

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра інструментального виконавства

РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ
СУТНОСТІ ОРКЕСТРОВОГО ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти бакалавр

Виконав: студент
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової) програми
Музичне мистецтво
Шарлай Марк Володимирович
Керівник к. мист. доцент Корнішева Т.Л.
Рецензент д.п.н., професор Яцула Т. В

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Ретроспективний аналіз оркестрового духового виконавства	8
1.1. Історичний екскурс виникнення духових музичних інструментів.....	8
1.2. Історія розвитку вітчизняного виконавства гри на духових музичних інструмента.....	14
1.3. Загальна характеристика духових музичних інструментів	17
1.3.1. Характеристика дерев'яних духових музичних інструментів.....	18
1.3.2. Характеристика групи характерних мідних духових музичних інструментів.....	22
1.3.3. Характеристика основної групи мідних духових музичних інструментів.....	25
РОЗДІЛ 2. Соціально-педагогічна сутність оркестрового духового виконавства	29
2.1. Репертуар в розвитку творчої діяльності аматорських колективів (на прикладі роботи оркестрів духових інструментів).....	29
2.2. Ефективні шляхи відновлення інтересу з боку суспільства до духової музики.....	40
2.3. Періодизація еволюції духового виконавства.....	43
ВИСНОВКИ	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	48

ВСТУП

Актуальність дослідження. Духова музика та оркестрове духове виконавство, а також воєнна музика виступають невід'ємними складовими частини історично сформованого людством музичного мистецтва, що має своє місце та попит у суспільстві і дуже сильно на нього впливає. Проте, на жаль, деякі люди вважають, що духова музика в Україні не є традиційною. Основним стимулятором цих роздумів є інерція помсти усього негативу, який пов'язаний з історією радянської комуністичної ідеології. Проте важливо пам'ятати, що це історія, а час назад вже не повернути. Потрібно дивитися ширше. Духова музика має давню та багатовікову історію. На всіх етапах свого становлення та розвитку вона залишалася активною та популярною.

Духова музика є важливою складовою української культурної спадщини та виступає яскравим прикладом розвитку професійного музичного виконавства. Вивчення цієї теми є важливим чинником для повноцінного осмислення культурно-мистецьких процесів, а також художніх надбань минулих поколінь та визначення найкращих шляхів для подальшого розвитку в умовах розбудови незалежної Української держави.

Виконавство на духових інструментах, у сучасному музичному мистецтві XXI століття, опановує провідні позиції в жанрах оркестрової та ансамблевої музики, сольної гри. В країнах Європи, Азії та на континентах Південної та Північної Америки з'являються видатні, яскраві виконавці на духових інструментах, які здобули популярність завдяки особистій майстерності та віртуозності володіння інструментом. Сьогодні відбуваються постійні процеси утворення нових прийомів гри на духових інструментах та нових виражальних засобів. Завдяки ініціативам музикантів еволюційні процеси пов'язанні практично з кожним з інструментів, що входить до великої родини духових

інструментів. Навіть сольні виступи виконавців на фаготі, на тубі вражають своєю виразністю та віртуозністю, що стають окрасою будь-якого концерту. Такі умови вимагають від виконавців на духових інструментах постійного вдосконалення особистої майстерності гри, щоб не залишитися на узбіччі сучасних досягнень у цій галузі. Можна стверджувати, що саме віртуози духового виконавства створили ситуацію, коли композитори не змогли не написати музику для духового інструменту, оскільки музикант своєю майстерністю може реалізувати будь-які творчі завдання. Однак емпіризм значною мірою вже вичерпав себе. Саме співпраця виконавців і композиторів сприяє подальшому прогресу та надає можливість віднайти те нове, цікаве, що є, в першу чергу, запорукою залишитися в авангарді виконавства на духових інструментах. Також це сприяло створенню спеціально написаних музичних творів для даних інструментів. Завдяки цьому сформувалась репертуарна база, яка є матеріалом, на якому виховується молодь – майбутні зірки духового виконавства України.

Аналіз основних досліджень і публікацій. У науковій літературі історичного, культурологічного та музикознавчого характеру досить широко висвітлюється питання, які пов'язані з духовим мистецтвом. Насамперед важливий внесок у процес розвитку наукового знання про духову музику зробили історики, які були першими дослідниками народної творчості у сфері інструментознавства. Необхідно згадати великого історика Михайла Грушевського, який надав загальну характеристику тих тенденцій, які визначили тогочасний стан усього музичного життя, а також перелік форм у яких існувало музичне виконавство та головні притаманні народні традиції.

Розвиток музичної освіти в Україні досліджувався у працях таких вчених: П. Козицького та Л. Мазепи. Регіональні особливості формування національних явищ культури Західної України аналізувався у працях дослідника М. Загайкевича. У контексті загальних

характеристик культуротворчих процесів з питань інструментального виконавства відображають у своїх працях М. Грінченко, Л. Корній, сформована систематизація українського музичного інструментарію була здійснена М. Лисенком.

Створені ними принципи цілісного дослідження теорії і практики виконавства продовжували досліджуватися у працях В. Апатського та Г. Абаджана. Деяка інформація про слов'янську інструментальну музику міститься у праці німецького вченого Я. Штеліна. У ній дослідник відображує тогочасний стан музичної культури, у контексті якої він розглядає окремі епізоди музичного життя, виокремлює деякі аспекти функціонування рогової музики на прикладі оркестру К. Розумовського.

У іноземній літературі важко знайти роботи, які б упритул стосувалися даних питань. Закордонними спеціалістами-інструментознавцями досліджувалася, в основному, тільки історія виникнення тих або інших музичних інструментів, а також історія удосконалювання їхніх конструкцій і використання в оркестрі. До більш фундаментальних праць авторів дальнього зарубіжжя належать мало відомі в Україні видання: Адам Карс «Музичні духові інструменти», «Історія оркестровки» (Лондон, 1939); Курт Закс «Словник музичних інструментів» (Лейпціг, 1920), «Посібник з музичного інструментознавства» (Лейпціг, 1966); И.Кратохвил «Історія і література для духових інструментів» (Прага, 1970); Антонін Модра «Музичні інструменти» і Уолтор Пістон «Оркестрування».

Отже, звернення до дослідження інструментально-виконавської культури як важливої складової процесів духовного розвитку українства, зокрема процесів становлення вітчизняних шкіл виконавства на духових інструментах першої половини ХХ століття, об'єднує творчі пошуки музикознавців (А.Карп'як, Л.Кияновська, Л.Мазепа, Я.Цайтц, М.Черепанин), істориків культури (І.Зуляк, Н.Кобрин, Ю.Медведик),

оскільки означені процеси відбивають загальносуспільні, культурно-просвітницькі та освітні тенденції розвитку української громади.

Зважаючи на актуальність проблеми, була обрана тема дослідження: **«Ретроспективний аналіз соціально-педагогічної сутності оркестрового духового виконавства».**

Мета дослідження полягає у вивченні та теоретичному обґрунтуванні проблеми розвитку духового музичного мистецтва в Україні.

Для досягнення мети необхідно було вирішити такі **завдання дослідження:**

- проаналізувати різноманітну наукову літературу з проблеми дослідження;
- вивчити історію розвитку вітчизняного виконавства гри на духових музичних інструментах;
- розкрити основні етапи та музично-педагогічні принципи становлення шкіл вітчизняного професіонального духового виконавства;
- теоретично обґрунтувати особливості становлення та розвитку духового музичного мистецтва в Україні;
- охарактеризувати проблеми оркестрового духового виконавства в Україні та шляхи розвитку духового музичного мистецтва на сучасному етапі.

Об'єкт дослідження: процес розвитку духового музичного мистецтва в Україні.

Предмет дослідження: соціально-педагогічна сутність оркестрового духового виконавства.

З метою реалізації визначених завдань було використано **комплекс методів дослідження:**

- *аналітичні* у вивченні мистецтвознавчої, культурологічної літератури, музейних та архівних описів, історичної та довідкової літератури;
- *порівняльний (зіставний)* для оброблення досліджуваного матеріалу;
- *історичний* у відтворенні зміни характеристик інструментів духового оркестру та аналіз особливості розвитку духового музичного мистецтва в Україні.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути використані музикознавцями, істориками у навчальних курсах інструментознавства та при викладанні культурологічних дисциплін у закладах вищої освіти культури і мистецтв.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1.

Ретроспективний аналіз оркестрового духовного виконавства

1.1. Історичний екскурс виникнення духових музичних інструментів

Ще з часів зародження людської культури музика супроводжувала різноманітні трудові процеси, масові ігри та танці, а також релігійні ритуали, спортивні змагання і навіть військові походи. Музика зароджувалася із самих глибин побуту, а потім органічно впліталась у реальне життя. Важливо роль у процесах становлення музичного мистецтва відіграли духові та ударні музичні інструменти, які закономірно входили до ансамблів та оркестрів, а потім супроводжували різноманітні дійства.

Духові музичні інструменти, зародилися ще у далекій давнині. До наших днів вони дійшли зі значними змінам, трансформаціями та удосконаленнями. Завдяки результатам археологічних досліджень можливо з'ясувати, що головним матеріалом з якого створювалися інструменти були очерет, кістка чи ріг тварини, морська мушля або шкарлупа горіху, а також дерево. Такі інструменти використовувалися у повсякденному житті наших предків. Ще у давні часи існувало три різновиди духових інструментів, які були відмінними між собою за засобами звукоутворення. Першим різновидом були свистячі (прототип і попередник флейти), другим різновидом дули ті, що зурнять або, язичкові (прародич усіх дерев'яних духових інструментів, де звук утворюється за допомогою коливання повітряним струменем тростинки) і третім видом були лійкоподібні, у яких звук добувається за допомогою вібрації губ, розташованих в мундштуці (пращури сучасних мідних духових інструментів) [24, с.37].

У побуті древніх слов'ян докиївського періоду (до IX століття) духові інструменти набули достатньо широкого розповсюдження. Про це свідчать пам'ятки старовини та археологічні знахідки, які дійшли до наших днів. Підтвердженням широкого вжитку духових інструментів виступають унікальні експонати, які були виявлені при археологічних дослідженнях у басейні Дністра в селі Молоде Чернівецької області. У древніх нашаруваннях, вік яких становить приблизно 18 тисяч років, український археолог А. Черниш із м. Львова знайшов прототип сучасної флейти. Ним була сорокасантиметрова кістка тварини, у якій зроблено три отвори для видобування звуків з різноманітною висотою. Вчені вважають, що такі інструменти застосовувалися для принади різноманітної дичини. Під час розкопок більш пізніх нашарувань А. Черниш знайшов ще один інструмент, на якому знаходилося вже чотири отвори, що свідчило про певну еволюцію даного музичного інструменту.

Уважно дослідивши фрески північної вежі Софіївського собору в м. Києві, побудованого в XI столітті, можливо виявити деякі види духових музичних інструментів. Йдеться про зображення на стіні сцени княжого полювання, на якому знайшлося місце для придворних музикантів. Один із зображених інструментів нагадує поперечну флейту, два інших схожі на сучасний гобой.

Під час археологічних досліджень неодноразово зустрічалися народні свистячі іграшки у вигляді фігурок тварин і птахів. Ці найпростіші древні інструменти також можна віднести до родини флейтових.

У творах про старовинні часи досить часто згадуються сопілки та жалійки. Сопілка належить до сімейства флейтових, а жалійка – до древніх язичкових інструментів типу кларнет.

У селі Молодове Кельменського району, що на Буковині, археологи розкопали унікальну пам'ятку культури, якою була кістяна сопілка часів палеоліту, тобто вона була виготовлена близько 20 тис.

років тому. Довжина музичного інструменту становила 21 см, а її внутрішній діаметр дорівнював 5 мм. Вона мала чотири вертикальні отвори, що використовувалися для зміни висоти звуку.

При дослідженні пам'ятки Чорна могила біля Чернігова було знайдено ріг тура, який перебував на цій території ще в X ст. нашої ери. З'ясувалося, що це був не просто ріг, а труба яку використовували для видобування одного звуку.

До групи амбушурних або мундштукових інструментів відносяться роги й дерев'яні труби різноманітних розмірів. Гарним прикладом можуть слугувати гуцульські трембіти, які є вівчарськими трубами, що дійшли до нас ще давньої епохи. Найбільш ранніми згадуваннями про труби є інформація, що міститься в описі облоги м. Києва печенігами в 960 році. Городяни сповістили про своє безвихідне становище воїнів воєводи Притича, що знаходилися аж на іншому березі Дніпра. Ті сіли у човни і засурмили в труби. До їхніх звуків приєдналися міські трубачі.

Трубачам належала велика роль у процесі військових походів. Ось таким чином описується похід на Болгарію князя Святослава «Повеле воем обрачтесь і поїде полк по полце бьюще в бубони, і в труби, і в сопіли»; «Сказання про Мамаєве побоїще» підтверджує, що перед битвою з татарами «начаша гласи трубні від обох країн зніматися». Схожі мотиви є і у збірках українських народних пісень М. Максимовича, прикладом може слугувати одна стародавня пісня в якій співається наступне:

То ляхи в бубни вдоряють,
У свистілки та й труби вигравають.
Усе військо своє, де купи у громаду скликають.
Уже хоробрі товариші запорожці
На кониках вигравають, шабельками
Блискають, у бубни вдаряють.

Цікавим є той факт, що багато древніх музичних інструментів (сопілки, сурми, фірліки, гуцульські труби, бубони і багато інших) збереглися й дійшли до наших днів без характерних змін.

В Україні, у зоні Карпат, і на сьогоднішній день широко побутує довгий конусоподібний інструмент, ріг, що виготовляється виготовлений з дерева, який називається трембіта [18, с.53].

У народній пісні про цей інструмент розповідалося:

Візьму вола за роги
Та й поведу на поріг,
Зоб'ю йому правий ріг,
А в ріжок трубити,
А батіжком погоняти.

На сьогодні такими інструментами користуються вівчарі, а також робітники залізниці для подачі різноманітних сигналів. Цей старовинний український духовий музичний інструмент зберігся до нашого часу і не втратив свого значення в музичному побуті на заході України. За допомогою трембіти повідомляють населення про надзвичайні події. Коли до подвір'я наближається група колядників, трембіти використовують для подачі сигнали або як закличні мелодії. Також на трембіті виконують колоритні вівчарські мелодії.

На Волинському Поліссі часто використовували музичний інструмент, що має назву сурма. Це певний різновид трембіти, проте значно коротший та ширший за своїми розмірами, особливо у верхній частині. Сурма звучить дуже сильно та гугняво.

Разом з іншими духовими та ударними інструментами сурми входили до складу козацької полкової музики. У «Реєстрі заслуги музики військової року 1711 октобрія» розповідається про виплату грошей «Семенові сліпому трубачеві – 15 коп., Данилову синові сліпому – 10 коп., а всім музикам військовим, окрім грошової сплати, сукна дарма всім шести чоловікам через рік давати» [8].

Також сурми використовувалися у військових духових оркестрах. Вони виготовлялись не тільки з дерева, а й з металеву, переважно з міді. Разом з ударними інструментами сурми використовувались у війську як сигнали під час походів та боїв, коли зустрічали послів та гостей, або ж перед відкриттям наради.

У кожної труби було своє призначення, одні сповіщали про сідлання коней та посадку вершника, а також про вихід у похід. Була розроблена система певних сигналізацій, яку в необхідному випадку виконували трубачі. Така традиція збереглася і до нашого часу. Сигналіст, що знаходився поруч із командиром, передавав усі його накази виконуючи умовні сигнали на трубі.

Описана труба тепер не має важливого значення в музичному житті українського народу. Вона була замінена більш досконалыми духовими інструментами, такими як корнети, сучасні сурми, тромбони, валторни та інші.

Широко використовувалися у козацькому війську також такі духові й ударні інструменти як сурми та волинка, тулумбаси або литаври, різноманітні тарілки, а також бубни, барабани і сопілки.

Одним із видів козацької дерев'яної труби була сурма, звук з якої видобувався подвійною тростю підбойного типу. Насамперед сурма була військовим інструментом, про що можливо дізнатися з думи «Три брати Самарські».

Попросимо ми свого меншого брата,

Нехай наш найменший брат на ноги козацькі встає,

У танці військові суремки зіграє.

То будуть козаки чистим полем гуляти,

Будуть наші ігри козацькі запівати.

Будуть вони до нас приїжджати... [28, с.57].

Невід'ємною частиною військового побуту козаків Запорізької Січі був музичний інструмент, що носів назву тулумбас. За його

допомогою скликалися ради козаків або старшин, сповіщували про загрозу ворожого нападу, або навіть передавали різні накази кошу чи полку прямо під час бою. Коли зв'язкові полки вирушали в похід, вони завжди брали з собою тулумбаси, які прив'язували до сідла.

У матеріалі статті «Запорожські вибори і порядки половини XVIII століття» йдеться про те, що «заради найбільшого зібрання козаків, *довбиш* (так називали литавристів у Запорізькій Січі) або литавризик, бив на литаврах, до чого ще багато з'їхалось, так що багатьом не тільки що чути, а й бачити можна було». Далі в тій же статті написано: «Взяв із церкви литаври (котрі тому покладені були, щоб своєвольники, б'ючи, тривоги не вчинили), замість палок киями били збір». Така інформація свідчить про те, що значення литавр у житті Війська Запорозького було надзвичайно великим [15, с.24].

Зазвичай тулумбаси могли бути різні за розміром. У найбільші з них могли одночасно бити до восьми чоловік. Ще їх називали набором й тримали лише в Запорізькій Січі. Також є деякі свідчення про те, що гучні, неначе постріли з гармати, поодинокі звуки дзону на сполох у куті із гулом тулумбасів та пронизливою тріскотною бубнів могли посіяти справжню паніку серед солдатів ворожого війська.

Як і литаври, барабан спочатку був лише військовим інструментом. Він застосовувався у Війську Запорізькому не тільки у формі засобу зв'язку, а й для виконання важливих бойових завдань. У документі тих часів знаходиться така згадка: «Йшли 3 часа з ополуночі, й пройшовши більш 20 верст стали на ночліг при очереті, а на всіх становиськах заказано мати вогонь, трубки курити й бити в барабани, але з якою могли тихістю і мовчанням, так себе содержати, не розбираючись і самі, і коней від себе, не пускаючи».

Також загальновідомим є переказ про те, як Богдан Хмельницький під час боїв з ворожим військом застосовував так звані вітряні барабани, звук з яких добувався за допомогою барабанних

калатал, які приводились в дію силою вітру. Саме шум численних барабанів наганяв на ворога страх та сів паніку. Барабан, з часом, увійшов до складу військових духових оркестрів, де він знаходиться і на сьогоднішній день.

Сформувалася певна традиція входження бубнів до полкової музики пізніших часів. Архівні матеріали Запорізької Січі кінця XVII ст. містять згадки про бубни, що були необхідним військовим засібом. Ось вона: «За присилку в Січ провіанту й клейнодів («знамен і бубнів») 1698 р...» [12, с.50].

Про тарілки як музичний інструмент у літературі вітчизняних авторів говорить надзвичайно мало. Відомо лише те, що серед зображених на вежах Софійського собору (перша половина XI століття) музикантів та скоморохів один грає на тарілках. Також зображення людини, що грає на тарілках присутнє на мініатюрі в київському псалтирі 1397 р.: серед танцюючих перед царем Саулом є два музиканти і один з них грає на тарілках. Витиснуті з інструментальних ансамблів скоморохів і народного музичного побуту, тарілки знайшли своє місце у військових духових оркестрах. Тарілки активно використовувалися у полковій музиці Війська Запорізького. На сьогоднішній день тарілки також є важливою складовою усіх військових та духових оркестрів.

Отже, зрозуміло, що роль духових та ударних інструментів у ратній і придворно-церемоніальній музиці наших давніх предків була достатньо значною.

1.2. Історія розвитку вітчизняного виконавства гри на духових музичних інструментах

Формування української школи індивідуальної виконавчої майстерності гри на духових музичних інструментах відбувалося в тісній єдності та під природним впливом розвитку національної культури України. Ґрунтуючись на глибинних історичних та національно-культурних традиціях, вона увібрала у себе кращий досвід і практику шкіл ближнього й дальнього зарубіжжя. Вітчизняна виконавча майстерність постійно удосконалювалася й збагачувалася. На різних етапах розвитку вона набувала певного самобутнього колориту й особливостей. Велика роль в становленні української школи належить композиторам-класикам, передусім – представникам оперної та симфонічної музики. Особливо слід відзначити вагомий внесок основоположників українського оперного мистецтва – композиторів С.Гулака-Артемівського і М.Лисенка. Саме їхні оркестрові твори, засновані на національних пісенних традиціях, поклали початок формуванню виконавських особливостей. До них належать емоційність, яскрава виконавча й темброва промовистість, широта, співучість і проникливість у трактуванні музичного матеріалу. Для української школи та методики опанування техніки виконавства характерним є принцип глибокого художнього музичного сприйняття. Вказаний вплив на становлення й розвиток школи індивідуальної виконавчої майстерності в Україні завжди мала культура західноєвропейських держав і Росії. Так, у XVIII ст. у Східній Європі почали з'являтися духові оркестри. Спочатку в армії, а в період царювання імператриці Катерини II при дворах знатних осіб. З розвитком оперно-театральної справи удосконалювалася і школа індивідуальної виконавчої майстерності [10, с.112].

Постійне зростання складності рівня виконання музичних творів призвело до необхідності створення фахових шкіл. Треба зазначити, що

наріжним каменем даної школи, на відміну від інших (фортепіано, вокал, струнні та ін.), є саме оркестровий досвід та необхідність його удосконалювання.

Закордонна музична культура, через історично сформовані чинники, розвивалася більш швидкими темпами ніж в Україні та Росії. Тому на початковому етапі досвід виконавства здебільшого запозичувався у європейських музикантів. Так, у періоди царювання Петра I і Катерини II широке поширення отримала практика використання в придворному й армійському житті запрошених або найманих іноземних капелмейстерів і музикантів. Завдяки цьому почали з'являтися фахові музиканти, практична творча діяльність яких згодом дозволила створити вітчизняну школу виконавчої майстерності [17, с. 9].

В історії формування вітчизняного виконавства можна знайти достатньо великий перелік імен видатних педагогів-виконавців іноземного походження. Так, наприклад, клас флейти в Петербурзькій консерваторії з 1817 по 1877 р. вів італієць Цезар Чіарді, клас кларнета з 1807 по 1873 р. – Ернеста Ковеліні, із 1823 по 1901 р. – німець Карл Нідман, клас труби (корнета) із 1868 по 1904 р. – німець Вільгельм Вурм, пізніше Густав Метцдорф, А.Йогансон і А.Гордон. Наприкінці XIX століття класи духових інструментів викладали: із 1868 по 1908 р. – гобоїст В. Шуберт, із 1869 по 1875 р. – фаготист К.Кутшбах, із 1870 по 1899 р. – валторніст Ф.Гоміліус, із 1870 по 1909 р. – тромбоніст Ф. Тюрнер. Продовжуючи цю традицію в консерваторії з 1863 по 1926 р. працював кларнетист В.Бреккер, із 1874 по 1933 р. – валторніст Я.Тамм і багато інших. В Московській консерваторії довгий час працювали артисти оркестру Великого театру Ф.Бюхнер (флейта), Э.Меде (гобой) і Х.Борк (тромбон). З цими іменами пов'язана історія формування вітчизняної школи виконавчої майстерності на духових музичних інструментах [11, с.112].

Наприкінці XIX століття на Україні відбувається поступове формування вітчизняного потенціалу фахових музичних кадрів у сфері оркестрового виконавства. Велика увага приділяється кафедрам навчальних музичних закладів, що уперше відкрилися в Україні на початку XX століття у Києві, Одесі і Глухові Чернігівської губернії (нині Сумська область), пізніше у Львові й Донецьку. Першопрохідцями були такі відомі педагоги-виконавці як А.Химиченко і Л. Роговий (флейта), П. Лещенко і Шамраєв (гобой), Г.Кеєр і Г.Андрієску, Г. Гек і П.Фідлер (кларнет), С.Євгенов і В. Ріхтер (валторна), С.Дуда і Г.Гаугер (фагот), Г.Клименко, В.Яблонський і Л.Могілевський (труба), Д.Машек і Г.Лоецца (тромбон).

Прекрасні оркестрові спеціалісти вийшли з Харкова. В другій половині XX століття успішно працювали в Україні талановиті педагоги-виконавці, продовжуючи традиції, поглиблюючи, розвиваючи й удосконалюючи методику духового виконавства. Так, наприклад, оркестрових спеціалістів готували в Харківському музичному училищі, де в 1890–1901 р. навчалися відомі виконавці, серед яких гобоїст Я.Уклес і фаготист Н.Рабей. У 1891 р. Одеське музичне училище закінчив видатний трубач і педагог М.Табаков. З відкриттям у 1913 році Київської, Одеської і пізніше Харківської консерваторій, школа виконавчої майстерності на Україні продовжила своє становлення.

Вагомий внесок у розвиток школи індивідуальної виконавчої майстерності зробили військові оркестри. Там пройшли школу і стали відомими виконавцями та педагогами багато прекрасних музикантів.

Нині, в умовах відродження української національної культури, незважаючи на історичний вплив Петербурзько-Ленінградської й Московської шкіл, в Україні створена й успішно розвивається своя школа індивідуальної виконавчої майстерності.

1.3. Загальна характеристика духових музичних інструментів

Духові музичні інструменти це такі музичні інструменти, у котрих звучачим тілом є коливання повітря у середині корпусу (трубки інструмента). Тембр духових музичних інструментів залежить від форми й об'єму повітря, яке знаходяться в корпусі інструмента, від засобів створення звуку, та від матеріалу, з якого створений інструмент.

Духові музичні інструменти поділяються на такі групи:

- ◆ *дерев'яні* духові (флейта, гобой, кларнет, фагот, саксофон);
- ◆ *мідні* чи *бляшані* духові, які мають дві підгрупи характерних духових музичних інструментів (труба, валторна, тромбон і туба) і основну групу мідних духових музичних інструментів, які складають основу оркестру (корнет, альт, тенор, баритон і бас).

Всі інструменти основної групи належать до так названої родини саксгорнів (від прізвища винахідника Адольфа Сакса) – бельгійського майстра. Саксгорн створених у Парижі (1842–1845 рр.) на основі бюгельгорнів в різноманітних модифікаціях. Вони і нині використовуються в духових оркестрах, частково – в джазових. Бюгельгорн – сигнальний ріжок, який походить від піхотного і поштового рожків та мисливських рогів. Складається із металевої напівовальної чи звернутої конічної трубки з вінтільним устроєм і клапанами (педалями) для підключення додаткових трубок з метою отримання хроматичних звуків. Саксгорн і флюгельгорн за виглядом, технічним устроєм і тембром нагадує трубу, але має більш м'яке та об'ємне звучання [6, с.264].

На початку XIX століття під впливом «яничарської» музики в духових оркестрах з'явилися деякі ударні музичні інструменти, перш за все великий барабан і тарілки, що дають оркестру ритмічну основу.

1.3.1. Характеристика дерев'яних духових музичних інструментів

Звичайна, або велика флейта – це духовий музичний інструмент, що належить до групи дерев'яних високого діапазону. Вона має вигляд видовженої трубки, є досить рухливим інструментом, а також є дуже зручною для виконання різноманітної швидкої музики. Її тембр ніжний, світлий та яскравий, з дещо свистячим відтінком у верхньому регістрі. Мала флейта, або флейта пікколо, частіше за все використовується як додатковий інструмент для підвищення звукового об'єму великої флейти у верхньому регістрі чи для її підсилення. Тембр у малої флейти достатньо потужний, він є більш різким та свистячим, якщо порівнювати його з великою флейтою. Діапазон великої флейти – від «до» першої октави до «до» четвертої октави; малої флейти (пікколо) – від «ре» другої октави до «сі бемоль» четвертої октави.

Флейта (з італ. flauto; з нім. flöte; з англ. flute) – це дерев'яний духовий музичний інструмент. У сучасної флейти є прямий циліндричний канал, що складається з головки (верхня частина), з рухливої (для регулювання ладу) – пробка і дульце – й двох основних колін з пальцевими отворами та клапанами. Раніше вона виготовлялась з дерева, проте на сьогоднішній день перевага надається металу. Інструмент належить до групи дерев'яних музичних інструментів за загальним принципом видобування звуку та за його характером звучання. Звук видобувається способом направленою потоку повітря за дотичною до дульця. Звуковий ряд є досить хромантичним. Флейта має високі звукові та технічні можливості (наприклад стакато) та відрізняється певною легкістю у видобуванні звуків. Флейта відома здавна у різних варіаціях, починаючи від дрібних свистульок і до сучасних моделей. Найпопулярнішою раніше в багатьох країнах була

повздожня флейта. Наприклад, сопілка, сопель, скрінга, флейта пана тощо.

Першою поперечною флейтою був інструмент, що з'явився у Китаї. В Європі поперечна флейта отримала розповсюдженість у XVII ст.

Для флейти писали музику Г. Пьорсел, А. Скарлаті; у XVIII ст. Й.С.Бах, Г.Ф.Гендель. Сучасна флейта з клапанами створена у 1832 р. німецьким майстром І.Бьомом, що дало поштовх розвиткові сольного-концертного виконавства.

Різновиди флейт: мала флейта (пікколо), альтова, басова. Мала флейта звучить октавою вище написаного, альтова – Сквартою нижче, басова – октавою нижче. Крім флейти пікколо, інші використовуються в музичній практиці дуже рідко [9,с.27].

Оркестровий духовий музичний інструмент групи дерев'яних, видовженої форми, з невеликим розширенням (раструбом) на кінці. Тембр м'який, декілька гнусуватий, нагадує звук пастушачого ріжка. Гобой менш технічно рухливий, ніж флейта. Діапазон – від «сі» малої октави до «фа» третьої октави (нім. сиситема) і від «сі бемоль» малої до «ля» третьої октави.

Гобой (нім. Овое – високе дерево). Сучасний гобой французької системи – язичковий дерев'яний музичний інструмент, який складається з дерев'яної конічної трубки (довж. 59–61 см), двох колін і невеликого раструба. Має 20 пальцевих отворів з клапанами. Звук видобувається за допомогою подвійної трості, яка вставляється у верхнє коліно за допомогою маленької трубки – гільзи. Гобої існували у музиці різних народів з XVI– XVII ст. від шалмею. Англійський ріжок чи альтовий гобой – різновид габою з грушовидною формою раструбу, за конструкцією схожий з гобоєм, але є більш довгим і має ще більш гнусавий тембр звуку. Використовувався у XVIII ст. Ф.Телейманом, Й.С.Бахом, пізніше Р.Штраусом, К.Дюбісі, М.Равелем і зараз

застосовується сучасними композиторами. Діапазон від «мі» малої до «сі бемоль» другої октави, звучить на квінту нижче гобою.

Духовий музичний інструмент групи дерев'яних язичкових, видовжений циліндричної форми з невеликим раструбом і одинарною тростю, яка закріплюється спеціальним устроєм до низу дзьобоподібного мундштука, а той, своєю чергою, вставляється у бочонок і далі у верхній, а той до нижчого коліна з пальцевими отворами і металевими клапанами. Тембр красивий і різноманітний у регістрах – глухий і похмурий в низькому регістрі; грудний, м'який і співучий – у середньому регістрі; різкий – у верхньому регістрі.

Кларнет має велику технічну рухливість і гнучку художню виразність, тому є одним з найважливіших оркестрових музичних інструментів.

Діапазон – від «мі» малої октави до «соль» («ля») третьої октави. При чередуванні видобуваються обертони. Серед кларнетів існує багато різновидів (за регістрами). Це – кларнет пікколо (Es, D), сопрано (B, A), альт (Es), бас (B). Найрозповсюдженішими в оркестровій практиці є три види кларнетів: великий (звичайний) кларнет Сі бемоль, малий Мі бемоль, басовий Сі бемоль. Кларнет Сі бемоль (з італ. Clarinetto) транспонує музичний інструмент. Партія для нього пишеться у скрипичному ключі великою секундою вище дійсного звучання. Тембрально невдалі звуки: «ля» (A), «сі бемоль» (B) – вони тьмяні та невиразні. Зараз найрозповсюдженішими є кларнети французької системи «Бьома», які відрізняються від німецьких покращеними акустичними тембральними і технічними можливостями [19, с.12].

Низький оркестровий духовий музичний інструмент групи дерев'яних (язичковий за засобом видобування звуку) у вигляді довгої циліндро-конічної труби, що має завершений раструб у формі невеличкого венчика. Фагот складається з двох паралельних колін,

з'єднаних за допомогою третього дугоподібного коліна (т.н. чоботок). Звук видобувається за допомогою подвійної язичкової тросточки.

Тембр звуку фагота досить виразний, дуже характерний, у низькому регістрі, потріскуючий, у середньому – м'який, органного характеру, у верхньому – напружений, стиснений, трохи гнусуватий (як у англійського ріжка). Діапазон – від «сі бемоль» контроктави до «до» («ре») другої октави. Фагот технічно дуже рухливий музичний інструмент, який активно використовується в оркестровій практиці [35, с.117].

Контрфагот (з італ. *contrafagotto*) – контрабасовий різновид фагота. Має схожу конструкцію із звичайним фаготом, крім видовженого металевого раструба, який збільшує діапазон звичайного фагота на октаву нижче. Діапазон від «сі бемоль» субконтроктави до «мі бемоль» малої октави. Партія контрфагота пишеться на октаву вище. Використовується під час гри за допомогою металевого стержньового упору, бо є дуже важким. Контрфагот громіздкий, малорухливий щодо виконавства, з великим виразним тріскучим звуком. Використовується у симфонічному оркестрі для подвоєння і підсилення у нижньому регістрі партії звичайного фаготу на октаву нижче.

Духовий язичковий музичний інструмент, винайдений бельгійський майстром А.Саксом у 1840–45 рр. (патент 1846 р.). Виробляється з металу, має ствол конічної форми широкої мензури, дзьобоподібний мунштук з одинарною тростю (див. Кларнет) і 18–21 отвори на стволі, які закриваються за допомогою клапанів, аплікатура схожа з аплікатурою кларнета, гобоя і флейти. Саксофон має 7 різновидів – від сопрано до контрабаса (сопраніно і сопрано – з прямим стволом, інші – з сподібним стволом). З середини XIX ст. саксофон використовується в оркестровій практиці (симфонічні, духові, джазові оркестри і ансамблі). Саксофони за принципом видобування звуку і конструктивними особливостями класифікують як дерев'яні духові

музичні інструменти. Найпоширеніші з них: саксофон сопрано (стрій сі бемоль), саксофон альт (мі бемоль), саксофон тенор (сі бемоль), саксофон баритон (мі бемоль). Партії всіх саксофонів нотуються у скрипичному ключі. Діапазон сопрано від «ля бемоль» малої октави до «мі» третьої октави, пишеться великою секундою вище, бо звучить тоном нижче. Саксофон альт нотується великою секстою вище дійсного звучання, діапазон від «мі бемоль» малої октави до «ля бемоль» другої октави.

Саксофон тенор нотується великою ноною вище дійсного звучання. Діапазон від «ля бемоль» великої октави до «мі бемоль» другої октави. Саксофон баритон нотується терцдецимою (великою секстою через октаву) вище дійсного звучання. Діапазон від «ре бемоль» великої октави до «ля бемоль» першої октави.

Саксофони за тембром звучання тембрально і динамічно підкріплюють кларнети і є перехідним ланцюжком до трубнокларнетової групи, а у низькому регістрі – широкомінзурних мідних духових музичних інструментів (тенори, баритони, валторни, тромбони, баси). За технічними можливостями саксофони майже тотожні кларнетам [31, с.53].

1.3.2. Характеристика групи характерних мідних духових музичних інструментів

Мідний духовий музичний амбушурний інструмент групи характерних мідних духових музичних інструментів (валторна, труба, тромбон).

Валторна являє собою равликopodobну форму, металеву трубку довжиною більше 3-х метрів з дуже розширеним раструбом. З'явилася наприкінці XVII ст. через вдосконалення мисливського рога. Спочатку були розповсюджені натуральні валторни різних строїв. Загальний стрій міг змінюватись за допомогою додаткових колін – кронів (трубочок, що змінювали стрій чи окремий звук), амбушурної техніки виконавця або введення кисті правої руки у раструб. З натуральною валторною пов'язана музика пізнього бароко. Та особливо класицизму та раннього романтизму.

Це концерти для валторни з оркестром І.Гайдна, В.А.Моцарта, К.М.Вебера, пізніше – Р.Штрауса та ін. Наприкінці XVIII – поч. XIX ст. з'явилися клапанні – вентильні – валторни, шануючи відомого А. Сакса, який створив саксгорни з вентильними устроями. Валторна отримала разом з усіма мідними духовими музичними інструментами можливість видобувати хроматичні звуки (повний хроматичний звукоряд). Ще пізніше – друга половина XX ст. З'явилися валторни строю «В» (бейні) з чотирма вентилями (4 вентіль для включення додаткової, але теж основної трубки для строю «В», що дозволило вдосконалити технічні можливості інструмента) [26, с.41].

Основний і головний стрій валторни – F(фа), звучить квінтою нижче написаного. Тембр валторни строю F красивий за звучанням і традиційно є прикрасою симфонічного та духового оркестрів. Зрідка використовується валторна строю Es (мі бемоль). У симфонічних

оркестрах валторна використовується як сольний інструмент, в духових оркестрах – традиційно – як акомпануючий [20, с.243].

Діапазон валторни за звучанням – від «до» великої октави до «фа» другої октави. Валторна, як інструмент, має велику довжину основної та доповнюючих її додаткових трубок. Вона дуже складна для навчання й виконавства. Це зумовлено великою кількістю обертонів при видобуванні звуку.

Духовий мідний мунштучний амбушурний музичний інструмент групи мідних характерних музичних інструментів. Складається з металевої трубки (ствола), двічі зігнутої у формі видовженого овалу. Довжина ствола основної трубки близько 1,5 м. Дві третини каналу ствола мають циліндричну форму, а одна третина поступово розширена й переходить у раструб. На сучасній трубі за допомогою вентилів чи помпового пристрою (пістону) видобуваються хроматичні звуки (звукоряд). Труба має саме високе звучання серед мідних музичних інструментів. Серед різновидів труб є: пікколо – звучить октавою вище звичайної труби; альтова і басова – зараз використовуються зрідка. На цей час в оркестрах використовуються тільки труби В (сі бемоль). Партія труби (корнета) пишеться у скрипичному ключі великою секундою (тоном) вище дійсного звучання. За діапазоном, натуральним звукорядиом, аплікатурою та технічними можливостями труба схожа з корнетом (крім тембральних особливостей). Нажаль, зараз стало поганою звичкою виконувати партії корнетів на трубах. За конструкцією труба також схожа з корнетом.

Мідний духовий музичний інструмент з родини характерних мідних духових музичних інструментів. Має довгу мінзуру, широкий конічний раструб і роздвижну кулісу для збільшення довжини основної трубки, з метою виконання хроматичних звуків. Тромбон – один з не багатьох мідних духових інструментів, який дійшов донині без особливих змін у конструкції. Має великий потужний динамічний

потенціал і характерний тембр – похмурий у нижньому регістрі; яскравий – у верхньому; грудний, як у валторни, чи у баритона – у середньому регістрі. В оркестрі використовується три партії тромбона: перший, другий, третій – басовий. Різновиди тромбонів: альтовий, теноровий (схожий з альтовим, але трохи більший раструб) і тенорово-басовий, який має квартвентель для підключення додаткової трубки з метою отримання ще більш низьких додаткових звуків (подолання т.н. мертвої зони – від Es до B) і великого раструба.

Використовується у симфонічних, духових і джазових оркестрах та ансамблях.

1.3.3. Характеристика основної групи мідних духових музичних інструментів

До основної (головної) групи мідних духових музичних інструментів у духовому оркестрі традиційно і цілком природно приєдналася група музичних інструментів – саксгорнів та флюгельгорнів.

Саксгорни – родина духових мідних мундштучних амбушурних музичних інструментів. Має конічний ствол овальної форми широкої мінзури, невеликий раструб, чашоподібний мундштук та вентиляний устрій для відтворення хроматичних звуків (через підключення додаткових трубок). Існує багато регістрових різновидів саксгорнів від сопрано до субконтрабасу. Сопрано і сопраніно за формою нагадують корнет і корнет Apiston. Тобто, за технічними і тембральними функціональними ознаками вони однакові. Найрозповсюдженіші – альт і тенор. Сучасна модель цих інструментів трохи відрізняється від традиційних. Раніше вони мали форму вертикальної конструкції для гри, а зараз сучасні майстри виготовляють горизонтальний варіант інструментів. Дійсно, вони дуже схожі на корнет, але більші за формою. Басовий і контрабасовий саксгорни (сучасний Бас Es і Бас B) мають широкий конічний ствол, за формою схожі з геліконом і тубою.

У флюгельгорна раструб дещо ширший. Корнети є вентельними і з пістонами (помпами). В наш час використовуються корнети строю сі бемоль (B). Партії нотуються у скрипичному ключі тоном вище дійсного звучання (великою секундою вище). Діапазон ідентичний діапазону труби – від «фа дієз» малої октави до «до–ре» третьої октави. Найзручнішим для виконання в оркестровій практиці є середній регістр. Звуки низького регістру небажані, бо тембрально невиразні і технічно незручні для виконання. Високий регістр потребує значної напруги амбушуру і звучить різко, особливо складно виконувати ріано. За своїми технічними можливостями корнет дуже рухливий інструмент і

використовується для виконання мелодійних партій. Різновидом корнету є корнет Es мі бемоль (малий корнет), нотується малою терцією нижче дійсного звучання, використовується дуже рідко [1].

Альт Es (мі бемоль) транспонуючий інструмент, нотується у скрипичному ключі, великою секстою вище дійсного звучання. Аплікатура, натуральний звукоряд схожі з іншими інструментами родини саксгорнів (флюгельгорнів). Діапазон від «фа дієз» малої октави до «до» третьої октави. Найбільш зручним є середній регістр. Використовується тільки в духовому оркестрі, виконує роль акомпанементу (ритмічна функція). Нажаль, зараз дуже часто замість альтів у сучасній оркестровій практиці використовуються валторни і, як наслідок, оркестр втрачає природню тембральність.

Тенор в (сі бемоль) транспонуючий інструмент, нотується у скрипичному ключі великою ноною вище дійсного звучання (тоном чи великою секундою вище через октаву). Діапазон – від «фа дієз» малої октави до «мі бемоль» третьої октави. Нижній регістр не є зручним для використання в оркестровій практиці (звучить тембрально невиразно, інтонаційно грубо). Аплікатура ідентична з саксгорновим. Технічно дуже рухливий, тембр м'який, виразний, мелодійний (нагадує валторну, віолончель, тромбон – залежно від регістру виконання). Найпривабливіші середина і початок високого регістру. Оркестрова партія другого тенору передбачає виконання функції акомпанементу разом з альтами.

Баритон – транспонуючий духовий музичний інструмент, дуже схожий за всіма параметрами з тенором, але має трохи ширшу мінзуру і більш повний, густий, гучний та потужний звук (особливо в середньому та низькому регістрах, де нагадує басовий тембр). Тому у сольних басових епізодах баритон підсилює басы. Роль баритона в духовому оркестрі є дуже значною та важливою. Йому належить виконання

мелодійних, сольних функцій і контрапунктів, а також допомога й динамічне підкріплення корнетам і басам [38, с.4].

Зустрічається баритон з квартвінтелем, тобто з четвертим клапаном, який понижує основний звукоряд на чисту кварту і додає технічних можливостей задля покращення якості виконання (інтонації, технічної рухливості, тембральності) шляхом додаткових аплікатурних комбінацій.

Нотується партія баритону в скрипічному і басовому ключах (в сучасній практиці частіше у скрипічному).

Порівняно з інструментами групи саксгорнів, басы є нетранспонуючими музичними інструментами й технічно менш рухливими. У сучасних оркестрах використовуються замість малого і великого басів родини саксгорнів. Туба в оркестрах традиційно використовується для акомпанування.

Найнижчий за звучанням і великий за розмірами серед мідних духових музичних інструментів. Складається з довгої, згорнутої дугоподібної металевої труби широкої мінзури, яка закінчується з одного боку великим раструбом, з іншого – вузьким кінцем (мунштучна трубка) з воронкоподібним мунштуком. В центрі інструменту – пристрій з 3ма чи 4ма вентелями та клавішними важелями для видобування хроматичних звуків (хроматичного звукоряду) [41, с.45].

Туба сконструйована у 1835 р. у Німеччині за принципом саксгорнів. Вперше використана у симфонічному оркестрі композитором Р.Вагнером (в опері «Летючий голандець»). Різновид туби – басгелікон. За виглядом і тембральним звучанням трохи відрізняється від традиційної туби.

У духовому оркестрі (оркестровій практиці) використовується 2 види басів: *малий* Бас Es–I (мі бемоль) – з італ. *flicorno basso*; з нім. – *Baßl baltuba*, який виконує партію першого басу. *Великий* Бас B–II (сі

бемоль), з італ. – flicorno contrabasso, з нім. – Baßl Kontrabaßtuba, який виконує партію другого басу.

Туба порівняно з геліконом і сузафоном має більш густий, м'який і компактний тембр звуку, а також може мати не 3, а 4 вентеля, технічно рухливіший, але не такий як інші музичні інструменти родини саксгорнів.

Група басів є фундатором гармонійної основи оркестру. Нотуються басы у басовому ключі, без транспозиції. Діапазон малого басу EsI – від «фа» контроктави до «мі бемоль» першої октави. Діапазон великого басу B – II – від «мі бемоль» контроктави до «сі бемоль» малої октави. Найбільш розповсюджений (робочий діапазон): від «фа» контроктави до «ре» малої октави. Четвертий вентель, чи квартвентель, дає можливість видобувати ще й малу терцію нижче, тобто звук до субконтроктави.

Таким чином, ми визначили, що роль духових та ударних інструментів у музиці наших предків була достатньо великою. Нині, в умовах відродження української національної культури, в Україні створена й успішно розвивається своя школа індивідуальної виконавчої майстерності.

РОЗДІЛ 2.

Соціально-педагогічна сутність оркестрового духового виконавства

2.1. Репертуар в розвитку творчої діяльності аматорських колективів (на прикладі роботи оркестрів духових інструментів)

У зв'язку з постійним розширенням функціональної ролі духових оркестрів, також збільшилися рамки використовуваної музичної літератури, що необхідна для складання концертних програм їхніх виступів. Залежачи від форми, спрямованості та характеру, а також умов творчої діяльності оркестру підбирається музичний репертуар. Завдяки наявності великої розмаїтості, зазвичай вкрай протилежних і контрастних по змісту заходів для духових оркестрів, достатньо не просто здійснити правильний підбір необхідної музики для складання програм виступів. Наприклад музика для музичного супроводу оркестром ритуалів повністю протилежна до концертної та репертуару виступу в марш-параді, а також буде сильно відрізнятися від репертуару паркової музики і однорідні виступи також значною мірою відрізняються один від одного. Саме тому і необхідна постійна робота з пошуку, відбору та обробки необхідного матеріалу для формування репертуару [40, с.188]. Широке коло питань, які стосуються цих проблем, на сьогоднішній день є недостатньо висвітленими у спеціальній методичній літературі, а тому ми спробуємо коротко його викласти.

При складанні програм своїх виступів керівникам духового оркестру необхідно, по-перше, враховувати саму ідею та спрямованість концерту, а вже потім його зміст і тематику. По-друге, необхідно знати, для якої слухацької аудиторії розробляться виступ. По-третє, важливо пам'ятати у якому залі та на якій площадці відбудеться сам концерт. І,

нарешті, однією з головних обставин є наявність можливостей оркестру, у тому числі і наявність потрібного репертуару.

У першому випадку, наприклад, якщо мова йде про підготовку марш-параду, потрібно підготувати маршову музику з підбіраною тематикою у рамках спрямованості тематики даного заходу. Тематика даного виду виступу може бути присвячена таким подіям як День Незалежності, День Перемоги, свято міста або інші дати і ювілеї. Відповідно цьому вкладається і сама ідея виступу оркестру (сценарій, оформлення, режисура тощо) і його репертуар [37, с.186].

У святкових і різного роду тематичних концертах, доцільно знати крім зазначених рекомендацій те, для якої аудиторії планується концерт (вік, освіта чи соціальні групи, професійна орієнтація слухачів). Успішність концерту багато в чому буде залежати від перерахованих факторів.

Також важливою обставиною в досягненні бажаного результату є вибір місця виступу і професійних можливостей оркестру.

До того ж прикрасою для будь-якого концерту можуть бути музичні твори для окремих духових інструментів у супроводі оркестру. Солюючим може бути будь-який інструмент духового оркестру від флейти до ударних, з урахуванням достатньої підготовки виконавця до сольного виступу.

Надзвичайно важливою обставиною у процесі підбору репертуару для складання програм виступів виступає наявність необхідного запасу музичних творів. У такому випадку всім фахівцям, які працюють у сфері оркестрового виконавства, потрібно постійно піклуватися про поповнення оркестрової бібліотеки новими музичними звучаннями. Наявний перелік музичних творів дасть змогу диригенту вибирати концертну програму для складання різноманітних музичних жанрів [33, с.90].

Проте важливо пам'ятати, що не слід ускладнювати концертні програми творами, які представляють велику складність для виконавців. Музичні твори повинні бути простими, легкими та доступними як для музикантів оркестру, так і для слухачів. До складу програми концертів необхідно включати разом з музичними номерами і виступи артистів, які представляють інші види мистецтв (вокал, розмовний жанр, фольклор, танцювальні номери і т.п.). Такий крок дозволить внести в програму визначений і необхідний контраст, також дасть можливість музикантам оркестру трохи відпочити у перервах між концертними номерами.

Правильний підбір репертуару і складання програм виступів оркестру для диригентів є важливою умовою для досягнення успіху в їхній творчій діяльності. Комплексний підхід до рішення цих питань багато у чому визначає професійний ріст та творчий успіх будь-якого оркестру.

Розглянемо форми концертної діяльності духового оркестру.

Однією з найбільш ефективних форм виховної та пропагандистської роботи у творчій діяльності оркестрів духових інструментів в Україні є широке поширення різного рівня фестивалів, свят і марш-парадів духових оркестрів.

Аналізуючи досвід організацій і проведення цих заходів можна відзначити загальні характерні для них особливості й риси. Як правило в усіх цих заходах обов'язково передбачене проведення марш-парадів і марширувань по вулицям міста, концертів окремих колективів і зведеного духового оркестру, дефіле, плац концертів в місцях масового відпочинку людей, участь у забезпеченні суспільно-масових заходах (художньо-театралізовані вистави, святкові концерти, покладання квітів, виконання патріотичної музики в пам'ятних місцях тощо). У зв'язку з цим давно вже виникла потреба в узагальненні наявного досвіду в проведенні даних заходів [28, с.17].

Розглянемо організацію і проведення марш-парадів духових оркестрів.

Марш-парад – є масово-видовищницьким заходом, у якому передбачене виконання декількома оркестрами різноманітних музичних творів маршового характеру під час руху по визначеному маршруті на встановленої друг від друга дистанції [36, с.62].

Марш-парад частіше за все проводиться у святкові дні, на честь держави, національних свят або ювілейних дат, на фестивалях та карнавалах, олімпійських іграх або інших суспільно-масових і культурних заходах.

Зазвичай, марш-парадом починаються свята по зазначених випадках для підкреслення значимості торжества, що відбувається, і в наслідку продовжити свято наступним, більш значимим заходом. Гарним прикладом, є те, що після ходу оркестрів, частіше за все проводяться офіційна і урочиста церемонія, як відкриття фестивалю або мітинг виступ зведеного оркестру. Оркестри під час руху на маршруті захоплюють за собою значне число публіки і далі, користуючись її присутністю, демонструють для неї всю свою майстерність.

У задалегідь визначений час і по зазначеному маршруту оркестри починають рух із грою в напрямку до місця визначеному для загального збору. На маршруті руху оркестри демонструють свою виконавську майстерність, маршову стройову виучку, маніпуляцію музичними інструментами і форму одягу. Протягом усього руху група ударних інструментів, для підтримки синхронності темпу і маршового ритму виконують «перебої». Диригент керує оркестром знаками чи рукою тамбуром-мажором. Оркестри можуть виконувати задалегідь підготовлені музичні твори, маршові монтажні композиції. Під час маршу, в окремих випадках можливі короточасні зупинки для участі оркестрів у церемоніях, виконання чи дефіле плац концертів.

Завершується марш-парад загальним концертом його учасників [21, с.101].

Отже, різноманітні ритуали і церемонії є невід'ємною частиною життя і побуту усіх без винятків народів. Природна здатність людини до переживання певних емоційних станів виступає першоосновою появи подальшого розвитку багатьох мистецтв, в тому числі і ритуалів. Загально відомим є той факт, що найсильніші емоції людина переживає при відчутті або страху, або радості. Наприклад, страх перед небезпекою до стихії або ворогами чи дикими звірами на полюванні та навпаки – радість від перемоги, любові та благополуччя завжди були основною причиною появи у людини природних емоцій та переживань, а також відповідних дій. У процесі розвитку суспільства, також розвивалися і ставали традиційними різноманітні дії, які в подальшому сформували різні обряди та церемонії. Зазвичай такі заходи проводилися напередодні чи після яких-небудь важливих подій. Перед збором врожаю чи перед полюванням, зустріччю весни та провідів літа чи зими і т.і. Відомо все це завдяки різного роду літературним та історичним джерелам, що дійшли до наших днів.

Важливу роль та значимість у розвитку різноманітних обрядів та церемонії відігравали військові ритуали.

Найперші елементи військових ритуалів зародилися ще в давні часи, у період первіснообщинного ладу. У цей час епізодичні міжплеменні збройні конфлікти почали переростати у невідомі тоді соціально-політичні явища – війни. Із виникненням воєн набули значного розвитку військові ритуали, які за своїм змістом були обрядово-церемоніальної спрямованості.

Для цих ритуалів характерними були певна емоційність, а також морально-естетична спрямованість змісту властивих для них дій. Характерні зрушення емоцій у самому процесі проведення різноманітних ритуалів стало одним з головних стимулів для їх

розвитку. Люди, що хоча б один раз у житті брали участь у певному ритуалі, потребували знову й знову переживати вже відомі їм духовно-емоційний підйом, а також почуття радості і задоволення [30, с.11].

На території України у давні часи народ не відчув на собі епохи рабовласництва, а перехід від первіснообщинного до феодалного ладу затягнувся аж до XI століття. Основою військової організації суспільства того історичного часу були князівські дружини. Ритуал «Огляду дружини» став одним з перших військових ритуалів, що міцно закріпилися в той час. Частіше за все він проводився перед виступом у бойовий похід. Такий обряд є пращуром сучасного військового ритуалу «Стройового огляду». У ті часи цей ритуал відбувався приблизно за схожим сценарієм як він відбувається і тепер. Все починалося з обряду урочистої зустрічі князя. Вже потім князь чи довірені його люди перевіряли спорядження та зброю дружинників, а також усе необхідне, що може знадобитися воїнами у поході. Дружинники тренувалися у виконанні різноманітних військових сигналів, які відтворювалися за допомогою рогів тура, відпрацьовували різноманітні маневри та розучували прийоми з правильного та ефективного використання свого спорядження та зброї. Церемоніал здійснювався під характерний музичний супровід військового оркестру, основними інструментами якого були труби, сурми, бубни, сполохи і різного гатунку свистячі музичні духові інструменти [23, с.104].

У князівських дружинах сформувався також ритуал у ході якого присвячували у воїни. Він містив у собі обряд певних іспитів, що проводилися для молодих захисників вітчизни, а також включав в себе обряд клятви у вірності князю. Зазнавши певних змін цей ритуал дійшов до сьогодення у вигляді «Військової присяги».

За літературним і історичним документом, що має назву «Слово о полку Ігоревім» можна дізнатися про те, як в князівських дружинах сформувався урочисто-жалобний ритуал поховання з військовими

почестями загиблих у боях князів або ж полководців. У творі бачимо такі слова: «унылы голоса, пониче веселие, труби сурмлять, городенские». Іншим чином ритуал поховання описав А. М. Толстой у своєму творі «Петро І»: «Лефорто поховали з великою пишністю. Йшли три полки з приспущеними прапорами, з гарматами. За колісницею цугом (у 16 вороних коней) несли на подушках капелюх, шпагу і шпори адмірала, їхав вершник у чорних летах і перах, тримаючи перекинутий смолоскип. Йшли послі і посланники в скорботному платті. За ними – бояри, окольничі, думні і московські бояри – 1000 чоловік. Сурмили військові сурмачі, повільно били барабани». Саме описаний А. М. Толстим ритуал, з певними змінами і дійшов до сьогоденішнього дня..

Одним із самих барвистих, яскравих і змістовних ритуалів, що збереглися дотепер, є ритуал «Військового параду». Його прабатько – тріумфальні ходи на честь перемог російської зброї в роки царювання Петра І. Полки військ з білими прапорами з вишитими на них олійними галузями і лаврами, під музику урочистих маршів робили церемоніальні проходження. Тріумфальні ходи військ і послужили основою для зародження згодом військового ритуалу «Військового параду», а також усім нам відомого «Марш-параду» духових оркестрів. Поступово військовий парад міцно ввійшов у життя армії як один з головних військових ритуалів, це не випадково, тому, що краса й видовищність дій, що проходять у ритуалі, воістину прекрасні. Естетичну сторону сприйняття військових парадів прекрасно описав у своїй поемі «Мідний вершник» А.С.Пушкін [13, с.44].

*«Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красоту,
В их стройно зыблемом строю
Лоскутья их знамен победных,*

*Сиянье шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою.»*

Цікава історія створення ритуалу «Урочистого випуску молодих офіцерів». Наприкінці XVIII століття Петро I офіційно узаконив військовий ритуал «Присвята в офіцери». Ритуал переслідував головну мету – розкрити в чуттєво-вражаючій формі відношення до служби в офіцерському званні як до довічного державного обов'язку. Зараз цей ритуал проводиться у військових навчальних закладах як велике свято, тому, що дана подія є для всіх, що мають до неї відношення, знаменною. Не остання роль у підкресленні урочистості ритуалу приділяється духовому оркестру.

До цього періоду часу також відносяться: зародження і законодавче закріплення ще одного урочистого ритуалу – «Розводу варти». Варта споряджалася для охорони царського палацу і важливих об'єктів. Складалася вона з начальника – капітана, поручика, прапорносця – прапорщика, 6 унтер-офіцерів, 80 гренадерів і 12 музикантів. Під супровід маршу відбувалася зустріч начальника варти, вироблявся урочистий винос прапора, а після перевірки знань вартовими їхніх обов'язків і інструктажу, відбувалося церемоніальне проходження варти урочистим маршем. Сучасні військові ритуали «Розвід варти» і «Почесна варта» для забезпечення зустрічей глав держав, дуже багато взяли з вищевказаного церемоніального ритуалу.

Таким чином, розглядаючи процес розвитку обрядів, церемоній, і військових ритуалів, зіставляючи їх із сучасними ритуалами, проглядається характерна наступність, яка виражається в їхній схожості за формою і змістом. Істотною об'єднуючою ознакою для їхньої подібності є емоційність й естетичність. Усі вони мають здатність формувати в людей необхідні почуття й емоції. Приміром, любов до батьківщини, відданість своєму народу, присязі й ненависті до ворога. З'ясувавши основні істотні ознаки ритуалів, можна сформулювати

наступне визначення. Ритуали – це історично сформований, стійкий, що передається з покоління в покоління, різновид визначених традицій, що реалізуються у формах умовних і символічних дій, строго регламентованих спочатку звичаями, суспільними думками, а потім, як правило, і законами [34, с.41].

Ритуали, через традиційно історично сформовані форми мистецтва (спів, танці, музикування, театралізація, а в армії і стройовій виучці), головним чином служать цілям патріотичного, морально-естетичного, культурного і духовного випробування людей.

Гармонійна стрункість і доцільна організованість настільки ж властиві і необхідні ритуалам які всім найрізноманітнішим проявам мистецтва.

Велику роль має музичний супровід ритуалів, до стройової виучки учасників, особливо музикантів. Саме на оркестрі, в більшому ступені, зосереджена увага присутніх. Звідси впливає важливість високої виконавської майстерності і зразкової стройової виучки оркестру. Яскраве, урочисте, інтонаційно чисте, темброво й динамічно збалансоване і художньо осмислене звучання оркестру, чітко й артистично налагоджені рухи всіх учасників впливають на почуття і свідомість слухачької аудиторії, створюють бадьорий і оптимістичний настрій, підсилюють радісну гаму почуттів. І навпаки – тьмяне, блякле, інтонаційно нечисте звучання і не налагоджені дії виконавців оркестру викликають зворотні почуття.

Таким чином, якість звучання ритуальної музики і виконання передбачених для неї рухів допомагає глибше усвідомити зміст ритуалу, зрозуміти підтекст його емоційного змісту [36, с.105].

Проаналізуємо роль духових оркестрів у фестивальных заходах і загальних концертах.

Загально визнано, що духова музика, яка є найбільш демократичною, доступною і популярною, позитивно впливає на

емоційно-психологічний стан слухацької аудиторії. Різноманітні її форми, невибагливість у використанні і популярність, дають можливість духовим оркестрам брати участь у різноманітних заходах.

Однією із найбільш яскравих видовищних і змістовних форм діяльності є участь оркестрів у фестивалях. Саме тут їм може бути представлена можливість показати все, на що вони здатні. Якщо говорити про фестивалі духової музики, то форма їх проведення дозволяє продемонструвати можливості оркестрів у повному обсязі. Це марш-паради, концертні виступи, дефіле, плац концерти, ритуали і багато інших заходів. Як правило, на фестивалях духової музики проводяться всі перераховані види виступів оркестру [4, с.138].

Фестиваль духової музики покликаний сприяти розвитку популярності, пошуку нових форм художньої трансформації оркестрового виконавства відповідно до загальноєвропейських і світових критеріїв, залученню уваги до цього виду мистецтва як широких шарів населення, так і концертних установ, засобів масової інформації, організаторів культурно-розважальних і шоу-програм, масових видовищ, майстрів музичного мистецтва і композиторів.

Фестиваль духової музики являє собою ряд різноманітних заходів, об'єднаних загальною художньою ідеєю. З недавніх пір у багатьох країнах світу домінують подібні системи організації різних свят, шоу й інших заходів, що носять одночасно художній і розважальний характер. Такі заходи надзвичайно різноманітять програму культурного відпочинку, тому досить часто їх проводять у відомих курортних і культурних центрах, використовуючи багаті можливості відкритих площадок, утому числі і парків. Відповідно до цього формується і репертуарний матеріал – виконується так звану паркова музика [13, с.9].

Головною художньою цінністю фестивалю є побудова яскравого, видовищного заходу, що складається з ряду підпорядкованих

фрагментів, які, у свою чергу, являють собою закінчені, концертні шоу і плац програми. Їхнє завдання полягає в репрезентації високомистецького матеріалу, що задовольняє естетичні запити, залученню слухача до перегляду наступних виступів та із проекцією піка слухового інтересу щодо заключної гала-вистави.

Для виконання зазначеного завдання оптимальними є можливості духового оркестру, окремих виконавців, а також поєднання виконавства на духових інструментах з іншими видами мистецтв (маються на увазі вокал, хореографія, і різноманітні види і форми творчої діяльності духових оркестрів).

Режисерські і технологічні прийоми, застосовувані при виконанні програм, як правило, засновані на постійних контрастах звукових і видовищних ефектів, завдяки чому глядач не стомлюється. Кульмінація глядацьких емоцій звичайно приходиться на гала-вистави, на фінал зведеного оркестру.

Проведення подібних заходів є престижним і багато міст намагаються одержати (чи вже одержали) статус постійних організаторів фестивалів духової музики зі стабільною художньою концепцією і закріпленим найменуванням. У цьому випадку фестиваль часто стає своєрідною візиткою міста, що приваблює гостей із самих різних країн світу.

Мета і задачі фестивалю духовної музики:

- ◆ демонстрація видовищних, звуко-кolorистичних і художніх можливостей духового оркестру у видовищних виставах;
- ◆ пропаганда кращих зразків сучасної духової музики вітчизняних і закордонних авторів);
- ◆ оптимізація рекреаційного ефекту культурно-видовищних програм;
- ◆ привернення уваги державних виконавчих органів до значимості духової музики;

- ◆ створення сприятливих умов для розвитку творчих зв'язків оркестрів та обміну професійною інформацією з творчими колективами і виконавцями;
- ◆ збагачення репертуару, ініціювання створення різно направлених художніх творів для духового оркестру.

2.2. Ефективні шляхи відновлення інтересу з боку суспільства до духової музики

Розглядаючи тему духової музики в Україні, як і до будь якого іншого жанру музичного виконання, по-перше, необхідно звернутися до даних статистики і аналізу його стану на сьогоднішній день. По-друге, корисно буде згадати історію створення і формування даного жанру для визначення об'єктивних та суб'єктивних причин, що впливають на розвиток цього виду музичного мистецтва. І по-третє, що, на наш погляд, дуже важливо, потрібно визначитися з його значимістю, необхідністю і користю для мистецтва і суспільства в цілому. Що стосується статистики – в Україні на сьогоднішній день нараховується близько 2000 оркестрів: воєнні оркестри, муніципальні, самодіяльні, в тому числі колективи різноманітних установ та організацій. Серед них є оркестри із званням «народний» і «зразковий». Потрібно відзначити, що в 1991 році їх було 3500, а в 1980 році близько 12000.

Як бачимо різниця суттєва. На сьогоднішній день практично зупинили своє існування духові оркестри в середніх освітніх, професійно-технічних училищах, музикальних школах. Скорочується кількість дитячо-юнацьких оркестрів у системі шкільних, позашкільних, середніх і вищих навчальних закладів, у будинках культури, клубах, на підприємствах і т.п.

Не відстають в цій сумній статистиці воєнні оркестри. Тут причина з однієї сторони начебто зрозуміла – вона пов'язана з реформуванням і скороченням чисельності військ, в зв'язку з переходом на нову професійну основу. Разом з тим виникає загроза нанесенню ушкодження і воєнній духовій музиці. До реформ у сфері мистецтва необхідно підходити диференційовано, професійно і, головне, виважено. Ця частина роботи завжди виділялася специфічністю і самобутністю. І не випадково, найдорожчою для держави завжди була підготовка кадрів для творчих колективів, особливо військових [16].

Абсолютно очевидно, що вирішуючи питання поліпшення якості, немає необхідності «штампувати» величезну кількість фахівців, які не відповідають сучасним вимогам. Виходячи з цього, було б доцільним переглянути концепцію підготовки військових диригентів на базі Львівської політехніки. Даний варіант і раніше викликав сумніви у більшості професіональних спеціалістів в цій сфері, а зараз сумніви переросли в цілковиту впевненість в тому, що цей варіант є застарілим. Слабкий, не достатньо професійний рівень педагогічного складу, неможливість його вдосконалення на місці, відстала матеріальна база, відрив від провідних творчих колективів країни, недоцільні витрати коштів – все це підтверджує недієздатність даного Вузу в підготовці кадрів для воєнних оркестрів та ансамблів [32, с.128].

Який же може бути альтернативний варіант або вихід з даної ситуації? Цей вихід пропонувався неодноразово і він достатньо простий. Мова йде про створення при Національній музичній академії підрозділу, який би займався підготовкою і перепідготовкою кадрів з числа бажаючих отримати диплом військового диригента. При цьому може бути досягнуто вирішення низки задач, пов'язаних з поліпшенням якості навчання, у тому числі у вибірково-профільному напрямку. Мається на увазі можливість у даному випадку співробітництва не тільки з різними факультетами музичної академії, а й з Київським університетом

культури, де можна було б готувати фахівців для ансамблів пісні і танцю (керівників хору і хореографів). І ще раз потрібно зазначити, що потреба в молодих кадрах для Збройних сил зменшилась і в даному варіанті цей фактор враховується. Що нам може дати подібний вибір при підготовці кадрів:

- ◆ якість підготовки воєнних диригентів;
- ◆ можливість контролювати відбір кандидатів для наступного індивідуального навчання з метою конкретної підготовки їх для профільних спеціальностей;
- ◆ можливість організувати роботу з підготовки та перепідготовки майбутніх фахівців з інших навчальних закладів.

Все це дозволило б одночасно отримати необхідні професійні якості, економію коштів та європейський стандарт з урахуванням збереження національних традицій України [22, с.37].

Що стосується значення, ролі, і місця духової музики як такої, в культурі сучасної цивілізованої європейської держави, необхідно зазначити наступне. Духова музика, оркестрове духове виконавство і воєнна музика, також – це невід’ємні складові частини історично набутого людством музичного мистецтва, що має своє місце, попит у суспільстві і вплив на нього. Але, на превеликий жаль, дехто вважає, що духовна музика в Україні не є традиційною. Візьму на себе сміливість на погодитися з цим. Потрібно знати історію предмету, про який йде мова, перш ніж говорити про нього. Для тих, хто вивчає дану проблему, стає зрозумілим, звідки беруться корені негативних роздумів. Мабуть, головним стимулятором цих роздумів є інерція помсти всьому негативному, що пов’язане з історією радянської комуністичної ідеології та Російської імперії. Але ж це є історія, а час назад не повернути. Треба дивитись ширше. Духова музика має давню, багатовікову історію. І, дійсно, на всіх її етапах вона була активною та популярною. Вона завжди була найяскравішим, доступним, невибагливим і популярним

музичним жанром, здатним ефективно впливати на свідомість і психіку людей. Відтак, цей факт не зменшує значимість духової музики, а навпаки збільшує [25,с.138].

Духовий оркестр єдиний у виконавчій практиці музичний колектив, який може працювати в будь-яких умовах – на вулиці, в приміщенні, літом, взимку, в русі і т. і. Ось чому він і отримав своє розповсюдження в першу чергу в армії, яка, потрібно зазначити, зіграла величезну роль в його розвитку і у вдосконаленні. І не треба духову музику ототожнювати з комуністичною, фашистською, чи будь якою іншою ідеологією. Духова музика була, є і буде просто популярною. Духова музика існує у всьому світі і навіть в тих країнах, де історично не є традиційною (країни Азії, Африки). Духові оркестри є загальноприйнятим мірилом цивілізованості держави. Особливо вони популярні в державах європейських. Історія розвитку духових музичних інструментів зафіксована на всіх етапах розвитку людства, починаючи з первіснообщинного ладу і до сьогодення.

Україна має свою історію духового оркестрового виконання з характерними національними особливостями та рисами. Що з відбувається з духовою музикою в нашій країні? Духова музика, як і інші музичні жанри, з мовчазної змови чиновників, просто знищуються. В країні не виготовляються вітчизняні музичні інструменти (раніше в Києві була фабрика «Орфей», на разі її не має), відсутня належна увага до видавництва нотної літератури. Інструментальна музика, в тому числі і духова, не пропагується, і, як наслідок втрачає до себе інтерес з боку суспільства.

2.3. Періодизація еволюції духового виконавства

Ретроспективний аналіз соціально-педагогічної сутності оркестрового духового виконавства дозволив розробити періодизацію еволюції духового виконавства, яка має в своєму складі 5 етапів:

I ЕТАП («етнічний») – до якого відноситься проміжок часу до XVIII ст., коли в духовому виконавстві, в тому числі й військовому, панували етнічні традиції музикування, духові ансамблі виконували пісенну й танцювальну музику, приймаючи активну участь у світських дозвіллевих та святкових заходах, що суттєво відрізняло традиції виконавства на народних інструментах від західноєвропейських зразків.

II Етап («фанфарний») в розвитку духового виконавства відноситься до початку XVIII століття, коли роль духових оркестрів у вітчизняній дозвіллевій культурі посилюється. В музиці того часу переважали привітальні канти й фанфарні жанри. Названий період пов'язаний з просвітньою діяльністю Петра I. Характерною відмінністю цього періоду є організація приватних навчальних закладів, де під керівництвом європейських музикантів отримували підготовку кріпосні музиканти. Період з другої половини XVIII сторіччя до кінця XIX сторіччя – час зародження російської духової школи, котре проходило під визначним впливом західноєвропейського, в першу чергу, німецького й чеського виконавства на духових інструментах.

III ЕТАП («професійний») розвитку духового музикування приходить на XIX сторіччя і характеризується суттєвими організаційними перетвореннями в галузі військового оркестру: протягом XIX сторіччя удосконалювався склад воєнних оркестрів, розвивається репертуар з музичних творів вітчизняних та зарубіжних композиторів. Широке розповсюдження отримали концертні виступи воєнних оркестрів.

IV ЕТАП («військово-патріотичний») у розвитку духового виконавства відноситься до радянського періоду історії, коли в культурно-просвітній діяльності стало приділятися більше уваги

військово-духовим оркестрам. Керівні органи того часу розглядали розвиток військової музики як один з могутніх засобів ідейно-художнього виховання.

V ЕТАП («відновлювальний») в розвитку духового оркестрового виконавства розпочався з 1990-х років та відзначався відродженням традицій вітчизняної військово-оркестрової музики та використанням позитивного досвіду, накопиченого за попередні десятиріччя. Позитивними тенденціями цього періоду є кількісний ріст дитячих оркестрових колективів, створення муніципальних оркестрових колективів та проведення джазових фестивалів, свят, марш-парадів духової музики [29, с.385].

Таким чином, саме співпраця виконавців і композиторів сприяє подальшому прогресу та надає можливість віднайти те нове, цікаве, що є, в першу чергу, запорукою залишитися в авангарді виконавства на духових інструментах. Також це сприяє створенню спеціально написаних музичних творів для даних інструментів. Завдяки цьому формується репертуарна база, яка є матеріалом, на якому виховується молодь – майбутні зірки духового виконавства України.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши різноманітну наукову літературу з проблеми дослідження, класифікувавши та узагальнивши отриману інформацію, ми дійшли наступних висновків:

Гра на духових музичних інструментах (оркестрова гра) належить до найдревніших проявів розвитку музичної культури людини, значно розширюючи діапазон гармонічного звучання людського голосу.

Духовий оркестр – це колектив виконавців на духових (дерев'яних і мідних або тільки мідних) і ударних інструментах. Здавна використовується в арміях багатьох країн світу. Широке застосування він знаходить також при проведенні суспільно-політичних, культурно-масових і спортивних заходів.

Історія вітчизняного професійного духового виконавства нараховує близько трьохсот років свого існування. Своїми витокami вітчизняне мистецтво гри на духових інструментах сягає у глибоку давнину та пов'язане з народною музичною творчістю та з застосуванням духових інструментів в церемоніальній, обрядовій та військовій музиці.

Ретроспективний аналіз соціально-педагогічної сутності оркестрового духового виконавства дозволив розробити періодизацію еволюції духового виконавства, яка має в своєму складі 5 етапів: етнічний, фанфарний, професійний, військово-патріотичний, відновлювальний.

Розвиток сучасних педагогічних концепцій виконавства на духових інструментах має наступні паралельні та взаємодоповнюючі напрями: розвиток ансамблевого та оркестрового музикування; розвиток сольного виконавства становлення та розвиток музикознавчих, педагогічних та методичних досліджень у даній галузі.

Основними компонентами навчання гри на духових інструментах виступають: інформаційний компонент; виконавський компонент; репертуарний план.

Українська духовна школа сформувалася в результаті плідної творчої діяльності багатьох поколінь музикантів і педагогів. На розвиток професійного духового виконавства в Україні вагомий вплив мали представники німецької і чеської, а також російської музично-педагогічних шкіл.

Сьогодні відбуваються постійні процеси утворення нових прийомів гри на духових інструментах та нових виражальних засобів, що забезпечує підняття духових інструментів до категорії сольних інструментів. Саме співпраця виконавців і композиторів сприяє подальшому прогресу та надає можливість віднайти те нове, цікаве, що є, в першу чергу, запорукою залишитися в авангарді виконавства на духових інструментах. Також це сприяло створенню спеціально написаних музичних творів для даних інструментів. Завдяки цьому сформувалась репертуарна база, яка є матеріалом, на якому виховується молодь – майбутні зірки духового виконавства України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Апатський В. Багатозвуччя в сучасному духовому виконавстві [Електронний ресурс] / В. Апатський // Мистецтвознавство України. - 2009. - Вип. 10. - С. 82-85. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2009_10_15
2. Арановский М. Что такое программная музыка? / М.Арановский. – М.: ГМИ, 1962. – 120 с.
3. Богданов В. А. Предыстория духового музыкального искусства Украины [Електронний ресурс] / В. А. Богданов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв . Мистецтвознавство. Архитектура. - 2007. - № 12. - С. 11-20. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2007_12_2
4. Булаш О. «Pro memoria»: П'ята симфонія Л.Колодуба та четверта симфонія Г.Ляшенка (художнє втілення теми) / О. Булаш // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського: [зб. наук. праць упор. О.І.Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 138–143.
5. Вербицька Шокот І. В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів: авторефер. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. В. Вербицька Шокот. – Харків, 2007. – 23 с.
6. Гордійчук М. М. Козицький Пилип Омелянович // Українська радянська енциклопедія : [в 12-ти т.] / гол. ред. М. П. Бажан ; редкол.: О. К. Антонов та ін. – 2-ге вид. – Т. 5 : Кантата – Кулики. – К. : Голов. ред. УРЕ, 1980. – С. 264.
7. Дубов И.Г. Такое многоликое влияние / И.Г.Дубов. М.: Знание, 1989. – 80 с.
8. Загайкевич М. Балетна Шевченкіана [Електронний ресурс] / М. Загайкевич // Українське мистецтвознавство: матеріали,

- дослідження, рецензії. - 2013. - Вип. 13. - С. 100-110. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2013_13_13
9. Історія світової та української культури: Підручник для вищ. закл. освіти / В.А.Греченко, І.В.Чорний, В.А.Кушнерук, В.А.Режко. – К.: Літера ЛТД, 2002. – 464 с.
 10. Калининвич Г., Кожевников В. Научнотеоретические труды в области инструментовки для духовых оркестров / Г. Калининвич. – М.: ВДФ при МОЛГК, 1977. – 285 с.
 11. Катарсис. Философская энциклопедия: в 5 томах / [глав. ред. Ф.В.Константинов]. – М.: Советская энциклопедия, 1962. – Т. 2. – 576 с.
 12. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ ст. / Л.Кияновська // Українська музика. Традиції та сучасність: зб. ст. / [редкол.: Ю.Булка, Л.Кияновська, Б.Луканюк, Я.Якуб'як; Львів. Вищ. муз. інт ім. М. Лисенка]. – Львів, 1993. – С. 37–57.
 13. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ – ХХ ст.: навчальний посібник для ВНЗ / Л.Кияновська. – Чернівці: Книга – ХХІ, 2007. – 344 с.
 14. Клименко П. Київська капела // Музика, – 1985. – № 3. – С. 24.
 15. Козаренко О. Українська духовна музика. Спогад про майбутнє / О. Козаренко. – К. «Арт Лайн», – 1998. – С.24-25.
 16. Корній Л. Проблема національного в українській духовній музиці різних історичних періодів [Електронний ресурс] / Л. Корній // Мистецтвознавство України. - 2010. - Вип. 11. - С. 33-37. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2010_11_8
 17. Котляревська О.І. Левко Миколайович Колодуб – митець сучасності // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади) / Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: [зб. наук. праць]. – Вип. 50. – К., 2005. – С. 7 – 13.

18. Лисенко М. В. Про народну пісню і народність в музиці / М. В. Лисенко – К., 1955. – С. 53
19. Лісова О. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної творчості: до проблеми виконавського розуміння: Автореф. дис... канд. мистецтв: 17.00.03 / Одеська держ. муз. акад. ім. А.В.Нежданової. – О., 2009. – 19 с.
20. Людкевич С. Про композиції до поезій Шевченка / С.Людкевич. // С.Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1. / упоряд., ред., переклади і прим. З.Штундер. – Львів: видво М.Коць, 1999. – С. 238 – 243.
21. Мазепа Л. Камерно-вокальний репертуар у класі професора Валерія Висоцького / Л. Мазепа // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. - 2013. - Вип. 27. - С. 101-113.
22. Мальтер Л. Таблицы по инструментоведению. Инструменты симфонического, духового, эстрадного и русского народного оркестров, электроинструменты, певческие голоса /М. Мальтер. – М.: «Музыка», 1966. – 240 с.
23. Манжора Б. Нужная, полезная книга / Б.Манжора // Советская музыка. – 1990. – № 4. – С.104-107.
24. Мартинюк А.К. Персоналії української музичної культури в світлі педагогічної спадщини // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. Наук. статей. – Вип. 1, ч. 2: – К.: Логос, 1997. – С.916.
25. Миронюк. Актуальні питання добору репертуару для колективів музичної самодіяльності. – К., 1985. – 174 с.
26. Михайло Грушевський. Історія української літератури: В 6 т. – К., 1993. – Т. 1. – 392 с.
27. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919-1939 (матеріали зібрані С. Наріжним до частини другої). – К.: «Вид-во ім. Олени Теліги», 1999. – С. 272.

28. Немкович О. М. Микола Грінченко: Нарис про життєвий і творчий шлях. – К.: Музична Україна, 1988. – 96 с.
29. Ольховський А. Нариси історії української музики / Підгот. до друку, наук, ред., вступ, ст., комент. Л.Корній. – К.: Муз. Україна. 2003. – С. 385-394.
30. Осадча С.В. Православна заупокійно-поминальна традиція як феномен музичної культури: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / С.В.Осадча. – Одеса, 2005. – 16 с.
31. Павлишин С. Станіслав Людкевич / С.Павлишин. – К.: Музична Україна, 1974. – 53 с.
32. Працюк Б. Колокола в творчестві Л.Н.Колодуба (на прикладі II частини V Симфонії «Про метеор») / Богдана Працюк // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: [зб. наук. праць упор. О.І.Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 128–137.
33. Радчук В. Срібні звуки духових /В. Радчук. – К.: «Музика», 1995. – 180 с.
34. Раппопорт С. Семиотика и язык искусства / С.Раппопорт // Музыкальное искусство и наука: сб. ст./ [сост. Е.Назайкинский, ред. В.Медушевский]. – М.: Музыка, 1973. – Вып. 2. – С. 17–59.
35. Рудчук Ю. Духова музика в аристократичних колах України у XVIII-XIX ст. / Рудчук Ю. // Мистецтвознавство України: Зб.наук.пр. Вип. 5. / Інт проблем сучасного мистецтва АМУ. – К.: «Муз. Україна», 2005. – С.107-116.
36. Светланов Е.Ф.Музыка сегодня: Статьи, рецензии, очерки / Е.Ф.Светланов. – М.: «Музыка», 1985. – 267 с.
37. Терещенко А. Симфонический вечер в Украинском доме / А.Терещенко // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). – Науковий вісник НМАУ ім.

- П.І.Чайковського: [зб. наук. праць упор. О.І.Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2005. – С. 186–189.
38. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / НАН України. Інст мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. – К., 2000. – 18 с.
39. Цайтц В. Риси оркестрового письма С.Людкевича / В. Цайтц // Syntagmation. Збірка на пошану С.Павлишин – Львів: Сполом, 2000. – С. 242 – 255.
40. Цалай-Якименко О. Музично-теоретична думка на Україні в XVII ст. та праці М.Дилецького / О. Цалай-Якименко // Українське музикознавство. – 1971. – Вип. 6. Фотододаток. – 326 с.
41. Чайковский П. О программной музыке: избранные отрывки из писем и статей / П.Чайковский / [ред. И.Кунина]. – М.Л.: Гос. муз. издво, 1952. – 112 с.
42. Штелин Якоб // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. – М.: СПб., 1890–1907 – 376 с.
43. Штундер З. Станіслав Людкевич: життя та творчість / З. Штундер. – Львів: ПП «Бідар2000», 2005. – 638 с.