

УДК 786.2.087.4

АСПЕКТИ НАБУТТЯ МУЗИЧНО-ПРОФЕСІЙНИХ УМІНЬ У МАЙБУТНІХ ОРКЕСТРОВИХ МУЗИКАНТІВ

Романовський В.І.

Київський національний університет культури і мистецтва

У статті обґрунтовується значущість набуття музично-професійних умінь у підготовці професійного музиканта у музичних навчальних закладах. Розглядаються можливості вдосконалення процесу формування професійних умінь майбутнього оркестрових музикантів. На підставі аналізу наукових досліджень, врахуванні сучасних тенденцій освіти, багатофункціональності педагогіки та мистецтва, багатокомпонентності музично-педагогічної діяльності. Визначається система професійних умінь майбутнього оркестрового музиканта, необхідних для проведення професійної практики. Показуються методи виховання у студентів професійних умінь і навичок гри в оркестрі.

Ключові слова: професійні навички, майбутній оркестровий музикант, методи виховання, оркестр, тенденції освіти.

Мета статті. Метою даної статті є розкриття важливих питань які виникають під час навчального процесу з оркестровими музикантами. Підвищення рівня художнього та музично-естетичного розвитку студентів через ознайомлення з різноманітними творами української та зарубіжної музичної культури. Виховання у студентів професійних умінь і навичок гри в оркестрі потребує: управління оркестровим колективом на основі оволодіння методами роботи з оркестром, дидактичними принципами та знаннями психофізіології виконавства на оркестрових інструментах; розвиток музичного слуху (гармонічного, поліфонічного, тембро-динамічного, почуття метроритму), музичної та емоційної пам'яті, музичного мислення, артистизму. Формування практичних умінь у галузі інструментовки музичних творів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз сучасних музично-педагогічних досліджень свідчить про зростання інтересу музикантів до проблеми набуття музично-професійних умінь у майбутніх оркестрових музикантів у системі вищої мистецької освіти. Ці дослідження ґрунтуються на концептуальних положеннях І. Беха, І. Зязюна, Н. Кічук, О. Савченко, О. Сухомлинської та інших провідних науковців. Нагромаджено значний науковий і фактичний матеріал, який висвітлює різноманітні грані проблеми становлення творчого потенціалу педагога-музиканта (Е. Абдуллін, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька, Г. Щербаківа, О. Щолокова та інші), і, зокрема, майбутнього музиканта-виконавця (Л. Арчажнікова, Л. Бочкарьов, М. Давидов, Н. Згурська, М. Мойсєєва, В. Муцмаєр, Г. Саїк та інші).

На початку 1950-х років Державним музичним видавництвом у Москві та Ленінграді (Госмузиздат) публікувалися збірники оркестрових труднощів для багатьох інструментів, зокрема для труби. «Виписки з оркестрових партій труб і корнетів» готував професор Московської консерваторії С. Єрьомін. Вони були розподілені на зошити, які включали не лише сольні фрагменти з партій, а й епізоди ансамблевої гри цих інструментів у симфонічній та оперній літературі; нотний текст був доповнений методичними коментарями до виконання конкретних фрагментів. Крім того, додавалася таблиця для вивчення транспонування й у стислій формі показувалися прийо-

ми транспонування. До першого зошита включено фрагменти з фантазії «Франческа да Ріміні» та Симфонії № 1 П. Чайковського, з опер «Садко» та «Золотий півник» М. Римського-Корсакова, Симфоній № 3, 5, 7, 8 О. Глазунова, Симфонії № 1 С. Танєєва. У наступних зошитах, за тією ж редакцією, друкувалися фрагменти з творів інших, переважно російських композиторів. Ці зошити збереглися у приватних бібліотеках і досі використовуються оркестровими музикантами.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Водночас багато питань, пов'язаних із проблемою формування музично-професійних умінь у майбутніх оркестрових музикантів, ще чекають на своє вирішення. Йдеться, насамперед, про вдосконалення методики набуття професійних умінь у студентів вищих мистецьких навчальних закладів у процесі інструментально-виконавської підготовки в оркестровому класі. Лише в окремих дослідженнях розглядаються аспекти досліджуваної проблеми (А. Болгарський, О. Ільченко, В. Лапченко, Т. Паньків, В. Федоришин та ін.).

Складність розв'язання проблеми поглиблюється вкоріненою в системі професійної підготовки музиканта-виконавця суперечністю між усвідомленням творчого професіоналізму як інтегративної основи фахової підготовки музиканта-виконавця і недостатньою розробленістю педагогічних технологій, спрямованих на створення умов для їхньої реалізації. Наявність суперечностей між актуальністю, соціальною та професійною значущістю проблеми сприяння формування музично-професійних умінь музиканта-виконавця в системі мистецької професійної освіти і відсутністю теоретично та методично обґрунтованих умов і педагогічних засобів її вирішення і зумовила вибір теми дослідження.

Постановка проблеми. При підготовці професійного музиканта у музичних навчальних закладах теоретично всі розуміють важливість предмета сольфеджіо. Практично ж ставлення до нього вельми недбале у багатьох студентів, і особливо у духовиків. Рідкісний педагог за фахом звертає увагу на низький рівень підготовки духовиків в цій області. Погана підготовка в цій області породжує подальші проблеми, які будуть чутні в концертах. Якщо навичка предслішання не щеплена в дитинстві, отримати його пізніше

буде важко, а то й зовсім неможливо: побудувати інтервал, не почута в дитинстві, не допоможе ніякий, навіть найдосконаліший апарат. Особливо хочеться зупинитися на «почутті ліктя» – вірному співвідношенні з партнерами в камерному ансамблі. З жалем доводиться відзначити, що ансамблева культура вітчизняних виконавців значно поступається такої в провідних зарубіжних ансамблях, в той час як в індивідуальній майстерності наша школа у багатьох випадках є передовою. Причин цієї невідповідності кілька. Перша – це психологія навчання в спеціальних школах, де учнів, студентів готують до кар'єри соліста. Кожен амбіційний батько хоче зробити зі своєї дитини Ріхтера, Ойстраха, Ростроповича або Докшицера. Однак після закінченні вищого музичного закладу основна маса випускників працює в ансамблі – камерному складі або в оркестрі, а час для придбання навиків гри з партнером упущено. Друга – це викладацький склад. Як правило, у більшості ансамблевих класів викладанням займаються ті, хто не отримав можливості викладати спеціальність, а тому очікувати великих досягнень не доводиться. На відміну від нашої школи, зарубіжна надає ансамблю таке ж значення, як і спеціальності, ділячи навчальне навантаження порівну, проводячи конкурси за цими номінаціями.

Вітчизняні конкурси в значній мірі оголошуються камерними з довільними складами і програмами. Особливо це стосується духових, де створюються склади з однорідних інструментів. У лауреатів виявляються ансамблі з чотирьох, п'яти і більше флейт, числом більший – кларнетовий або саксофонів склади. Це штучні утворення, практичне застосування яких обмежується ювілеями педагога, класними вечорами або гала-концертами. Звичайно, організувати такий склад на багато простіше. У зарубіжній та вітчизняній практиці подібні виступи проводяться на конференціях, семінарах, конгресах, присвячених проблемам одного даного інструменту, і відзначаються лише грамотами «За участь». У нашій системі навчання цей «жанр» має успіх. Диспропорція різних спеціальностей змушує викладачів йти на усілякі хитрощі, щоб отримати навантаження і дати студентам можливість зіграти залік.

Формулювання цілей статті. Досягнення чистоти інтонації при грі на духових інструментах є одною з найскладніших завдань у виконавській практиці. Тільки постійний контроль за точністю інтонації, привернення уваги студента до кожного фальшивого звуку може створити у нього критичне ставлення до найменшої інтонаційної неточності. Це, у свою чергу, сприяє пристосованості губ і дихання до точного інтонування. Для того щоб бездоганно чисто інтонувати, музиканту недостатньо одного тільки тонкого слуху, необхідно ще добре знати свій інструмент, і зокрема, закономірності ладу в дерев'яній і мідній групах. Знання виконавцем способів досягнення чистоти ладу і методів роботи над інтонацією різко підвищить художній рівень виконання. Слід врахувати деякі конструктивні особливості духових інструментів, що впливає на формування інтонаційного ладу. На духових інструментах навіть найвищої якості, коли виконавець не стежить за інтонацією, відчутні звуковисотні відхилення.

Навіть найсучасніші духові інструменти дають відхилення деяких звуків від нормальної настройки. Тому студенту слід роз'яснювати особливості досягнення точно фіксованого звуку на духових інструментах. Крім конструктивних особливостей вентильно-пістоного механізму, не аби який вплив на лад мають і інші моменти, пов'язані з конічно-циліндричним профілем основного каналу мідних духових.

Конструкція дерев'яних духових інструментів також вимагає максимальної точності теоретичного розрахунку, пов'язаного не тільки з величиною мензури інструменту, але також з діаметром і формою звукових отворів і їх розташуванням на інструменті. На духових інструментах перехід від одного ступеня хроматичного звукоряду до іншої відбувається в результаті зміни тиску струменя повітря, що надходить в інструмент, і довжини повітряного стовпа, укладеного в його каналі. Це досягається регулюванням напруги губних м'язів і видихом струменю повітря, а також змін при застосуванні аплікатури. Таким чином, інтонаційні відхилення окремих звуків від норми настройки можуть бути ліквідовані або значно виправлені за допомогою губного апарату. Іноді разом з гучністю змінюється і висота звуку, про що засвідчує неухабність виконавця або про слабкість його губних м'язів. Деякі виконавці на мідних і язичкових духових інструментах при грі *crescendo*, *forte* і *fortissimo* знижують звук, а при *diminuendo*, *piano* і *pianissimo* підвищують. Але при уважному слуховому контролі можна за допомогою губного апарату зберегти висоту заданого звуку в різних нюансах. Виконавці на гобой і фаготі для підвищення звуку менше охоплюють тростину губами, для пониження – охоплення тростини збільшують.

Спеціальні репетиції по настроюванню духового оркестру – це єдине, що дозволяє поліпшити інтонаційну якість оркестру. Будь-який оркестр потребує регулярного «технічного обслуговування», тобто систематичної роботи над ансамблевою технікою. Без неї колектив застоюється, рівень якості сповзає. Крім ладу є і інша ансамблева проблема у духових – це баланс і темброва рівність. Навіть якщо акорди будують, їх може дуже розвалювати «гавкаюче» флейтове вібратор або глухий тембр гобоя, або «стирчання» окремих голосів мідних духових. Рецепт же від таких бід простий – якісні групові і оркестрові репетиції над ансамблевою технікою. Духовий оркестр незалежно від його рівня підготовки кожне заняття розпочинає з розігрівання.

Будь яка репетиція чи концерт починається з настроювання інструментів. Виконавці настроюють інструменти по сигналу лідера ансамблю, концертмейстера, соліст-гобойіст дає «ля» першої октави, після чого виконавці перевіряють стрій своїх інструментів в послідовності від тихих інструментів до гучних: спочатку дерев'яні, потім мідні. (На практиці, на жаль, нерідко буває інше: музиканти починають настроювати свої інструменти ще до того, як прозвучить «ля» гобойіста). Якщо в програмі виконується фортепіанний концерт, оркестр налаштовується по «ля» сольного інструменту, яке дає концертмейстер оркестру. Звичайно, в професійному колективі він перевіряє лад рояля ще до виходу на публіку.

Як писав у трактаті про оркестр Г. Берліоз, «рівень оркестру визначається шумом, який він видає в перервах між відділеннями концерту». Серед оркестрантів побуває напівжартівливе вираза «інтонація – бич трудящих». На сцені настройка обмежується лише однією нотою, але за цією, загалом, формальною процедурою варто тривалий домашній індивідуальний процес щоденних занять, в яких закладається фундамент володіння інструментом. Робота над інтонацією в цих заняттях повинна становити найважливішу частину. З покоління в покоління передається аксіома: не має фальшивих інструментів, є «фальшиві» музиканти. Як не жорстко, але практика підтверджує цю істину.

Іншим важливим елементом, що впливає на інтонацію, є динаміка. Граючи в різних нюансах, доводиться коригувати інтонаційний стрій інструменту. Особливо це помітно при сольних виступах не в оркестрі, а з оркестром: лад виконуючого соло інструменту виявляється дещо нижче ладу оркестру, доводиться його підвищувати. Пояснюється це наступним чином: солірую з оркестром, граєш голосніше, вільніше. Ключем є саме ця свобода, яку при більшій опорі на діафрагму, на більший потік повітря отримують губні м'язи, в першу чергу контролюючи висоту звуку. Завищений лад при цьому компенсується вільним амбушюри, знижуючим це завищення. Рекомендації тут диктує багаторічна практика: при *grі forte* доводиться лад підвищувати (вільні губи скорегують його вниз), при *grі pianissimo* – знижувати (затиснуті губи піднімуть лад вище). У цьому можна легко перекопатися на простому прикладі: стандартне вправа духовики – довгий витриманий звук, узятий в *pianissimo*, поступове і максимальне *crescendo* і знову поступове *diminuendo* до *morendo*. Для об'єктивної оцінки випробуваний не повинен бачити індикатора електронного метронома, а ще краще – не повинен заздалегідь знати цілі досвіду. Не має сенсу говорити про результат, переконайтеся самі.

У наші дні багато виконавців під час репетицій і навіть на концерті користуються включеними під час гри електронними камертонами, які нібито допомагають контролювати інтонацію. Нерідко диригенти оркестрів заохочує і навіть зобов'язує музикантів мати ці камертони. Кожен подібний апарат має коригуючий пристрій, що дозволяє встановлювати стандарт ладу, в якому грає цей колектив. Але електронний апарат не допомагає а тільки фіксує висоту вже взятої ноти. Неможливо виміряти неіснуючу величину, як і не можна побачити звук, його можна тільки почути. Крім того, треба пам'ятати, що одна і та ж нота в різних тональностях є різною ступінню гами і тому повинна інтонувати по-різному, однак будь камертон покаже якусь абстрактну висоту, абсолютно не враховує положення ноти в даній тональності. До прикладу, в ролі сьомий ступені вона буде трохи вище, ніж в ролі другого ступеня. Наскільки завищити її на місці сьомий або знизити на місці другого ступеня, залежить від слуху і досвіду виконавця.

Попереднє розігрування на інструменті є обов'язковим перед колективним налаштуванням, тому що губний апарат (амбушюр) виконавця також вимагає відповідного налаштування. Не

«розігрів» м'язи губ, не «проvented» свій дихальний апарат, музикант-духовик не зможе витягти якісний звук, придатний стати еталоном при настроюванні оркестру. При підстроюванні інструменту виконавець може підтягнути окремі звуки до будь-якого заданого ладу. Але уникнути багатьох інтонаційних неточностей, що виникають внаслідок відхилення від строю, на який сконструйований даний інструмент, виконавець не в змозі. Для того щоб навчити учня підлаштовувати інструмент, необхідно виховувати у нього певний слуховий навик. Перше, що потрібно від початківця-виконавця, – це чути і розрізняти, вище або нижче інтонаційного рівня певного звуку фортепіано звучить його інструмент. При цьому створюється багато труднощів: відмінність тембрових барв звуку, нестійкість видиху (у початківців), наявність вібрато в звуці, контрастність динаміки і т. д. Тому педагог при розвитку навиків підстроювання інструменту повинен керуватися головними, вирішальними положеннями, від яких треба відштовхуватися у повсякденній практичній діяльності.

Останнім часом музиканти почали використовувати для настройки інструментів тюнери, які, потрібні лише першому гобою. Але вибудовувати акорди по тюнеру і посилатися на нього, мовляв, «у мене по тюнеру настросний» – це, скоріше за все, прикриття своєї нездатності чути. Переконані в тому, що в «живому» акорді інтонацію можна зробити тільки активним слухом, а не механічним приладом, постійно дивлячись на стрілку тюнера, при підстроюванні по якому відключається слух, тому в реальній ситуації, коли треба працювати вухами і координувати з ними дії м'язів, така «настройка» нічого не дає.

Висновки. Однією з найважливіших складових модернізації системи освіти в Україні є оновлення її змісту, вдосконалення механізмів контролю за якістю з метою створення оптимальних умов для збагачення й реалізації творчого потенціалу учнівської та студентської молоді. Сучасний музикант-виконавець – це компетентна, ініціативна, гуманна особистість, в якій домінують духовно-моральні якості, яскраво виражена суб'єктна позиція і яка має багатий творчий потенціал. Сучасний артист симфонічного оркестру не має бути тільки машиною для видобування звуків різної висоти й гучності, яка не припускає випадковостей у своєму виконавстві (мрія деяких диригентів), а високоосвіченою творчою особистістю, обізнаною з особливостями виконання музики різних епох, напрямів і течій, яка упевнено відчуває себе серед різноманіття стилів письма багатьох композиторів різних епох. Такий музикант здатен забезпечити значно більше, ніж сухе, технологічно правильне відтворення своєї партії. Не дарма в конкурсах на посади провідних музикантів оркестру комісія, крім віртуозного володіння інструментом, прискіпливо перевіряє саме названі якості претендентів на відповідальні посади. Налаштування духових – наука особлива. Перш за все, музиканти, що грають на духових інструментах, настроюють не інструмент, а слух. Адже на духових немає жодної фіксованої ноти, від якої можна «танцювати», як від відкритої струни на скрипці; при гри октавним унісоном верхній голос підстроюється під нижній. Взагалі, весь акордовий лад і не тільки духових, а та-

кож і струнних, особливо в *divisi* повинен бути заснований на принципах натурального звуко-ряду (обертонів). Значні практичні результати у підвищенні якості звучання духової групи дає регулярне спільне виконання вправ Блажевича для духового оркестру, які можна дістати в будь-якому військовому оркестрі. В наших музичних ВНЗ цей предмет поступово прибирають з навчальних програм, що, на мій погляд, є непри-

пустимою негативною тенденцією. Навряд чи можливо вичерпно висвітлити всі проблеми, що зустрічаються в практичній роботі музикантів-духовиків. Щоденні репетиції самого кращого професійного колективу чималу частину часу виділяють на вибудовування – індивідуальне, окремої групи, ансамблю, – адже чим чистіше інтонація, тим вище якість гри. Тут закладена найважливіша складова частка майстерності.

Список літератури:

1. Гарбузов М. Зонна природа музичного слуху / М. Гарбузов. – К., 1978. – 292 с.
2. Діков Б. Методика роботи з оркестром / Б. Діков. – М., 1982. – 318 с.
3. Порвенков В. Акустика і настройка музичних інструментів – К., 1990. – 190 с.
4. Посвалюк В. Щоденні комплексні вправи трубача (навч.-метод. посібник) / В. Посвалюк. – К., 2006. – 315 с.
5. Усов Ю. Методика навчання гри на трубі / Ю. Усов. – К., 1989. – 270 с.

Романовский В.И.

Киевский национальный университет культуры и искусства

АСПЕКТЫ ПРИОБРЕТЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ УМЕНИЙ У БУДУЩИХ ОРКЕСТРОВЫХ МУЗЫКАНТОВ

Аннотация

В статье обосновывается значимость формирования музыкально-профессиональных умений в подготовке профессионального музыканта в музыкальных учебных заведениях. Рассматриваются возможности совершенствования процесса формирования профессиональных умений будущего оркестровых музыкантов. На основании анализа научных исследований, учета современных тенденций образования, многофункциональности педагогики и искусства, многокомпонентности музыкально-педагогической деятельности. Определяется система профессиональных умений будущего оркестрового музыканта, необходимых для проведения профессиональной практики. Показываются методы воспитания у студентов профессиональных умений и навыков игры в оркестре.

Ключевые слова: профессиональные навыки, будущий оркестровый музыкант, методы воспитания, оркестр, тенденции образования.

Romanovsky V.I.

Kiev National University of Culture and Arts

ASPECTS OF ACQUIRING MUSICAL AND PROFESSIONAL SKILLS FROM FUTURE ORCHESTRA MUSICIANS

Summary

The article substantiates the significance of the formation of musical and professional skills in the training of a professional musician in musical educational institutions. The possibilities of improving the process of forming the professional skills of future orchestra musicians are considered. Based on the analysis of scientific research, taking into account modern educational trends, multifunctionality of pedagogy and art, multicomponent musical and pedagogical activity. The system of professional skills of the future orchestra musician, necessary for conducting professional practice is determined. The methods of education of students of professional skills and skills of playing the orchestra are shown.

Keywords: professional skills, future orchestra musician, methods of education, orchestra, educational trends.