КІРОВОГРАДСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

ОРКЕСТРОВИЙ КЛАС

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

Кіровоград – 2016

УДК
ББК

Бродський Г. Л., Горбенко О. Б., Сметана С. О. Оркестровий клас: навчально-методичний посібник / Г. Л. Бродський, О. Б. Горбенко, С. О. Сметана. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. – 328 с.

Автори: **Бродський Г. Л.,**
Горбенко О. Б.,
Сметана С. О.

Рецензенти: **Стратан-Артишкова Т.Б.,** доктор педагогічних наук, доцент кафедри музично-теоретичних та інструментальних дисциплін Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира винниченка;
Скрипниченко В.І., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри інструментального та оркестрового виконавства факультету мистецтв національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова.

Навчально-методичний посібник містить матеріал, який розкриває теоретичні та практичні основи професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва під час вивчення курсу «Оркестровий клас».

Навчально-методичний посібник призначений для викладачів і студентів музичного відділення мистецького та музично-педагогічних факультетів вищих педагогічних навчальних закладів.

Навчально-методичний посібник затверджено методичною радою Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (протокол № 9 від 18 травня 2016 року).

УДК
ББК

© Г. Л. Бродський, О. Б. Горбенко, С. О. Сметана, 2016

ЗМІСТ

ВСТУП.....5
РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ОРКЕСТРОВО-АНСАМБЛЕВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....7
1.1. Специфіка оркестрово-ансамблевої діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва в освітньому просторі ВНЗ.....7
1.1.1. Особливості художньо-інтерпретаційної творчості в процесі оркестрово-ансамблевої діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва.....13
1.1.2. Роль оркестрового диригування у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва.....19
1.1.3. Критерії сформованості готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до оркестрово-ансамблевої діяльності.21
1.2. Художньо-історична еволюція оркестрово-ансамблевого виконавства (історико-мистецтвознавчий аспект).....24
1.2.1. Організація і підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва до оркестрово-ансамблевої діяльності.....24
1.2.2. Еволюція оркестрово-ансамблевого виконавства.....31
1.2.3. Становлення камерно- інструментальної музики.....33
1.2.4. Особливості оркестру українських народних музичних інструментів.....35
1.2.5. Ансамблі та капели бандуристівські та їх склади.....38
1.2.6. Розвиток естрадно-симфонічного оркестру.....41

РОЗДІЛ ІІ. МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ОРКЕСТРОВИЙ КЛАС».....45
2.1. Сутність, мета та завдання навчальної дисципліни.....45
2.2. Зміст навчальної дисципліни «Оркестровий клас».....52
2.3. Контроль знань та облік успішності студентів.....53
2.4. Методи навчання і критерії оцінювання рівня знань і вмінь

студентів: 55
2.5. Методичні рекомендації до формування музично-виконавської компетентності в оркестровому класі..... 57
2.5.1 Педагогічні умови формування музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва в оркестровому класі 57
2.5.2. Методичні рекомендації до виконання самостійної роботи..... 65

ДОДАТКИ
СЛОВНИК МУЗИЧНИХ ТЕРМІНІВ ДЛЯ ВИВЧЕННЯ КУРСУ «ОРКЕСТРОВИЙ КЛАС» 77
ПРИКЛАДИ ОРКЕСТРОВИХ ПАРТИТУР..... 119

ЛІТЕРАТУРА…….....324

ВСТУП

У зв'язку з кардинальними змінами, що відбуваються в суспільно-економічній сфері нашої держави посилюються вимоги не тільки до професійного зростання вчителя, а й до його особистісних якостей, що виявляються в здатності орієнтуватися в розмаїтті протиріч сучасного світу, бути готовим до повсякчасних змін, самостійно набувати компетенцій згідно з обраним фахом, визначати особистісні способи творчої самореалізації, саморозвитку, самоосвіти й самоствердження в професійній кар'єрі й життєдіяльності.

Відповідно до запитів сучасного суспільства значно зростають вимоги до особистості вчителя мистецьких дисциплін, його здатності використовувати набутий професійний досвід у самостійній практичній художньо-творчій діяльності згідно з універсальними загальнолюдськими художньо-естетитчними цінностями та світоглядними позиціями, набувати вмінь володіти засобами пізнання себе та навколишнього світу.

Концепція науково-мистецької парадигми спрямована на виховання в особистості ціннісного ставлення до дійсності загалом та мистецтва зокрема, розвиток художньої свідомості та компетентності, здатності до самореалізації, потреби в духовному самовдосконаленні в процесі сприймання та інтерпретації мистецьких творів і практичної художньої діяльності.

Це положення значно актуалізує проблему фахової підготовки майбутніх учителів музики, які засобами музично-виконавської діяльності впливають на внутрішній світ учнів, розвивають їхні особистісні якості, виявляють творчі здібності, стимулюють потребу в духовному самовдосконаленні. [5]

У комплексі дисциплін, що складають навчальний план підготовки фахівців за напрямом «Музичне мистецтво» і передбачають підготовку майбутніх вчителів музичного мистецтва, керівників вокально-інструментальних ансамблів та гуртків у шкільних та дошкільних закладах, дитячих юнацьких центрах, загальноосвітніх школах курс «Оркестровий клас» займає провідне місце і разом з іншими фаховими фаховими є важливою дисципліною, оскільки відкриває для студентів особливу форму вивчення музики – форму колективного виконання і художнього пізнання, що виходить за межі поняття «просто грати разом».

Вивчення курсу «Оркестровий клас» сприяє:

- художньому розвитку особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва на основі вивчення класичних, фольклорних, сучасних музичних творів;
- формуванню у майбутнього вчителя професійних умінь і навичок оркестрово-ансамблевої гри;

- оволодінню методами та прийомами художньо-виконавськохї інтерпретації, організації та управління оркестрово-ансамблевим колективом;

- підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва до організації та здійснення оркестрово-ансамблевої діяльності в умовах позакласної та позашкільної роботи у загальноосвітній школі.

Основними завданнями навчального курсу «Оркестровий клас» є такі:

- ознайомлення студентів із специфікою оркестрово-ансамблевого виконавства;

- опанування студентами навичок оркестрово-ансамблевої гри;

- вивчення кращих зразків вітчизняної та зарубіжної класичної, народної та сучасної оркестрово-ансамблевої музики;

- розвиток індивідуальних музичних здібностей майбутнього фахівця;

- формування оркестрово-ансамблевих компетенцій;

- формування навичок управління дитячим оркестровим колективом;

- розвиток артистизму та сценічно-виконавської культури;

- набуття студентами знань і вмінь адекватно сприймати музичні твори, формування художнього сприйняття;

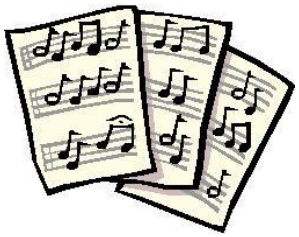
- формування сценічно-виконавської культури;

- формування здатності до художньо-педагогічної інтерпретації музичних творів;

- оволодіння системою оркестрово-ансамблевого навчання, музично-виконавською компетентністю, методами, формами і прийомами викладання дисципліни «Оркестровий клас».

Дисципліна «Оркестровий клас» вивчається впродовж всього терміну навчання. У процесі вивчення курсу студенти знайомляться, вивчають і виконують музичні твори вітчизняної та зарубіжної культури різних епох, жанрів і стилів.

В оркестровому класі у різних видах діяльності розвивається творча особистість студента, його музичні здібності, професійно особистісні якості, художній смак, творча активність, емоційна чутливість, художнє сприйняття. Крім цього, гра в оркестрі сприяє розвитку у майбутніх учителів професійно значущих особистісних якостей, почуття колективізму, відповідальності, взаємодопомоги, здатності до міжособистісного спілкування.



РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ОРКЕСТРОВО-АНСАМБЛЕВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Специфіка оркестрово-ансамблевої діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва в освітньому просторі ВНЗ

На сучасному етапі розвитку освіти відповідно до Державної програми «Освіта», Національної доктрини розвитку освіти України у XXI ст. та Законом України «Про вищу освіту» задекларовано комплекс концептуальних ідей і положень щодо впровадження інноваційних педагогічних технологій та підвищення рівня фахової підготовки майбутніх учителів. Тому актуальною стає проблема професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, здатних до професійної самореалізації, спроможних розкрити своїм вихованцям прекрасний світ мистецтва, залучити до глибокого пізнання художніх творів, сприяти їхньому творчому розвитку та саморозвитку.

Важливу роль у цьому процесі відіграють оркестрово-ансамблеві колективи, які збагачують учасників досвідом творчості, формують їх внутрішній світ, розвивають художнє мислення, уяву, особистісні якості. Керівництво оркестрово-ансамблевим колективом є важливим структурним компонентом професійної діяльності вчителя музичного мистецтва, який має бути висококваліфікованим учителем, керівником, організатором, вихователем, наставником.

У зв’язку з цим, перед вищими навчальними закладами постає важливе завдання щодо підготовки компетентних фахівців, спроможних здійснювати творчу діяльність в сучасних умовах розвитку мистецької і музично-педагогічної освіти, впроваджувати інноваційні форми і методи у навчально-виховний процес.

Концептуальні аспекти фахової підготовки майбутніх учителів висвітлені у психолого-педагогічній та науково-методичній літературі. Загальнопедагогічні засади професійної освіти майбутніх учителів

висвітлюються у працях І. Беха, І. Зязюна, І. Підласого, М. Фіцули, М. Ярмаченка та ін.; питання специфіки педагогічної діяльності учителів розкриваються в дослідженнях С. Архангельського, В. Галузинського, В. Сластьоніна та ін.; проблеми професійної підготовки педагогів-музикантів та сучасної теорії мистецької та музично-педагогічної освіти розглядаються у працях О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, О. Рудницької, О. Щолокової та ін.; методичні аспекти підготовки майбутнього вчителя музики виокремлені в дослідженнях Л. Арчажникової, А. Козир, В. Муцмахера та ін.

Окремі дослідження присвячені проблематиці педагогічного керівництва музичними інструментальними колективами: вокально-інструментальним ансамблем (Б. Брилін, Н. Коваленко, М. Лисенко, І. Шевченко); народно-інструментальним ансамблем (А. Болгарський); дитячим духовим оркестровим колективом (О. Нєженський, Я. Сверлюк та ін..); учнівським музичним колективом (Г. Бродський, О. Горбенко, І. Маринін, Л. Паньків, Т. Пляченко та ін.); народно-оркестровим колективом (Ю. Бай, Г. Бродський, П. Богонос, О. Ільченко та ін.); аматорським художнім колективом (О. Каргін, Н. Слободяник, М. Соколовський, Ф. Соломонік, В. Чабанний та ін.); самодіяльним естрадним оркестром і ансамблем (О. Большаков, В. Коновалов, В. Кузнєцов та ін.).

Аналіз стану оркестрово-ансамблевої підготовки майбутніх фахівців дозволив виявити ряд суперечностей, які мають місце в процесі професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, а саме:

- між сучасними вимогами до професійної підготовки майбутніх фахівців, які мають прагнути до творчого самостійного пошуку, самореалізації й самовираження у різних видах інструментально-виконавської діяльності і традиційним змістом навчання, що спрямований на надання певної сукупності знань та вмінь;
- між рівнем, що необхідний для успішного здійснення музично-педагогічної діяльності та існуючим рівнем оркестрово-ансамблевої підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва;
- між необхідністю застосування інноваційних технологій навчання в процесі оркестрово-ансамблевої діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва і наявними педагогічними умовами, формами та методами навчання, що не відповідають сучасним вимогам сьогодення.

Вивчення стану сформованості оркестрово-ансамблевої компетентності майбутнього вчителя музичого мистецтва в музично-педагогічній практиці дозволяє констатувати, що дана проблема

актуалізується як структурний компонент загальної освітньої парадигми, основною метою якої є формування у майбутнього фахівця здатності до самостійного проектування й творчого розв'язання професійних завдань в нових умовах сьогодення.

З огляду на це, важливим є компетентнісний підхід до оркестрово-ансамблевої діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва, який має засновуватися на впровадженні інтегративних зв'язків між фаховими дисциплінами, в яких предметна галузь співвідноситься з різновидами інструментально-виконавської діяльності й має на меті вдосконалення художнього мислення, творчого потенціалу на засадах самостійного пошуку, спрямованого на творче самовираження і самоактуалізацію майбутнього вчителя музичного мистецтва. [8]

У наукових психолого-педагогічних дослідженнях поняття «компетентність» визначається як інтегративна особистісна характеристика, що визначає функціональну готовність до самостійного виконання певної діяльності, містить сукупність взаємопов'язаних якостей особистості (знання, уміння, навички, особистісні якості, досвід діяльності), котрі необхідні для здійснення особистісної, соціально значущої діяльності. [4]

Проблеми компетентнісного підходу у своїх наукових працях розглядають І. Бех, В. Бондар, І. Єрмаков, Є. Зеєр, І. Зязюн, В.Краєвський, С. Русова, О. Савченко, В. Семиченко, В. Сластьонін, Г. Сухобська, Л. Хоружа, А. Хуторськийь та ін.

Дослідники зазначають, що внутрішня структура категорії «компетентність» складається зі змістового (знання), процесуального (уміння), аксіологічного (цінності, орієнтації), креативного (творчість) компонентів й охоплює когнітивно-розумову, операційно-технологічну, ціннісно-мотиваційну, творчо-діяльнісну, соціальну та поведінкову сфери особистості.

Розглядаючи поняття «компетентність» у контексті культурологічного підходу, науковці підкреслюють її орієнтацію на духовні структури особистості. Основою їхнього формування є поєднання знань, умінь і навичок з індивідуальним переживанням, емоційно-почуттєвим досвідом, зумовленого різноманітними життєвими ситуаціями.

У процесі спілкування з мистецькими творами набуті знання особистості, вміння, практичний досвід, ціннісні орієнтації набувають особистісного смислу, трансформуються в художньо-естетичні компетентності, які є складовими життєвих компетентностей. [9]

У сучасних умовах компетентнісний підхід, що зорієнтований на практичні результати, досвід особистої діяльності, вироблення ставлень, є

одним із пріоритетних в організації професійної освіти, оскільки на перше місце висувається не інформованість студента, а вміння розв'язувати ним проблеми професійного характеру. Про цьому особливої значущості набуває формування компетентності у сфері самостійної пізнавальної діяльності, яка ґрунтується на вмінні набувати знання з різних джерел інформації. Отже, особливістю компетентнісного підходу стає здатність студента самому формувати й застосовувати набуті знання та вміння, необхідні для розв'язання конкретних навчальних і життєвих проблем.

У формуванні професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва оркестрово-ансамблева діяльність набуває особливого значення, оскільки виступає критерієм істинності засвоєного музично-виконавського досвіду, дає змогу реально розкрити й виявити рівень здатності студентів самостійно реалізовувати набуті знання і вміння, розв'язувати конкретні педагогічні ситуації, демонструвати професійно значущі особистісні якості, і у свою чергу є джерелом нових знань і художньо-комунікативних умінь, нового досвіду, є водночас і об'єктом, і засобом пізнання процесу художньо-педагогічного спілкування, і засобом самопізнання.

Основними завданнями оркестрово-ансамблевої діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва є:

- розвинути вміння виконувати твори різних стилів і форм інструментального письма;
- сформувати вміння розкривати художній образ твору на основі точного виконання нотного тексту і власного виконавського досвіду;
- вдосконалити навички самостійної роботи над музичним твором;
- оволодіти знаннями, вміннями виконання та вивчення творів оркестрово-ансамблевого репертуару.

Відомо, що інструментально-виконавська діяльність є творчим процесом, який тісно пов'язаний із здатністю реципієнта самостійно здійснювати цю діяльність, мислити й адекватно інтерпретувати.

Творча діяльність учителя музичного мистецтва зумовлюється специфікою музично-педагогічної діяльності, яка здійснюється в процесі публічного виступу, передбачає наявність інтерпретаційних умінь, здатності до адекватного відтворення художнього образу. Визначну роль в цьому процесі відіграють інструментально-виконавський досвід, знання, інтелект, володіння засобами художньої виразності, технікою художнього виконання, багатством асоціативного фонду, емоціною культурою, образністю музичного мислення.

Музично-педагогічна діяльність учителя музичного мистецтва насамперед пов'язана з виконавським процесом й передбачає наявність знань жанрово-стильових особливостей музичних творів, засобів їх виравиражальності, вмінь творчо осмислювати музичний образ, знаходити правильні способи його реалізації у сценічному виступі. Органічне поєднання музичного мислення, знань, умінь, почуттів і прагнень породжує у виконавця такий психічний стан, що сприяє здійсненню художнього задуму, передбачуваності кінцевого результату й досягненню мети виконавської діяльності, спричиняє до здійснення контролю, самоконтролю, оцінки та самооцінки за допомогою творчих «механізмів» виконавського процесу (аналіз, синтез, порівняння, співставлення, абстракція, узагальнення). [10]

З огляду на це, можна стверджувати, що компетентним є такий вчитель, котрий володіє художньо-інтерпретаційними компетенціями, що відповідають сутності різновидів музично-виконавської діяльності, зокрема, оркестрово-ансамблевої.

Як відомо, здатність до художньо-інтерпретаційної творчості формується в процесі індивідуальних занять під час вивчення фахових дисциплін, зокрема, основного музичного інструмента, додаткового музичного інструмента. хорового диригування, сольного співу. Саме на індивідуальних заняттях створюються умови для формування та розвитку професійно значущих особистісних якостей майбутнього фахівця.

Практика свідчить, що можливості музично-виконавської підготовки реалізуються не в повному обсязі. Так, проблема розвитку емоційно-почуттєвої культури, здатності до сценічно-виконавського перевтілення, художньої емпатії і рефлексії – все це іноді залишається поза увагою викладачів фахових дисциплін, зокрема, оркестрово-виконавських. Втім, саме навчання студентів в оркестровому та ансамблевому класах, а також в інших виконавських колективах (вокально-інструментальному) сприяє формуванню у них професійних знань, практичних умінь та навичок, яких вони не отримують на індивідуальних заняттях, створенню атмосфери справжнього емоційно-емпатійного спілкування, розкриттю і впливу унікальних можливостей оркестрово-ансамблевого виконання на розвиток професійних особистісних якостей майбутнього вчителя. Колективне музичне виконання характеризуються взаємодійною здатністю учасників оркестру: знаходити темброві зв'язки; відчувати й адекватно відтворювати художній образ в єдиному русі і «диханні», створювати справжній художньо-емпатійний діалог.

Систематичні заняття в оркестровому класі сприяють закріпленню умінь та навичок, засвоєних на індивідуальних заняттях, стимулюють інтерес до вивчення фахових дисциплін, розвивають здатність творчо

інтерпретувати художній образ, відповідати за результат і якість публічного виступу.

На заняттях оркестрового класу студенти навчаються «поринати» в загальне звучання оркестру, «танути» в ньому як єдиний художньо-виконавський організм. Крім цього, участь в оркестрово-ансамблевому колективі сприяє розвитку сценічно-виконавської культури, інтонаційного слуху, вдосконаленню рівня музично-інструментальної майстерності майбутніх фахівців. Так, під час занять в оркестрі та вокальному ансамблі виробляються навички орієнтації в спільному оркестровому звучанні, вміння аналізувати якість звучання оркестру й окремих партій, особливості мелодичного та гармонічного строю, темпо-ритму, оцінювати рівень виконання й інтонування кожного інструмента. Оволодіння студентами цими вміннями та навичками позитивно впливає на формування особистісних якостей, які необхідні вчителю музичого мистецтва у позакласній і позашкільній діяльності.

Під час занять в оркестровому класі творчі компетенції майбутнього вчителя мають спрацьовувати не тільки на рівні виконавця, а й на рівні диригента-керівника оркестру. Це виявляється у здатності фіксувати увагу студентів на окремих моментах розвитку оркестрового звучання, методах і прийомах, що використовуються на певному етапі роботи над художнім образом. Плідним є використання музично-історичних відомостей, що сприяє розвитку художньої ерудиції, інтелекту, формуванню художнього сприйняття майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Педагогічні спостереження в процесі виконавської практики свідчать, що студенти-оркестранти порівняно з іншими студентами мають більш високий рівень:

- професійної підготовки;
- здатності здійснювати самостійно-творчу роботу;
- знань в галузі інструментально-виконавської діяльності;
- сформованості музично-виконавських компетенцій;
- здатності самостійно розв’язувати творчі завдання, добирати відповідні методи і прийоми для їх вирішення;
- вмінь організації навчально-виховної роботи у позашкільний час у загальноосвітніх закладах;
- вмінь адекватно оцінювати результати власної діяльності та діяльності інших студентів, передбачати її результат, здійснювати контроль і самоконтроль.

1.1.1.Особливості художньо-інтерпретаційної творчості в процесі оркестрово-ансамблевої діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва

У процесі занять в оркестровому класі у студентів формується здатність до художньо-інтерпретаційної творчості як основної у музично-педагогічній діяльності майбутнього вчителя.

Сама природа музичного мистецтва відкриває великі можливості для творчості вчителя музики. Вона виявляється в процесі інтерпретації музичного твору на основі осягнення авторського задуму, ідеї, художнього образу та змісту. Тому майбутній вчитель музичного мистецтва має володіти художнім інтелектом і досвідом, культурою художнього сприйняття.

Саме у процесі оркестрово-ансамблевої діяльності створюються умови для практичного засвоєння студентами різних видів художньо-інтерпретаційної творчості у всій її різноманітності, багатоплановості та складності. Саме тут студенти усвідомлюють свій рівень сформованості музично-виконавської компетентності, виявляють критичне ставлення щодо готовності спілкування засобами різних видів інструментально-виконавської творчості з учнями.

Під час занять в оркестровому класі студенти аналізують та узагальнюють факти реальних педагогічних ситуацій, самостійно розв'язують творчі завдання, що забезпечують міжособистісні зв'язки, вчаться створювати атмосферу взаєморозуміння й творчого діалогу через різні форми та види художньо-інтерпретаційної діяльності.

У процесі оркестрово-ансамблевої діяльності інтенсифікується процес професійного становлення й самовизначення майбутніх учителів музичного мистецтва, вдосконалюється музично-виконавська компетентність, створюються умови для формування активної педагогічної позиції.

Набутий у процесі оркестрово-ансамблевої підготовки художньо-інтерпретаційний досвід студенти активно впроваджують у навчально-виховний процес на уровках музики і у позакласній діяльності в загальноосвітній школі.

Оркестрово-ансамблеву компетентність студенти демонструють не тільки в процесі вивчення відповідного репертуару, а й у період педагогічної практики, в роботі з вокально-інструментальними, хоровими, оркестрово-ансамблевими колективами, в організації та проведенні різноманітних художньо-творчих проектів: тематичні вечори, лекції-концерти, лекторії, студії, що уможливлює залучити до художньо-виконавської творчості якомога більше учнів відповідного шкільного

віку за їхніми інтересами й нахилами у творчий процес художнього спілкування.

Основою оркестрово-ансамблевої діяльності є художня інтерпретація музичних творів. Вирішенню проблем інтерпретації музичних творів сприяли сучасні дослідження з психології музичного сприймання (Є. Назайкінський), фундаментальні дослідження в теорії інтерпретації (Є. Гуренко, Н. Корихалова, В. Москаленко та ін.), продуктивний розвиток музично-теоретичних досліджень розуміння музичного твору в світлі інтонаційної теорії Б. Асаф'єва (В. Бобровський, В. Медушевський, Є. Назайкінський). Дослідження доводять, що художня інтерпретація є результатом складних процесів, які становлять собою систему взаємодійних елементів із специфічними функціями, властивостями, структурою та змістом, що дозволяє висвітлити специфіку цього процесу [1; 2;].

Теорія музикознавства визначає термін «інтерпретація» як художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання, зокрема як активний творчий процес, в якому воля композитора повинна стати власною волею інтерпретатора (С. Фейнберг), а сила інтерпретації вимірюється плідністю поєднання художнього і технічного, її цінністю і змістовністю (Л. Мазель). Виконавська інтерпретація, спираючись на відповідні знання та аналітичні вміння, передбачає розвинену художню інтуїцію і духовно-творчу рефлексію.

Поняття «інтерпретація» означає, насамперед, індивідуальне бачення предмета інтерпретації, особистісне до нього ставлення. У цьому контексті формування інтерпретації відбувається в свідомості інтерпретатора як ідеальне утворення у вигляді розуміння предмету інтерпретації, а вже потім реалізується, чи може бути реалізованим у виконанні або якісно іншій формі. Тобто, здійснення інтерпретації – це розуміння змістовної сутності музичного твору та втілення розуміння у виконанні; індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмету трактування. Художня інтерпретація передбачає глибоке проникнення в зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до музики, відтворення набутого досвіду в усій його цілісності і є невід'ємним структурним компонентом досвіду, зокрема, виконавського, уміння, що зумовлюють здатність належно виконувати дії.

Структура виконавського процесу містить два основні елементи – формування задуму та звукового втілення. Відповідно він (виконавський процес) охоплює два основні види діяльності – осягнення художньо-змістовної сутності музичного твору та матеріально-звукове втілення. Діяльність осягнення спрямована на відбір та осмислення художньої

інформації, закладеної у музичному творі; діяльність втілення спрямована у протилежному напрямку – на добір адекватних засобів виразності та об'єктивацію ідеального уявлення образу твору в матеріально-звуковій формі. Отже, виконання є діяльністю, в якій реалізується розуміння музичного твору в матеріалізованій формі, структура якої становить дві основні підструктури – пошук художньо-доцільних засобів виконавської виразності та вирішення способів технічно-досконалого втілення. Художньо-інтерпретаційні уміння, що відображають рівень образного сприймання виконавця, культури його почуттів, естетичних ідеалів і смаку, творчих якостей, виступають сутнісною характеристикою музичного виконання.

На *першому етапі* художньо-інтерпретаційного процесу важливим є формування таких художньо-інтерпретаційних умінь:

1) виокремлювати засоби музичної виразності, стежити за їх трансформативними змінами, вміти об'єднувати в цілісність, досліджувати внутрішні зв'язки;

2) диференціювати художні враження;

3) правильно знаходити композиційний центр як ключову категорію змістової сутності музичного твору.

Виокремлені художньо-інтерпретаційні вміння формуються на основі музично-виконавського досвіду, що забезпечує повноцінне чуттєве розуміння специфіки різноманітних виразних формул, які символізують певні історичні й національні культури.

Другий етап – аналіз і розуміння сутності музичного твору, - пов'язаний з переходом від перцепції музичної інформації до освоєння її виразно-смислових значень. Тому на другому етапі важливо формувати такі художньо-інтерпретаційні вміння:

1) аналізувати засоби музичної виразності;

2) порівнювати конкретний музичний твір з іншими творами;

3) використовувати історичні, загальнохудожні знання, здійснювати інтегративні зв'язки, внаслідок чого відбувається розуміння соціально-людського змісту, що міститься в конкретних засобах музичної виразності й за допомогою яких відбувається розв'язання художніх проблем.

Цей етап характеризує прагнення виконавця якомога точніше зрозуміти об'єктивний художній текст, що закріплений в системній структурі засобів виразності музичного твору. На даному етапі відбувається складна аналітично-розумова діяльність виконавця-інтерпретатора, що надалі передбачає синтез, поєднання в єдину нерозривну єдність, художню цілісність виокремленні й осмисленні засобами аналізу, музичні побудови.

Подальше осягнення художнього образу передбачає співвідношення його змісту зі спрямуванням ціннісних орієнтацій виконавця, з його індивідуальним життєвим, художнім і виконавським досвідом.

Тому на *третьому етапі* художньо-інтерпретаційного процесу особливого значення набуває розвиток таких художньо-інтерпретаційних умінь:

1) особистісне освоєння художньої образності, емоційно-емпатійне «перевтілення»;

2) техніка художнього виконання;

3) сценічно-вольові якості.

На даному етапі, як найбільш відповідальному в художньо-інтерпретаційній діяльності, конкретизується й уточнюється виконавський задум, відбувається процес завершення створення продукту виконавської діяльності. Важливість цього етапу обумовлюється асоціативною природою музичних творів, що може свідчити про поліваріантність та різноманітність музичних інтерпретацій.

У художньо-інтерпретаційному процесі значну роль відіграє асоціативний комплекс, що утворюється з минулого досвіду особистості (життєві асоціації), досвіду особистісного спілкування з музичними творами (художні асоціації), а також з музично-виконавського досвіду (художні та міжхудожні), котрий визначає конкретизацію й розуміння художнього твору, ступінь оволодіння інтонаційно-образним змістом та активність організації художньо-інтерпретаційного процесу. [6]

Суттєвого значення набувають «міжхудожні» асоціації, які породжуються структурою музичного твору і сприяють розширенню меж образних уявлень виконавця. Це дозволяє в процесі художньої інтерпретації (на етапі первинного проектування художнього образу) використовувати художні аналогії (порівнювати, співставляти або доповнювати певний художній іншими художніми образами інших мистецтв). Такі вміння інтерпретатора можуть свідчити про наявність у нього таких особистісних якостей як ерудованість, проникливість, допитливість, спостережливість, емпатійність, емоційність.

Виникнення різного роду асоціативних зв’язків впливає на розвиток когнітивно-розумової та емоційно-почуттєвої сфер, активізує особистостісні якості виконавця (уяву, фантазію), сприяє «вживанню» в художній образ й опосередковано, по мірі необхідності трансформує і «Я» виконавця-інтерпретатора.

Художньо-інтерпретаційний процес передбачає високу міру творчої самостійності, неповторності предметно-асоціативного змісту суб’єктивного образу сприймання, нестереотипного розв’язання творчих завдань музично-виконавської діяльності, оскільки суб’єкт художньої

взаємодії сам конструює мистецький твір, доповнює його зміст своєю творчою уявою, фантазією, асоціаціями.

Під час занять в оркестровому класі у студентів формується художньо-педагогічний досвід, який виявляється в уміннях:

- методично правильно та цікаво проводити уроки музичного мистецтва та позакласну роботу;
- художньо-образно виконувати музичні твори;
- здійснювати художньо-інтерпретаційний аналіз;
- використовувати метод художніх аналогій (порівняння, доповнення, співставлення).

Провідну роль у процесі оркестрово-ансамблевої діяльності відіграє розвинена уява виконавця, що ґрунтується на емоційно-почуттєвих процесах. Досліджуючи проблеми сутності уяви, психологи одним із механізмів її виникнення називають емпатію як своєрідний різновид уяви, оскільки в процесі емпатійного сприймання людина «переносить» себе до думок, почуттів і дій іншого та структурує власне сприймання за цим зразком. «Я» нібито поділяється на реальне «Я» і уявне «Я». Це уявне «Я» і є творчим компонентом. Емпатія, як у процесі слухацького сприймання, так і в процесі власного творення передбачає тісну взаємодію когнітивно-розумових, емоційно-почуттєвих і художньо-творчих актів, характеризується багатством асоціативно-образних уявлень, вміннями суб'єкта художнього творення-інтерпретації осмислювати організацію художнього матеріалу, розуміти виразний сенс художньої інтонації і є генералізованою професійно значущою особистісною якістю майбутнього вчителя музичного мистецтва [11, 12].

Вже на початковому етапі вивчення музичного твору в свідомості студента формуються загальні уявлення про темп, динаміку, елементи фразування, кульмінації твору вцілому та його окремих частин. Осягнення художнього змісту, інтонаційно-виражальних функцій кожного елемента музичного твору сприяє повноцінному розкриттю художнього образу, його розумінню і відтворенню.

У процесі емоційно-змістового аналізу музичного твору студент розвиває:

- вміння аналізувати форму та тематичний матеріал твору;
- вміння виявляти гармонічну та поліфонічну структури;
- вміння розуміти художньо-образний зміст твору.

Такий підхід до вивчення музичного твору в подальшій педагогічній роботі допоможе майбутньому вчителю музичного мистецтва:

- активно залучати учнів до оркестрово-ансамблевої діяльності;
- мобілізувати творчі здібності;
- виявляти художньо-творчий потенціал;
- формувати художнє сприйняття своїх вихованців.

Володіння технікою гри на музичному інструменті є одним із найважливіших завдань підготовки вчителя-музиканта. Музикант, який не володіє технікою та інтонаційно-виражальними засобами не здатний адекватно інтерпретувати художній зміст музичного твору, донести його до слухача.

У роботі над твором необхідно:

- знати біографію та відомості про автора музичного твору;
- знати епоху, в яку жив і творив композитор:
- визначати ідею та зміст твору, його художні особливості;
- знати фольклор своєї країни, особливості народних інструментів;
- вміти здійснити музично-теоретичний аналіз, в процесі якого визначається форма, ладотональний план, характер мелодії, метроритмічна структура, гармонія, фактура викладання, тембро-динамічний план тощо.

Характер і рівень вимог залежить насамперед від підготовленості оркестрантів. Чим вище організація колективу, тим більші вимоги до виконання, дисципліни і навпаки. Якщо керівник методично правильно веде заняття, ретельно до них готується, то й вимоги дають потрібний результат. Педагогічні принципи музично-виконавського навчання в оркестрі засновані на єдності художнього та технічного розвитку, при цьому техніка музичного виконання розглядається як засіб втілення художнього образу та музичного змісту. Тому під час навчання в оркестровому класі студенти не тільки вдосконалюють художньо-виконавську техніку, а й вміння осмислювати й осягати художньо-образний зміст твору, надавати адекватну оцінку і самооцінку.

Участь в оркестрі сприяє розвитку таких особистісних якостей як колективізм, взаємодопомога, взаєморозуміння, здатність до емпатії, емоційна проникливість. Крім цього, оркестрова діяльність формує художнє сприйняття, розвиває музичні здібності, інструментально-оркестрові навички, здатність «вслухатися» в оркестрові партії, цілісно охоплювати звучання оркестру як єдиного «живого інструменту».

Отже, у діяльності оркестру можна умовно виокремити основні тези:

а) оркестрова діяльність поглиблює знання, формує художню культуру майбутнього вчителя;

б) оркестрова діяльність сприяє розвитку творчої особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва;

в) оркестрова діяльність формує і розвиває особистісні якості майбутнього вчителя.

Оркестрова підготовка майбутніх фахівців має здійснюватись у різних видах музично-виконавської діяльності на основі синтезу розумово- мисленнєвих, емоційно-вольових якостей особистості, спрямованих на оволодіння професійними знаннями, набуття відповідних умінь та навичок, що сприятимуть розвитку у студентів професійно особистісних якостей вчителя, керівника, артиста-виконавця, диригента.

1.1.2. Роль оркестрового диригування у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва

Диригування – один із видів творчої діяльності в оркестрово-виконавському мистецтві. Тому підготовку майбутніх вчителів до оркестрового диригування слід розглядати як їх підготовку до творчої діяльності.

Диригування є необхідним компонентом в усіх основних видах професійної діяльності вчителя музичного мистецтва. В оволодінні знаннями, вміннями і навичками у вирішенні організації диригентської діяльності вчителя музичного мистецтва особливе значення набуває самостійна робота майбутнього вчителя. Організаційно-методичні знання і вміння потрібні майбутньому керівникові для залучення дітей в оркестрово-ансамблевий колектив, для виконання функцій, що сприяють організації навчально-виховного процесу, плануванню й оригінальному розв’язанню художньо-творчих завдань, проведенню репетиційних занять, добору репертуару тощо.

Основою у розв’язанні творчих завдань в оркестрово-ансамблевому колективі є фахова підготовка, яка передбачає наявність у виконавців-оркестрантів музично-виконавських, музично-теоретичних знань, а саме, музичної грамоти, теорії музики, виконавської техніки, форм і методів роботи вивчення музичного твору тощо. Крім цього, вдосконалення оркестрово-ансамблевих умінь забезпечується знаннями з таких дисциплін, як основний музичний інструмент, оркестровий клас, оркестрове диригування, додатковий музичний інструмент та ін.

Важлива роль надається психологічному клімату в колективі, стосункам між керівником та учасниками. Тому диригенту-керівнику оркестрово-ансамблевого колективу необхідно володіти психолого-педагогічних знаннями, що сприяють вирішенню важливих педагогічних завдань. Ці знання допомагають керівникові виявляти організаторські здібності, вивчати індивідуально-психологічні особливості учасників,

сприяють формуванню стійкого інтересу учасників до колективного музикування, створенню комфортної атмосфери, доброзичливих взаємовідносин, позитивно-емоційного стану в процесі художньо-виконавського спілкування.

Важливим структурним компонентом підготовленості керівника і студентів до оркестрово-ансамблевої діяльності є діагностико-прогностичні знання, а саме: здатність планувати оркестрово-виконавську діяльність, визначати мету і завдання в процесі художньо-інтерпретаційної діяльності на всіх її етапах, здійснювати аналіз непередбачуваних ситуацій та виявляти причинно-наслідкові зв'язки, визначати оптимальні шляхи і методи виховного впливу, планувати етапи і зміст репетицій, послідовність педагогічних дій і творчу діяльність загалом.

Підготовленість майбутнього вчителя музичного мистецтва до здійснення оркестрово-ансамблевої діяльності передбачає синтез інтелектуально-розумових, сценічно-виконавських знань і вмінь, професійно-особистісних якостей, спрямованих на керування дитячими колективами, самостійну організаторську і творчу діяльність.

Оркестрово-ансамблева діяльність моделює творчий процес диригента. Тому важливо навчити майбутнього вчителя самостійно добирати, вивчати й опрацьовувати оркестровий репертуар, залучати у творчу художньо-інтерпретаційну діяльність, моделювати у процесі навчання педагогічні ситуації, що є основою диригентської діяльності.

Для створення системи навчальних творчих завдань, визначення їх типології, потрібно, насамперед, здійснити психолого-педагогічний аналіз діяльності диригента. Психологічний аналіз будь-якої діяльності передбачає визначення її мети, засобів, змісту, результату та їх внутрішніх взаємозв'язків. Мета диригентської діяльності, як її ідеалізований результат, передбачає організацію оркестрового виконання музичного твору і його вплив на емоційно-почуттєву сферу як виконавців, так і тих, хто сприймає.

Формування вмінь і навичок опрацьовувати партитуру самостійно, а також вивчати її з іншими учасниками – важливий етап у вихованні справжнього диригента. Навички і вміння опрацьовувати партитуру набуваються поступово. Насамперед, музичний твір потрібно детально проаналізувати. На першому етапі це здійснюється за допомогою педагога, надалі – самостійно самими студентами.

Роботу над партитурою умовно можна поділити на такі етапи:

- самостійне вивчення оркестрової партитури;
- планування методів роботи по вивченню партитури з колективом;

- вивчення музичного твору з оркестровим колективом;
- концертний виступ.

Оволодіння й набуття професійно-виконавських умінь, здатності правильно розкривати художній образ, здійснювати музично-теоретичний аналіз, висловлювати власні думки і почуття, визначати перспективу власного розвитку і саморозвитку, формує у майбутнього вчителя здатність самостійно мислити, самовиражатись у власній діяльності і творчості, адекватно оцінювати сформованість своєї та інших музично-виконавської компетентності.

Діяльність диригента професійного й аматорського колективів дещо відрізняється в організаційному і психолого-педагогічному аспектах. Основою функціонування професійного колективу є професійний обов'язок, який матеріально стимульований.

Основою функціонування аматорського колективу є інтерес учасників, який не підкріплюється матеріально. Для підтримки такого колективу диригент повинен постійно бути у пошуках ефективних форм і практичних методів, володіти організаційними вміннями, бути творчою особистістю. Але обидва колективи демонструють ставлення до своєї справи, майстерність виконання, наявність моральних і професійних якостей. Керівники цих оркестрів як унікальні особистості повинні мати високий рівень виконавської майстерності, спроможності бути справжнім диригентом творчого колективу.

Саме тому до оркестрово-ансамблевої підготовки висуваються високі вимоги, оскільки майбутні учителі музичного мистецтва у своїй подальшій професійній діяльності і життєтворчості мають засобами інструментально-виконавської діяльності залучити своїх вихованців у прекрасний світ мистецтва, розкрити їхні творчі здібності, здатність самовиражатись у власній творчості.

1.1.3. Критерії сформованості готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до оркестрово-ансамблевої діяльності

Проблема підготовки студентів у ВНЗ до оркестрово-ансамблевої діяльності є складною і багатоплановою. Критеріями сформованої готовності студентів до роботи з оркестрово-ансамблевим колективом є орієнтація на музично-педагогічну діяльність, оперування психолого-педагогічними та фаховими знаннями в процесі репетиційних занять, усвідомлення специфіки роботи керівника і диригента, вміння вирішувати організаційні і творчі завдання. Розглянемо критерії більш детально.

Критеріями та показниками готовності студентів до здійснення педагогічної діяльності з оркестрово-ансамблевим колективом визначаємо:

- *Мотиваційно-пізнавальний* критерій, який дає змогу виявити міру мотиваційної спрямованості майбутніх учителів музичного мистецтва. Показниками цього критерію є: вияв інтересу до своєї професії, здатність бути організатором, керівником і диригентом музичного колективу; розуміння специфіки професійної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва, керівника колективу; здатність до оцінки і самооцінки.
- *Когнітивно-операційний* критерій, котрий визначає ступінь сформованості професійних знань майбутніх фахівців, спроможність бути керівником оркестрового колективу. Показники: усвідомлення ролі та можливостей керівника в організації колективної творчої діяльності учнів; наявність індивідуально-психологічних якостей та психолого-педагогічних здібностей як керівника музичного колективу; сформованість знань і умінь щодо керівництва оркестровим колективом.
- *Творчо-діяльніснісний* критерій, який характеризує рівень засвоєння музичного матеріалу і здатність вивчити його з колективом. Показники: вільне оперування музичним матеріалом; вияв організаторських здібностей; вміння визначати форми та методи репетиційної роботи у конкретній ситуації.
- *Емоційно-вольовий* критерій, що дає змогу визначити здатність майбутнього вчителя музичного мистецтва створювати позитивну атмосферу, емоційно впливати на аудиторію; контролювати власні емоційні почуття (витримка, концентрація й розподіл уваги в процесі музично-творчої роботи); володіти способами та прийомами міжособистісного спілкування.

Ефективність формування готовності студентів до роботи з оркестрово-ансамблевим колективом вимагає створення таких педагогічних умов:

- забезпечення студентів психолого-педагогічними, методичними та фаховими знаннями щодо специфіки роботи керівника шкільного (дитячого) оркестру;
- забезпечення дидактично обгрунтованої послідовності навчання та формування навичок педагогічного керівництва дитячим творчим колективом;
- залучення студентів до науково-дослідної роботи з проблем дитячого оркестрово-анесамблевого виконавства;

- залучення студентів до практично-виконавської діяльності упродовж всього терміну навчання.

Слід зазначити, що оркестровий колектив виховує окремо кожного учасника, надає кожному з них можливість реалізувати творчі плани, самовиразитись у власній творчості.

Характерною особливістю професійної діяльності керівника оркестрового колективу є поліфункціональність:

- тісний зв'язок із соціально-педагогічною діяльністю;
- добровільність, інтерес;
- творча зацікавленість.

Основою професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, майбутніх керівників оркестрових колективів і вокально-інструментальних гуртків є психолого-педагогічна і методична підготовка, яка необхідна як керівникові професійного, аматорського, так і дитячого оркестрово-ансамблевого колективу.

Керівник оркестру – це насамперед вчитель, педагог, який здатний розкрити прекрасний світ музичного мистецтва засобами оркестрово-ансамблевого виконання. Тому студенти – майбутні вчителі музичного мистецтва і керівники музично-виконавських колективів мають отримати широкопрофільну підготовку: знання методики гри на оркестрових інструментах та роботи з дитячим оркестром; знання з історії художньої культури та музичного мистецтва; знання й уміння оркестрового диригування; вміння застосовувати психолого-педагогічні знання на практиці з урахуванням вікових особливостей учасників оркестру та ансамблю.

Визначені критерії та показники готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до керівництва оркестрово-ансамблевими колективами у позашкільній діяльності дають можливість виявити рівень спроможності майбутнього вчителя здійснювати оркестрово-ансамблеву діяльність в умовах загальноосвітнього закладу, а також позашкільній роботі, забезпечити цілісність, творчу спрямованість навчально-виховного процесу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века) / А. Д. Алексеев. – М. : Музгиз, 1984. – С. 3 – 84.

2. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1991. – 102 с.

3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.

4. Бех І. Д. Особистість у просторі духовного розвитку : навчальний посібник / І. Д. Бех. – К. : Академвидав, 2012. – 256 с.

5. Горбенко О.Б. Основи музично-виконавськоъ підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Навчально-методичний посібник. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім.. В. Винниченка, 2012. – 84 с.

6. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации : философский анализ / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.

7. Зязюн І. А. Філософія педагогічної дії: монографія / І. А. Зязюн. – Черкаси : Вид. від ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2008. – 608 с.

8. Компетентнісний підхід у сучасній освіті : світовий досвід та українські перспективи : колективна монографія / [Н. М. Бібік, Л. С. Ващенко, О. І. Локшина та інші]; під заг. ред. О. В. Овчарук. – К. : К.І.С., 2014. – 112 с.

9. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.

10. Олексюк О. М. Музична педагогіка : навч. посіб. / О. М. Олексюк. – К., 2006. – 188 с.

11. Основи викладання мистецьких дисциплін : навч. посіб. / За ред. О. П. Рудницької. – К. : Ін-т педагогіки і психології проф. освіти АПН України, 1998. – 183 с.

12. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва : теорія і методика мистецьких дисциплін : [навч. посіб.] / Падалка Галина Микитівна. – К. : Освіта України, 2008. – 274 с.

13. Стратан-Артишкова Т. Б. Мистецтво вчителя музики : теорія і практика / Т. Б. Стратан-Артишкова, О. Б. Горбенко // Навчально-методичний посібник. – Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – 144 с.

14. Українське мистецтво в полікультурному просторі : навчальний посібник / За ред. О. П. Рудницької. – К. : ЕксОб, 2000. – 208 с.

15. Щолокова О. П. Проблема якості вищої музично-педагогічної освіти в контексті системного аналізу / О. П. Щолокова // Наук. записки НДУ ім. М. Гоголя. – Серія : Психол.-пед. науки. – 2008. – № 4. – С. 16 – 19.

1.2. Художньо-історична еволюція оркестрово-ансамблевого виконавства (історико-мистецтвознавчий аспект)

1.2.1. Організація і підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва до оркестрово-ансамблевої діяльності

Оркестр та ансамбль – це колективна форма гри, у процесі якої група виконавців за допомогою інтонаційно-виконавських засобів музичної

виразності в художній єдності й взаємодії розкривають художньо-образний змістмузичного твору.

Відомо, що музично-виконавський репертуар розподіляється на такі жанри: академічний, народний, естрадний. В академічному жанрі існують види ансамблів, певні традиції, репертуар, які вже склалися століттями. Народно-інструментальний та естрадний жанри, які вимагають творчого пошуку, оновлення як інструментарію, так і музичного репертуару.

Зауважимо, що ці жанри знаходяться у постійному розвитку і взаємодії. Академізація народних інструментів, пошук нових форм звучання, вдосконалення професійного рівня виконавської майстерності дає змогу утворювати ансамблі з різними інструментами, оригінальними за своїм звучанням і способом виконання.

Оркестрово-ансамблева діяльність, з одного боку, характеризується суб'єктивно-об'єктивними чинниками, з іншого, – поліваріантністю, різноманітністю, своєрідністю. Недостатньо визначена та нечітко сформована класифікація видів і складу оркестрово-ансамблевого колективу, з одного боку, гальмує процес розвитку жанру, з іншого, – створює широкий простір для творчих експериментів і пошуків.

Як зазначалось, основним у формуванні вокально-інструментальних ансамблів та оркестрово-ансамблевих колективів є чітка мета, завдання, мотиви, аргументи, перспективи, які мають стимулювати та зацікавити учасника ансамблю, розвинути інтерес до відповідної форми музикування, спрямувати на подальше вдосконалення сценічно-виконавської майстерності, посилити мотивацію до концертної діяльності, здатності до самоактуалізації і самовираження у самотворчості.

Вирішити творчі проблеми, організаційні питання, здійснити пошук професійних музикантів, забезпечити матеріально-технічну базу, добрати якісний інструментарій, репетиційну базу, сприяти створенню відповідної психологічної атмосфери, сформувати стиль взаємовідносин і міжособистісного спілкування, розподілити обов'язки між учасниками, добрати цікавий репертуар, здійснити аранжування, авторську інтерпретацію музичних творів спроможна творча, обдарована особистість, справжній керівник колективу.

У концертній діяльності професійних та аматорських колективів особлива увага приділяється репертуару. Тому репертуар має бути різноманітним, складатися з відомих класичних і популярних сучасних творів у різних стилях і жанрах, цікавих авторських аранжировок і обробок, неповторних, оригінальних і своєрідних.

Крім цього, у формуванні інструментально-виконавських ансамблів потрібно враховувати динамічні та акустичні можливості інструментів.

Так, гітара без посилення її звучності в усіх видах ансамблів використовується, зазвичай, як інструмент, який акомпанує.

Творчий пошук, професійне самовдосконалення, орієнтація на сучасні вимоги щодо виконання, добір відповідного репертуару сприяє розкриттю талантів, творчих можливостей учасників, досягненню мети, нових завдань, баченню перспектив у розвитку і саморозвитку кожного студента-учасника інструментально-виконавського колективу.

Навчальний ансамбль і оркестр може бути експериментальною базою з інструментування та аранжування музичних творів, залучення студентів і викладачів до авторської творчості. Навчальний репертуар формується навчальними планами та програмами, але передбачає оновлення, врахування інтересів і побажань викладачів та студентів.

Зважаючи на те, що нотної літератури для конкретних складів оркестрів та ансамблів дуже мало, а, зазвичай, її взагалі немає, керівник-диригент і учасники колективу самостійно перекладають, інструментують, аранжирують, пишуть транскрипції. Дуже часто музичні твори, написані для певного інструментального складу, підлягають виконавській редакції, коректуються, переосмислюються, виконуються іноді «осучаснено».

Відомо, що історія розвитку оркестрового інструментування починається з XVI століття, коли вокально-поліфонічний стиль досягає вершин свого розвитку.

Цей період умовно можна поділити на ІІ етапи:

Характерними рисами *першого етапу* є:

- перехід від поліфонічного до гомофонного стилю музичного письма;
- зароджуються такі жанри, як опера, ораторія, інструментальна сюїта тощо;
- кульмінацією періоду є творчість І. Баха та Г. Генделя;
- відбувається розвиток струнного оркестру скрипкового типу, що спричиняє зникнення музичних творів для струнних щипкових інструментів.

Характерними рисами другого етапу:

- виокремлення з оркестру *basso continuo;*
- групі струнних інструментів надається важлива роль у збагаченні гармонії, заповненні гармонічної основи;
- вдосконалюється група дерев'яних духових інструментів.

Упродовж всього розвитку оркестрово-ансамблевого виконавства композитори приділяли увагу музичним творам, інструментування яких уможливлює синтез струних, духових і клавішних інструментів.

Оркестрове інструментування передбачає володіння композиторами-виконавцями основами і технікою музичної композиції, мистецтвом удосконалення звучання музичних інструментів.

Інструментування – це своєрідна творча лабораторія, як у навчальному, так і у практичному розумінні. М. Римський-Корсаков у відомому трактаті «Основи оркестровки» дає основи, поради, приклади оркестрового інструментування і визначає цей процес як творчість, якій навчити не можна, підкреслюючи, таким чином, складність, неповторність і своєрідність мистецтва інструментування. Адже характер музичного твору визначає не тільки її інтонаційність, засоби музичної виразності, а й майстерне інструментування.

Значну роль у пізнанні основ інструментування мають знання технічних, тембрових, художньо-виражальних можливостей інструментів та їх взаємодії, вміння здійснювати аналіз класичних прикладів оркестровки.

Під час аналізу клавіру, партитури, дирекціона або аудіо запису визначаються, насамперед, основні функції твору – мелодія, гармонія, бас, ритм, контрапункт, педаль, підголоски. Знайти співвідношення цих функцій, визначити головне та другорядне, надати цим функціям рельєфного оформлення, іноді навіть додати та доповнити деякі з них, бо у клавірі вони не завжди чітко помітні, а з іншого боку, для уникнення надмірного навантаження інструментовки, ці функції не завжди мають бути присутніми одночасно. Тому знайти їх правильну взаємодію та міру і є головною метою роботи майстра інструментовки.

Окрім загальних закономірностей інструментовки для оркестру та ансамблю, необхідно враховувати його специфіку, в якому партії інструментів часто більш насичені технологічно, мають елементи віртуозності і, здебільшого мають бути рівнозначними за ступенем складності. Дублювання функцій у невеликому ансамблі трапляється рідко, проте розподіл цих функцій між інструментами зустрічається доволі часто, що вносить тембральний, акустичний, штриховий та ритмічний контраст і є важливим моментом в інструментовці для ансамблю.

Знання основ інструментування, вміння використовувати технологічні, технічні, акустичні, темброві можливості інструментів дає змогу майстру збагатити звучання і разом з виконавцем відтворити палітру оригінально-своєрідних можливостей інструментарію ансамблю або оркестру.

Майстерність інструментування є одним із основних чинників успішного оркестрового й ансамблевого концертного виконання. І

важливим є досвід, який констатує авторську спроможність інструментатора, його здатність втілювати теоретичні знання на практиці.

Основну роль серед функцій фактури має мелодія. Характер мелодії, її ладо-ритмічна та гармонічна структура часто мають взаємозв'язок з іншими функціями та суттєво впливають на їх розвиток. Інструментування, так само, як і контрапункт, і гармонія, має доповнювати, «домальовувати» мелодійну думку.

Зазвичай, мелодія природньо звучить у верхньому та нижньому регістрах. У середньому регістрі виокремити і підкреслити її може посилення звучності, подвоєння в унісон чи октаву, використання тембрового і штрихового контрасту. За допомогою таких засобів виокремлюється також мотив, фраза, підголосок тощо.

Характер мелодії визначає гармонія, яка може бути викладена фігураційно, на педалі, відповідним ритмічним малюнком або комбіновано.

Гармонічною педаллю називаються витримані гармонічні звуки.

Гармонічна фігурація – це повторення, чергування або переміщення звуків у гармонії в різних ритмічних комбінаціях.

Ритмічна гармонізація виконує функцію акомпанементу. Така гармонізація часто зустрічається у пісенно-танцювальних жанрах, і чітко відтворює основну метро-ритмічну фігуру, рельєфно підкреслює гармонію, визначає рух, який характерний для певного жанру і стилю.

Добір та пріоритетність типу гармонічного супроводу залежить від характеру музичного твору. Майстерність інструментувальника полягає у правильному доборі супроводу.

У сучасних піснях і танцях, в ансамблі як акомпанементі солісту, зазвичай, використовуються три види гармонічного супроводу. Фонову роль має педаль. Ритмічна та фігураційна гармонія відповідно виконуються динаміці по черзі.

Важлива роль в інструментуванні (особливо у сучасних піснях) у створенні цілісної композиції надається басу та ритму. Бас виконує функції гармонії, ритму, іноді контрапункту і мелодії, є підтримкою іншим інструментам (не басовим). Крім цього, бас виконує самостійну оркестрову функцію, є фундаментом гармонії, може мати фігураційний виклад і бути педаллю. Щільність викладення басу, його регістрове положення дає змогу інструментувальнику виявити свою уяву і фантазію. [10]

Контрапункт – це мелодичний елемент, який має самостійне значення і протиставляється основній мелодії. Контрапункт з'являється іноді з гармонічної тканини, стає тематично провідним і переходить на перший план. У інших випадках – це вільне продовження мелодичних

ліній, що проводяться як протискладення або у контрасті з основною мелодією.

Функцію контрапункту часто виконують мелодичні лінії фігураційного характеру, а іноді мелодико-гармонічні фігурації. Використання різних тембрів, різних напрямків руху і теситурне виокремлення від мелодії надають контрапункту контрастного звучання.

Колористичність інструментування досягається використанням різноманітних підголосків, ритмічних, тремолюючих та нерухомих фонів, кластерів, глісандо, вібрато та інших ефектних прийомів гри на інструментах. Отже, виражальні можливості музичних інструментів спонукають до творчості інструментувальника і, в свою чергу, відчувають його неповторно-особистісний вплив.

Інструментування є процесом взаємодії композиторської та виконавської творчості. За допомогою унікальної і неповторно-оригінальної взаємодії інструментальних тембрів стає можливим розкриття художнього образу, проникнення в його глибинні прошарки, характер і сутність. Посилення або послаблення сили звуку, акценти, виокремлення мелодичних зворотів досягається як засобом майстерного інструментування, так і виконавськими засобами, або їх взаємодією.

Отже, інструментування є сферою творчості, процесом взаємодії художньо-виконавських елементів, що підпорядковуються відповідним творчим завданням. Інструментування підкреслює інтонаційну виражальність, особливості і характер музичної мови, її емоційність, сприяє адекватному сприйняттю й оцінці музичного твору.

Оволодіння майстерністю інструментовки, аранжування, перекладення, обробки, формування вмінь відчувати і знаходити різноманітні можливості й особливості звучання інструментів та засобів їх поєднання – важливе завдання викладача і студента в процесі оркестрово-ансамблевої підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Аранжування – це перекладення музичного твору для іншого інструменту, групи інструментів або голосів. Пристосування твору до виконавських умов іншого інструмента – процес творчий. Вільну переробку, розраховану на віртуозність виконання, називають транскрипцією. [11]

В інструментальній практиці існують два способи перекладення:

Перший – коли зміст і характер твору відтворюються за допомогою художньо-виражальних засобів нового інструмента і передбачає відповідні зміни в авторському тексті.

Другий – коли аранжувальник зберігає характерне звучання оригіналу, знаходить можливість відтворити звучання інструмента, для якого написаний твір.

Перший спосіб – основний у музичній практиці, передбачає художнє відтворення оригіналу в інших умовах з максимальним наближенням викладу до характерних особливостей іншого інструмента. Цей спосіб більш точно, художньо переконливо відтворює зміст музичного твору, не передбачає механічне перенесення авторського тексту. Інший спосіб використовується як допоміжний, як відтворення характерних звучань твору, що перекладається.

Для народних інструментів, зазвичай, аранжирують фортепіанні і вокальні твори, а також твори, написані для інших інструментів. Відомо, що фортепіано як універсальний інструмент з широким звуковим діапазоном, має великі художньо-технічні можливості, тому виклад музичних творів для нього є найрізноманітнішим, від простого – до віртуозного. Художньо-технічний і виражальний аспект фортепіанного виконавства практично не обмежений. Народні інструменти не мають таких багатих звучань, звукових і технічних властивостей як фортепіано, тому механічне використання фортепіанного тексту спростовує характер звучання, оскільки не відповідає природі нового інструмента.

Отже, перш ніж розпочати аранжування, слід провести таку підготовчу роботу:

Вибрати твір. При виборі фортепіанного твору для перекладення потрібно надати перевагу п’єсам малих форм із яскраво вираженою мелодією, а також тим творам, які мають народний колорит або написані на основі народно-пісенної або народно-танцювальної творчості.

- *Здійснити аналіз фактури вибраного твору.* Після ознайомлення з художньо-образним змістом обраного для аранжування твору слід приступити до аналізу його виражально-технологічних засобів. Необхідно розподілити фактуру на головні та другорядні елементи, з'ясувати регістровий план твору загалом, а також його окремих частин, знайти кульмінації (загальну, часткові), окреслити динамічні, агогічні, темпові та інші характерні особливості оригіналу.

- *Виявити художньо-технічні можливості інструмента.* При доборі твору для перекладення слід звернути увагу на художньо-технічні можливості обраного інструмента, його звуковий діапазон, регістр, тональність.

- *Створити максимально відповідні умови для виконавця-соліста,* транспонувати у зручну для виконання тональність на мінімальний інтервал, що допоможе зберегти регістровий колорит музичного твору.

В аранжуванні відповідно специфіці музичного інструмента застосовують такі прийоми:

- розширення або звуження фактури;
- регістрову перестановку окремих побудов;
- доповнення фактури окремими акордовими звуками;
- заміну розташування акордів та окремих звуків;
- роздрібнення чи укрупнення, пропуски, скорочення та зміну ритмічних малюнків другорядних елементів фактури;
- зміну тривалостей акордів чи окремих звуків у супроводі;
- переосмислення штрихів;
- розшифрування та перетворення фортепіанної фактури з пристосуванням її до специфіки обраного інструмента;
- перенесення або перетворення фортепіанних пасажів та каденцій.

Слід зазначити, що незалежно від прийомів аранжування, інтонаційне спрямування, ритм, мелодія, басова лінія, гармонія змінам не підлягають. Крім цих прийомів, відповідно особливостям інструмента, а також рівню майстерності, творчій фантазії інструментатора можуть бути використані й інші засоби перекладення.

Формування у майбутніх учителів музичного мистецтва вмінь інструментування та аранжування сприяє розвитку художньо-образного мислення і сприйняття, формуванню інструментально-виконавської майстерності під час вивчення дисципліни «Оркестровий клас».

1.2.2. Еволюція оркестрово-ансамблевого виконавства

У Давній Греції оркестром («орхестра») називали круглий, або, пізніше, напівкруглий майданчик театру, на якому грали актори, хор та статисти. Глядачі розміщувались навколо орхестри – в театроні (θέατρον), а реквізити, бутафорія та місце для переодягання акторів – в окремому шатрі – скені (σκηνή).

Термін «оркестр» як місце для розташування музикантів розуміли до середини XVIII ст. і, навіть, значно пізніше.

У сучасному розумінні слово «оркестр» вперше було використано у праці І. Матетезона «Заново відкритий оркестр» (1713), пізніше – в «Музичному словнику» (1767) Ж. Ж. Руссо.

Великі інструментальні колективи існували з часів давньої Греції. На урочистих подіях збирались оркестрові колективи, які складалися з різних видів і груп – духові, щипкові, смичкові. У XVI – XVII ст. виникли

нові музичні жанри, зокрема опера і ораторія, де оркестр виконував роль супроводу вокальних партій.

В епоху Відродження оркестр успадковує багатий за тембровим розмаїттям набір інструментів, що містить струнні (віоли, скрипки, ліри, лютні, арфи, клавікорд, чембало та ін.), духові (у тому числі поздовжні флейти, шалмеї, цинки) та ударні (литаври, дзвоники та ін.).

Подальший розвиток оркестру визначався, по-перше, вдосконаленням інструментів та музично-виконавської техніки, а по-друге, трансформацією художнього мислення самих композиторів.

Першим відомим твором для оркестру, на думку мистецтвознавців, є опера «Орфей» італійського композитора Монтеверді (1607 р.).

Наприкінці XIX ст. провідну роль в оркестрі виконувала скрипкова група. Важлива роль в оркестрі надавалась групі continuo, яка виконувала бас та багатоголосну гармонію, що супроводжувала основну мелодію.

В епоху бароко склад оркестрів ще не був сталим. Так, у партитурах Й. Баха використовується віола да гамба, віоль д'амур, violino piccolo, які в сучасній музичній практиці замінюються іншими інструментами.

Початок XVIII ст. характеризується наявністю церковного, оперного та концертного оркестрів. До складу церковного оркестру обов'язково входить орган. Разом із струнними інструментами в оркестрі використовуються флейти, гобої, а також фаготи, труби, валторни, літаври.

Наприкінці XVIII ст. – поч. XIX ст. спостерігається оновлення інструментального складу, вдосконалення структури симфонічного оркестру. У творчості Моцарта і Бетховена остаточно викристалізовується сучасний малий симфонічний оркестр з парним складом духових інструментів. У Дев’ятій симфонії Л. Бетховена вже зароджується склад сучасного симфонічного оркестру, впроваджуються різні дерев'яні духові інструменти і тромбони.

Особливий розвиток симфонічного оркестру спостерігається в епоху Романтизму. Розквіт програмної музики, пейзажного та фантастичного елементів в музичних творах, зокрема в оперному мистецтві, зумовлюють пошук і втілення нових оркестрових колоритів. Цьому сприяло знаходження нових виражально-виконавських можливостей, зокрема, вдосконалення механіки дерев'яних духових інструментів, відкриття вентильного механізму мідних духових інструментів, що приводить до розширення складу оркестрів (четверний в опері Р. Вагнера «Обручка Нібелунгів», п'ятерний – у балеті І. Стравінського «Весна Священна). У 1880-х р. р. у склад групи дерев'яних духових інструментів додається кларнет.

Така трансформація симфонічного оркестру викликає позитивне ставлення композиторів, зокрема неокласичного (П. Хіндеміт) та авангардистського (Ч. Айвз, А. Веберн) напрямків і зумовлює виникнення камерних оркестрів ненормованого складу. Традиційний склад оркестру у XX ст., зокрема, в другій половині доповнюється старовинними інструментами (клавесин в «Concerto grosso» А. Шнітке) або народними. [2]

1.2.3. Становлення камерно- інструментальної музики

Камерна музика (від італ. *camera* – кімната, палата, покій) – вид музичного мистецтва: вокальна, інструментальна, вокально-інструментальна музика, створена для виконання малим складом музикантів у невеликих приміщеннях [11].

Камерний оркестр – це оркестр невеликого складу, основою якого є ансамбль виконавців на струнних інструментах (6-8 скрипок, 2-3 альти, 2-3 віолончелі, 1-2 контрабаси). Іноді до складу камерного оркестру входить клавесин, який разом із віолончелями, контрабасом і фаготами виконує партію генерал-баса. Також до складу камерного оркестру додають духові інструменти, для виконання *concerti grossi,* концертів з інструментами соло, концертних симфоній, оркестрових сюїт, серенад, дивертисментів тощо.

Камерний оркестр – самостійний вид оркестру. Його відродження пов'язане із творчістю Й. Баха, зростанням інтересу виконавців до раньокласичної і класичної музики. Репертуар камерних оркестрів складають твори Й. Баха, Й. Гайдна, А. Кореллі, Т. Альбіноні, А. Вівальді, Г. Телемана, Г. Генделя, В. Моцарта та ін.

Як свідчить історія музичної культури, камерно-інструментальна музика (camera «кімната»), виникла у Середніх віках. У XVI ст. музика виходить за межі церковних храмів, композитори пишуть вокальні, а потім й камерно-інструментальні твори для невеликого музичного колективу виконавців і невеликого кола слухачів.

Виникненню камерної музики сприяла також практика домашнього музикування. Камерна музика звучала в домашніх умовах, вітальнях, пізніше у концертних залах. Розміри приміщення, де відбувався концерт, давали змогу і виконавцям, і слухачам контактувати, створювали атмосферу співпричетності і взаємодії. Цьому сприяв і художньо-образний зміст музичних творів, їх емоційна спрямованість, здатність впливати на переживання, ліричні емоції і почуття людини, відтворювати найтонші нюанси її внутрішнього світу. Це зумовлено характерною тенденцією камерної музики до рівноправності голосів, витонченої деталізації

мелодійних, інтонаційних, ритмічних і динамічних виражальних засобів, майстерністю і різноманітністю прийомів розробки тематичного матеріалу.

Термін «камерна музика» утверджується у XVI – XVII ст. на означення світської музики, призначеної для виконання в домашніх умовах або при дворах монархів, що протиставляло її церковній або театральній музиці. Придворна музика називалася «камерною», а виконавці, які працювали у придворних оркестрах-ансамблях, називались камер-музикантами.

Камерні твори виконуються соло або ансамблем – в дуеті, тріо, квінтеті вокалістами або інструменталістами. Найпоширенішими інструментами, що застосовуються в камерній музиці та входять до складу камерних оркестрів, ансамблів є скрипка, альт, віолончель, контрабас, фортепіано і флейта. Кожний з них має свою партію, тому всі інструменти практично рівноправні.

У XVIII – XIX ст. камерно-інструментальна музика досягла вершини свого розквіту, звучала в будинках аристократів, які іноді впроваджували штатні посади музикантів.

Серед найпоширеніших жанрів камерної музики – старовинний мотет і мадригал. Починаючи з епохи Просвітництва популярними жанрами камерної музики стали романси, ноктюрни, прелюдії, дуети, тріо, квартети, а також циклічні жанри – сонати, сюїти, камерні симфонії [9].

У камерному жанрі виявили себе і західноєвропейські композитори-романтики XIX ст., зокрема, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шуберт, Ф. Шопен та ін. у різноманітних його видах: інструментальній і вокальній мініатюрі, концерті, сюїті, фузі, кантаті та ін.

Жанри камерної музики, поступово трансформуючись, характеризувались стилістичними рисами інших жанрів, напрямків і стилів. Так, у творчості Л. Бетховена камерна музика, зокрема, твір «Крейцерова соната» та ін., характеризується монументальністю, емоційністю, що зближає його із симфонічним викладом.

Сучасні жанри камерної музики сформувались під впливом творінь композиторів-класиків, зокрема, В. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Гайдна, які створили неповторні й оригінальні за художньо-образним змістом та емоційно-почуттєвою глибиною твори.

Сучасні композитори знаходять засоби музичної вражальності для втілення музичної ідеї «малого плану», відродження поліфонічного жанру у звучанні камерного оркестру. Для камерного оркестру XX ст. характерна свобода художнього викладу. Сучасний камерний оркестр нерідко розуміють як колектив, в якому кожна інструментальна партія представлена одним солістом. Іноді у склад камерного оркестру входять

тільки струнні інструменти, іноді додаються духові інструменти, Така виконавська група складається із декількох солістів і 20-30 виконавців.

Сучасні інструментальні ансамблі мають такий склад:

- дуети (два виконавці);
- тріо (три виконавці);
- квартети (чотири);
- квінтети (п`ять);
- секстети (шестеро);
- септети (сім);
- октети (вісім);
- нонет (дев'ять);
- децімети (десять).

Українські композитори початку XX ст. створювали твори малої форми, що побутували у вузькому колі інтелігенції, такі як: прелюдії, етюди, поеми, цикли мініатюр, обробки народних пісень і танців для фортепіано та інших інструментів.

Значний внесок у вітчизняну камерно-інструментальну музику зробив композитор і піаніст Василь Барвінський (1888-1963). Витончений стиль та різнобарвна гармонія найбільш яскраво розкриваються у «Збірці українських колядок і щедрівок», до якої увійшли 22 фортепіанні обробки українських стародавніх церковних наспівів Карпатського і Центрального регіонів України.

Вершиною української камерно-інструментальної музики є «Український квінтет» Б. Лятошинського (1894-1968), теми якого побудовані на українському фольклорі, народних мелодіях і наспівах. Саме в цьому творі композитор демонструє високу ансамблеву майстерність.

Пошуками тембрового співвідношення різних інструментів, застосуванням нетипових ансамблевих складів і форм, використанням прийомів полістилістики характеризується камерна музика В. Сильвестрова, А. Штогаренка, І. Шамо, Л. Дичко, Є. Станковича, І. Карабиця. [10]

1.2.4. Особливості оркестру українських народних музичних інструментів

З давніх часів українському фольклору притаманне оркестрове й ансамблеве музикування (троїсті музики, рогові оркестри). Народні оркестри й ансамблі унікально поєднують традиції класичного виконавства з народним інструментарієм, відповідним репертуарним спектром.

Народні виконавці об'єднуються в хори, інструментальні ансамблі, оркестри, що сприяє удосконаленню їхньої виконавської майстерності. Ця майстерність передається із покоління в покоління і становить славну традицію українського народу, унікальна музикальність і художність якого визнана світовою культурою і мистецтвом.

Інструментарій кожного оркестру чи ансамблю відповідно етнографічним особливостям різноманітний за своїм складом. Відомо, що у східних та південних регіонах України більш поширені русифіковані оркестри. До їх складу входять домри, балалайки, гуслі тощо. Для центральних та західних регіонів України типовим є національний інструментарій: кобзи, скрипки, бандури, цимбали, сопілки тощо.

Найдавнішим серед інструментальних народних виконавських колективів на Україні є троїста музика, яка супроводжує танець, пісню, а також передбачає виконання інструментальної народної музики для слухання. З розвитком музичної культури і народно-пісенних традицій основний склад троїстої музики вже не міг задовільнити художні запити слухачів. Тому постала потреба у збільшенні кількості інструментів, розширенні художньо-виражальних можливостей ансамблю, збагаченні й оновленні його репертуару. Поступово в ансамблі троїстих музик збільшується кількість скрипок, вводиться басоля або контрабас. Основну роль відіграє скрипка або цимбали (якщо скрипка відсутня). Супровід, або «втору», виконують цимбали, бандури та басові інструменти.

Збагачують звучання ансамблю духові інструменти. Варіюючи основну мелодію, сопілкарі, флейтисти, кларнетисти, як і скрипалі, забарвлюють її своєрідними нюансами. У XX ст. створюється інструментальний ансамбль, що складається із скрипок, сопілок (або інших дерев'яних духових інструментів), цимбалів (або інших струнних чи язичкових інструментів), басолі або контрабаса та ударних інструментів (бубон, барабан).

Крім цих колективів, основою яких стала троїста музика, починають виникати й однорідні інструментальні ансамблі цимбалістів, бандуристів, сопілкарів, баяністів та ін., які виконують репертуар троїстих музик.

Особливим явищем у розвитку народно-пісенної творчості є ансамблі та капели бандуристів, які акомпанують власному співу. Професійні і самодіяльні ансамблі та капели бандуристів укомплектовані за принципом хорів загального типу – академічних капел. Вони супроводжують свій спів на звичайних бандурах, які розподіляються на перші та другі. На перших грають співаки-тенори, на других – баси. Надалі з'явився ансамбль сопілкарів, який також розподіляються на перші і другі. Виконавська практика цих ансамблів засвідчила необхідність їх поєднання і доповнення. Так, капели бандуристів,

ансамблі цимбалістів і сопілкарів доповнювались басами, альтами, що сприяло тембровому забарвленню.

Інструментальні ансамблі стали основою для створення професійних і самодіяльних оркестрів (малих і великих) українських народних інструментів. До їх складу входять скрипки, басолі, контрабаси, цимбали, бандури, ліри, сопілки, бубон, барабан, тарілки, баян та ін.

Як зазначалось, оркестр українських народних інструментів має три основні групи: ударні, духові та струнні. Основою оркестру є струнна група (скрипки, басолі, контрабаси), яка має порівняно з іншими групами більші технічні та художньо-виражальні можливості, визначається різноманітністю тембрів і способами звуковидобування. Друге місце надається цимбалам, третє – бандурам, які надають звучанню національного колориту. Четверте місце відводиться лірам. Група лір (сопрано, тенор і бас), як і група бандур, доповнюють і підкреслюють народний колорит оркестру.

Основу духової групи інструментів складає група сопілок (прима, альт, тенор і бас) та флейта і кларнет. Використовуються також волинка, трембіта, кувиці. Значна роль надається баянам, які заміняють мідні інструменти (труби, валторни, тромбони), хоча в народних інструментальних ансамблях часто практикується педальний тромбон. Баян і тромбон збагачують оркестрову палітру, розширюють технічні можливості оркестру. Ударну групу в оркестрі складають бубон, литаври, або тулумбаси, тарілки та трикутник.

Разом вищеназвані групи інструментів утворюють народні оркестри: малий (не менше десяти виконавців) і великий. Повноцінний оркестровий діапазон, мінімальну технічну рухливість, темброву різноманітність забезпечує такий склад інструментів: дві або три скрипки, три бандури, одна або дві сопілки, баян, цимбали, басоля, бубон. Такий склад можна використати як самостійну художню одиницю, а також для супроводу самодіяльних хорів і танцювальних колективів.

Великий оркестр українських народних інструментів укомплектовується, зазвичай, за таким принципом. *Струнні смичкові* як основа оркестру: шість перших скрипки, чотири других скрипки, чотири скрипкових альти, чотири віолончелі, два контрабаси. *Струнні молоточково-ударні:* цимбалів перших шість, цимбалів других чотири, цимбали-бас одні. *Струнні щипкові:* бандур перших шість, бандур других чотири, бандур в строї фа мажор (альтових) дві, бандур-альтів дві, бандур-басів дві, бандур-контрабасів одна. Ця група може укомплектуватись значно більшою кількістю виконавців і використовуватись в оркестрі українських народних інструментів як ансамбль бандуристів, що виконуватиме хорові твори у супроводі одних бандур та всього складу

оркестру. *Струнно-клавішно-смичкові:* ліра-сопрано одна, ліра-тенор одна, ліра-бас одна. Ця група надає оркестрові певної барви.

Духові інструменти: група сопілок – одна прима, один альт, один тенор, один бас; одна флейта пікколо, одна флейта звичайна, два кларнети, чотири баяни. У цій групі може бути також трембіта, волинка, сурма, «бугай». *Ударні інструменти:* один бубон, три литаври, тарілки та барабан. Оркестр українських народних інструментів такого складу має широкі технічні можливості, повний оркестровий діапазон, специфічно-різноманітні оркестрові барви груп оркестру і окремих інструментів. Такі специфічні особливості оркестру характеризують його як своєрідний неповторно-колоритний музично-інструментальний колектив, який популяризує пісенно-танцювальну та інструментально-виконавську народну творчість, розкриває все те прекрасне, що є в душі всіх його учасників і виконавців.

1.2.5. Ансамблі та капели бандуристіві та їх склади

Ансамблі та капели бандуристів виникли на початку XX ст. 1918 р. з ініціативи аматорів у Києві було створено ансамбль бандуристів із семи осіб. Репертуар ансамблю спочатку складався тільки із народних пісень. У 1919 р. після наполегливого навчання і розширення концертної програми ансамбль вперше відбувся публічний концерт, який мав великий успіх. Надалі розпорядженням Київської губнаросвіти цей ансамбль було перейменовано у Першу київську капелу бандуристів. З того часу капелами називають великі колективи бандуристів, учасники яких, зазвичай, є виконавцями-інструменталістами і виконавцями-співаками. Творчо-виконавська діяльність Першої київської капели бандуристів тривала шість років. За її структурою і типом надалі виникали професійні і самодіяльні ансамблі. Так, 1925 р. була створена капела бандуристів конотопських залізничників. Того ж року заснована самодіяльна полтавська капела, а також харківська професійна капела кобзарів, яка існувала п’ять років. Виникають ансамблі бандуристів у Миргороді, Кривому Розі, Крюкові, Умані, Решетилівці, Борисполі та багатьох інших містах і селах України. Серед численних колективів на першій Всеукраїнській олімпіаді самодіяльного мистецтва відзначено шість капел бандуристів: криворізьку, київську, конотопську, бориспільську, дніпропетровську та миргородську.

Після 1927 р. спостерігається масове виникнення самодіяльних і професійних ансамблів та капел бандуристів. За даними Центрального Будинку народної творчості 1940 р. на Україні діяло близько 300

самодіяльних колективів цього жанру, в яких брали участь близько п'яти тисяч учасників.

Миргородський ансамбль бандуристів, організований з ініціативи відомого українського художника і етнографа О. Сластіона. 1927 р. Ансамбль було перейменовано у Першу селянську капелу бандуристів ім. Т. Шевченка, яка після 1930 р. капела гастролювала по всій Україні. Упродовж багатьох років її керівником був І. Скляр.

1943 р. уряд Української РСР прийняв рішення про організацію Державного українського народного хору і миргородська капела увійшла до складу нового колективу. На її основі в хорі створено оркестр українських народних інструментів.

Концертна діяльність численних капел та ансамблів бандуристів поставила ряд вимог перед музичною громадськістю і спеціалістами. Бурхливий розвиток кобзарського мистецтва стримувала насамперед відсутність кваліфікованих кадрів диригентів та виконавців. У зв'язку з цим стихійно виникають школи, точніше – курси бандуристів. Так, в Конотопі 1928 р. була заснована шестимісячна школа, яку очолив кобзар Кононенко. З учнів цієї школи створилась капела, яка давала концерти по всій Україні. Як цікавий факт відзначимо, що в числі одинадцяти її учасників було чотири жінки. До цього часу бандуристами були лише чоловіки. Таким чином, склад капели та її традиції дещо змінюються, зокрема, створюється мішаний склад хору. Серед учасників цього колективу були Т. Нечипоренко та П. Потяко, які сприяли розвитку капели й надалі стали відомими майстрами бандур в Україні.

1928 р. в Полтаві була організована професійна капела бандуристів під керівництвом Г. Хоткевича і підтримці композитора П. Козицького, який назвав її «Центральною капелою кобзарів». Капела концертувала по містах України і Росії. Важливою є організація на її основі студії, де бандуристи мали змогу вдосконалити свою виконавську майстерність під керівництвом і контролем Г. Хоткевича. Визначаючись високим рівнем виконавської майстерності, Г. Хоткевич упровадив у капелі харківську школу гри, сприяв удосконаленню бандури, розкривав її музично-технічні і художньо-виражальні можливості. Репертуар капели складався з оркестровок різних за жанрами інструментальних і вокальних творів: «Серенада» та «Етюд» для двох бандур, «Марш» Ф. Шуберта, пісні «Більше надії, брати» В. Верховинця, музична поема-дума «Байда», народні пісні «Ой, зацвіла папороть», «Про попа та попадю» та багато ін.

1929 р. хормейстер, вчитель співу Ф. Чесноков організував гурток кобзарів при Дніпропетровському клубі залізничників, в якому навчалася гри на бандурі понад п'ятдесят аматорів, які надалі стали співаками-бандуристами. Про це він повідомим у листі до редакції журналу «Музика

масам». У цьому журналі Н. Чумак розмістив статтю «Дещо з історії кобзарського мистецтва», в якій зазначив, що учасники Харківської художньої капели бандуристів А. Затенко, П. Кононенко, С. Самсоненко, Ф. Глушко, Г. Ільченко та інші – це його учні. Вчитель Г. Мельник у листі до редакції вищеназваного журналу поставив питання про організацію майстерні з виготовлення, удосконалення й розповсюдження бандур, однакових за формою, структурою і строєм. Це свідчить про стрімкий розвиток та актуальність кобзарського мистецтва, розповсюдження й залучення до кобзарсько-виконавського мистецтва значної кількості учасників, прагнення вчителями музики і аматорами оволодіти методикою і технікою гри на бандурі, ознайомитись і вивчити репертуарні твори відомих капел бандуристів. Перший збірник концертних творів бандуристів опубліковано 1941 р.

На жаль, виконати всі вимоги кобзарського мистецтва повною мірою музичні організації України не мали можливості. Тому ансамблі та капели бандуристів, зокрема, самодіяльні, розвивали й удосконалювали кобзарсько-виконавську майстерність стихійно. Значну допомогу у цьому питанні надавали бандуристи-виконавці, досвідчені артисти професійних капел, які навчали учасників гуртків і, таким чином, сприяли розвитку самодіяльного кобзарського мистецтва.

Концертна програма «Першої української художньої капели кобзарів» складалася з двох відділів. У концерті виконувались історичні та жартівливі українські народні пісні у хоровому викладі, такі як: «Про козака Супруна», «Про козака Байду», «Про Максима Залізняка», «Ой наступила та чорна хмара», «Думи мої, думи мої», «Ой літа орел», «Косарі», «А вже гори зелененькі», «Музики на весіллі», «А мій милий умер», «Ой важу я, важу» та ін., а також сольні номери, дуети, тріо бандуристів, інструментально-танцювальні композиції.

1934 р. при Українському радіо М. Опришко організував професійний ансамбль бандуристів, який користувався значним успіхом у слухачів.

1935 р. Київська та Полтавська професійні капели бандуристів об’єднались в єдиний художній колектив – Першу зразкову капелу бандуристів, керівником якої став М. Михайлов. Громадськість і преса високо оцінили її концертну діяльність, яка популяризувала народну пісенно-хорову культуру, характеризувалась народністю, демократичністю, професійністю і майстерністю виконання. Під час Великої Вітчизняної війни Перша зразкова капела бандуристів припинила свою діяльність.

Кобзарське мистецтво започаткувало нові виконавські традиції, зокрема, створення міщаних виконавських складів і хорів та їх

укомплектування, розширення у зв'язку з цим інструментально-хорового репертуару та виражальних можливостей колективу, нових видів оркестрових бандур, що забезпечувало хоровий спів високохудожнім супроводом.

Отже, капели бандуристів виокремились у самостійний оригінальний виконавський коллектив, який характеризується своєрідним, національним звучанням хору і оркестру, репертуаром, до якого обробки народних пісень, класичні твори різні за стилем і жанром. композиторів та класична хорова література.

1.2.6. Розвиток естрадно-симфонічного оркестру

Естрадно-симфонічний оркестр – це колектив музикантів, які виконують естрадну і джазову музику. Він має великий інструментальний склад, об'єднує виконавські принципи різних видів музичного мистецтва, складається із струнних, духових (у тому числі саксофонів), клавішних і ударних інструментів. Естрадна частина представлена ритм-групою (ударна установка, фортепіано, синтезатор, гітара, бас-гітара), біг-бендом (групи труб, тромбонів і саксофонів); симфонічна – групою струнно-смичкових, дерев'яних духових інструментів, литаврами, арфою.

Попередником естрадно-симфонічного оркестру був симфоджаз, який виник у США в 20-х р.р. і представлений концертним стилем популярно-розважальної та танцювально-джазової музики. У жанрі симфоджазу працювали вітчизняні оркестри Л. Теплицького («Концертний джаз-банд» 1927 р.), Державний джаз оркестр під керівництвом В. Крушевицького (1937 р.). естрадний оркестр всесоюзного радіо і телебачення під керівництвом Ю. Силантьєва (1954 р.). Естрадно-симфонічні оркестри беруть участь у Гала-концертах, різноманітних конкурсах.

Джазовий оркестр – це своєрідне явище сучасної музичної культури. Він створений пізніше за всі інші оркестри, впливати на розвиток інших музичних форм і жанрів. У своєму складі джазовий оркестр містить багато інструментів симфонічного оркестру.

Головна риса, що відрізняє джаз від класичної музики – це ритм. У будь-якому джазовому оркестрі є ритм-секція.

Специфікою джазового оркестру є переважаюча роль імпровізації. Це зумовлює варіативність його складу: камерне комбо, камерний ансамбль диксиленд; малий джазовий оркестр – біг-бенд малого складу; великий джазовий оркестр без струнних – біг-бенд; великий джазовий оркестр зі струнними (не симфонічного типу) – розширений біг-бенд, симфоджазовий оркестр.

У ритм-секцію всіх видів джазового оркестру, зазвичай, входять ударні, струнні щипкові і клавішні інструменти. Джазова ударна установка (1 виконавець) складається з тарілок ритму, акцентних тарілок, там-тамів (або китайських, або африканських), поділених тарілок, малого барабана, особливого виду великого барабана африканського походження – «ефіопської (кенійської) бочки», звук якої набагато м'якше турецького великого барабана.

У багатьох стилях південного джазу та латиноамериканської музики (румба, сальса, танго, самба, ча-ча-ча та ін.) використовують додаткові ударні: набір барабанів конго-бонго, маракаси, бубонці, дерев'яні коробочки тощо. Інші інструменти ритм-секції відтворюють мелодико-гармонійний пульс: рояль, гітара або банджо (особливий вид північно-африканської гітари), акустична бас-гітара або контрабас, на якому грають тільки щипком.

У великих оркестрах іноді буває кілька гітар, гітара разом з банджо, обидва види басів. Іноді використовується туба – духовий басовий інструмент. Часто використовується вібрафон, марімбу, флексатон, гавайська гітара, блюзова гітара.

Інші групи джазового оркестру залежать від його виду. В комбо зазвичай 1-2 соліста (саксофон, труба чи смичковий соліст: скрипка або альт). Приклади: Modern Jazz Quartet, Jazz Messenjers.

У диксиленді 1-2 труби, 1 тромбон, кларнет або сопрано-саксофон, іноді альт- або тенор-саксофон, 1-2 скрипки. В ритм-секції діксіленду частіше гітари використовується банджо (ансамбль Армстронга).

У малому біг-бенді можуть бути 3 труби, 1-2 тромбона, 3-4 саксофона, 3-4 скрипки, іноді віолончель, наприклад, Перший оркестр Еллінгтона (США), Bratislava Hot Serenaders (Словаччина).

У великому біг-бенді зазвичай 4 труби (1–2 грають високі сопранові партії), 3–4 тромбона (4 тромбон тенор-контрабас або тенор-бас), 5 саксофонів (2 альта, 2 тенора – сопрано, баритон).

У розширеному біг-бенді може бути до 5 труб (з видовими трубами), до 5 тромбонів, додаткові саксофони і кларнети (5–7 загальних саксофонів і кларнетів), струнні смичкові (не більше 4 – 6 скрипок, 2 альта, 3 віолончелі), іноді валторна, флейта, мала флейта. Такі джазово-структурні експерименти проводили в США Дюк Еллінгтон, Арті Шоу, Гленн Міллер, Стенлі Кентон, Каунт Бейсі, на Кубі – Пакіто д`Рівера, Артуро Сандоваль, в СРСР – Едді Рознер, Леонід Утьосов.

Сімфоджазовий оркестр містить велику струнну групу (40-60 виконавців), до складу якої можуть входити смичкові контрабаси. У біг-бенді можуть бути тільки смичкові віолончелі, а також контрабас – учасник ритм-секції. Але головне – це використання рідких для джазу

інструментів – флейт у всіх видах –від малої до басової, всі 3–4 види гобоя, валторн, а також не типових для джазу інструментів – фаготів і контрафаготів. Кларнети доповнюються басом, альтом, малим кларнетом. Такий оркестр для свого репертуару вимагає написані для нього творів у складних інструментальних жанрах – симфоній, концертів, а також бере участь в операх (Гершвін). Характерною особливістю симфоджазового оркестру є енергійність, ритмічний пульс, який відсутній у симфонічному оркестрі. [6]

Естрадний оркестр відрізняється від симфоджазового оркестру, оскільки ґрунтується на біт-музиці. Різновидами таких оркестрів є: духовий джазовий оркестр, тобто духовий оркестр з джазовою ритм-секцією і гітарною групою; церковний джазовий оркестр, який існує в країнах Латинської Америки. До складу такого оркестру входять: орган, хор, церковні дзвони, ритм-секція, ударні, саксофони, кларнети, труби, тромбони, струнні смичкові інструменти), ансамбль стилю джаз-рок (колектив Майлза Девіса та ін.).

ЛІТЕРАТУРА

1. Безбородова Л. А. Дирижирование: уч. пособие [для студентов пед. ин-тов по спец. «Музыка» и учащихся педучилищ по спец. «Муз. воспитание»] / Л. А.Безбородова. – М.: Просвещение, 1990. – 159 с.

2. Благодатов Г. И. История симфонического оркестра / Г. И.Благодатов. –Ленинград: Музыка, 1969. – 312 с.

3. Глинский М. Очерки по истории дирижерского искусства (история дирижерских систем) / М. Глинский // Музыкальный современник. – 1916. – №3. – 87 с.

4. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.

5. Коробецька С. Ю. Оркестр як фактор стилеутворення / С. Ю. Коробецька // Українське музикознавство: науково-методичний збірник. – Київ: НМАУ, 2002. – Вип. 31. – С. 259 – 268.

6. Нюрнберг М. Симфонический оркестр и его инструменты / М. Нюрнберг. - Москва: Госмузиздат, 1950. – 152 с.

7. Програми педагогічних інститутів. Оркестровий клас: програма [для студентів музично-педагогічних факультетів] / уклад. Ю. М. Бай, В. М. Овод. – К. : РНМК Міносвіти України,1992. – 20 с.

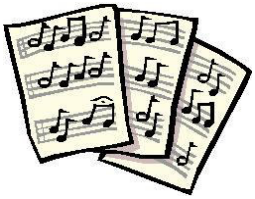
8. Програми педагогічних інститутів. Основи методики викладання диригування [для музично-педагогічних факультетів] / уклад. В. М. Овод. – К., 1975. – 20 с.

9. Раабен Л. Н. Камерная музыка // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] : [рос.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1973–1982.

10. Українська музична культура /Л.О.Кияновська. – навч. посібник. – Київ:ДМЦНЗКМ, 2002. – 178 стор.

11. Хащеватська С. С. Інструментознавство: підручник для вищих навчальних закладів культури і мистецтва III–IV рівнів акредитації // С.С. Хащеватська. – Вінниця, Нова книга, 2008. – 256 с.

12. Юцевич Ю. Є. Музика : словник-довідник. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003.



РОЗДІЛ ІІ. МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «ОРКЕСТРОВИЙ КЛАС»

2.1. Сутність, мета та завдання навчальної дисципліни

У професійній діяльності вчителя музичного мистецтва оркестро-виконавська діяльність має важливе значення. До оркестрової підготовки на музично-педагогічних і мистецьких факультетах висуваються високі вимоги, а саме: формування у майбутніх учителів музичного мистецтва оркестрово-ансамблевої компетентності, досягнення високого рівня професійних знань, виконавської майстерності, розвиток художньо-інтерпретаційних умінь та навичок, оволодіння усіма компонентами оркестрової гри, розуміння їх взаємодії та взаємозв'язку.

Оркестр – це не просто звучання поєднаних інструментів. Як цілісний виконавський колектив, як «один інструмент», оркестр має відповідати певним закономірностям і правилам, тим специфічним вимогам і характеристикам, що забезпечують його діяльність, художнє звучання як оркестру, а не як групи виконавців.

Характерною рисою мистецтва оркестрового виконання є наявність, реалізація та інтерпретація художнього задуму, емоційно-емпатійної єдності учасників, їх адекватне сприйняття, відчуття художньо-образного змісту твору, здатності відтворювати найтонші нюанси авторського бачення навколишнього світу разом, в єдиному диханні, розумінні й співпереживанні.

Тембральні та технічні можливості оркестрово-ансамблевого колективу значно ширші порівняно із сольним чи ансамблевим виконанням музичних творів. Тому саме заняття в оркестровому класі допомагають студентам ознайомитися з багатою палітрою музичного мистецтва, різноманітністю музичних стилів і жанрів. Саме оркестрово-ансамблеве музикування розкриває перед студентами колоритність та неповторність виражальних можливостей музичних інструментів, їх унікальне звукозображальне і живописне звучання. [24]

Творча особистість студента формується в оркестровому класі через розвиток у нього творчої активності, яка виявляється в різних видах оркестрово-ансамблевої діяльності. З одного боку, студент як учасник оркестрового колективу, навчається грі в оркестрі під керівництвом педагога; з іншого – оркестр служить основою для розвитку в майбутнього фахівця практичних вмінь і навичок управління оркестром, тобто як диригента.

Під час занять в оркестрі та ансамблі студенти формують навички орієнтуватись в загально-оркестровому звучанні, вміння «чути» й «вслухатися» в інтонаційність оркестрових партій, аналізувати якість їх виконання, відчувати оркестрово-ансамблеву злагодженість. Гра в оркестрі та ансамблі розвиває у студентів емоційну чутливість, художній смак, музичні здібності, художньо-інтерпретаційні вміння.

Мета курсу – підготовка майбутнього вчителя музики до організації та здійснення оркестрової діяльності в умовах позакласної та позашкільної роботи.

***Основні завдання курсу*:**

1. Формування у студентів навичок і умінь, які забезпечують можливість творчо здійснювати оркестрову роботу у загальноосвітній школі й спрямовані на оволодіння:
   - інструментарієм оркестру;
   - способами художньо-педагогічного спілкування з колективом оркестру;
   - методами вивчення та інтерпретації оркестрового твору;
   - вміннями добору репертуару для роботи з дитячим оркестрами (ансамблями).
2. Підвищення рівня професійного та художнього розвитку студентів через виконання творів української та зарубіжної музичної культури різних епох, стилів і жанрів.
3. Формування у студентів професійних музично-виконавських умінь в оркестрі та ансамблі:
   - управління оркестрово-ансамблевим 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);
   - розвиток художнього сприйняття, музичної та емоційної пам’яті, музичного мислення;
   - розвиток сценічно-виконавської майстерності, артистизму, сценічно-вольових якостей.

Для успішного засвоєння курсу «Оркестровий клас» студентам необхідно вивчити фахові дисципліни: «Оркестрове диригування», «Гармонія», «Сольфеджіо», «Основний музичний інструмент», «Аналіз музичних творів», «Поліфонія», «Сольний спів», «Хорове диригування», «Історія музичного мистецтва» та інші.

Для успішної практичної роботи в оркестровому колективі студент повинен здійснити аналіз-інтерпретацію вивчаємого твору, що передбачає:

- вміння здійснювати музично-теоретичний аналіз;
- вміння розкривати художній образ у єдності змісту і форми;
- вміння володіти технікою художнього виконання;
- вміння володіти сценічно-вольовими якостями;
- вміння здійснювати аналіз та самоаналіз, надавати оцінку та самооцінку.

У результаті вивчення курсу «Оркестровий класс» студент повинен знати:

- стильові особливості творчості композитора;
- методику гри на різних музичних інструментах;
- специфіку інструментування та аранжування музичних творів для оркестрового колективу;
- специфіку читання з аркуша нотного тексту;
- особливості гри в ансамблі;
- специфіку акомпанування оркестрового колективу солістові (інструменталісту чи вокалісту);
- особливості оркестрової діяльності в школі.

Основні види діяльності на заняттях з «Оркестрового класу»

1. Художньо-інтерпретаційний аналіз музичних творів.
2. Читання з аркуша.
3. Транспонування, інструментування та аранжування нескладних творів.
4. Гра в ансамблі.
5. Слухання оркестрової музики.
6. Оцінка та самооцінка.

Освітньо-кваліфікаційні вимоги щодо вивчення студентом курсу "Оркестровий клас"

У результаті вивчення курсу „ Оркестровий клас " студент повинен знати:

- стильові особливості творчості композитора;

- методику гри на різних музичних інструментах;
- специфіку інструментування та аранжування музичних творів для оркестрового колективу;
- специфіку читання з аркуша нотного тексту;
- особливості гри в ансамблі;
- специфіку акомпанування оркестрового колективу солістові (інструменталісту чи вокалісту);
- особливості оркестрової діяльності в загальноосвітніх закладах.

Студент повинен оволодіти такими практичними вміннями та навичками:

- Виконувати твори різні за стилем, формою і жанром.
- Володіти різними музичними інструментами (мінімум двома).
- Робити виконавський аналіз музичного твору.
- Самостійно працювати над музичним твором, а саме:
  - вміти настроювати інструменти та чисто інтонувати. Всі струнні, духові та деякі ударні (литаври) інструменти потребують постійної настройки та корекції інтонування. Тому майбутній вчитель-керівник оркестру повинен вимагати від учасників колективу якісної настройки та чистоти інтонування, добору в оркестр інструментів з постійною настройкою.
  - відпрацьовувати звуковідтворення – атаку, середину та кінець звуку, сприймання та відтворення в ансамблі безмежних градацій ладотональоного звуку (від м'яких до жорстких), ведення середини звуку (філіровка, динамічні гліссандо, згасання), закінчення;
  - слідкувати за штриховою та артикуляційною культурою.
  - налагодження темпо-метро-ритмічного ансамблю, особливо у творах викладених в дуже помірних та дуже швидких темпах;
  - вдосконалення рівня технічної вправності оркестрантів. На відміну від індивідуальної виконавської техніки та особистих досягнень інструменталістів, в оркестровому виконавстві необхідно спиратись на доступні для всіх прийоми гри, на загальну так звану „технічну стелю" оркестру;
  - оволодіння оркестровою динамікою, амплітуда розвитку якої є надзвичайно широкою від (ppp) до (fff). Між цими полюсами гучності знаходиться безмежна кількість динамічних відтінків і нюансів. Тому ефективність використання оркестрової динаміки залежить від оволодіння різними методиками її використання;
  - вміння оркестранта розподіляти та концентрувати увагу. Саме від того, як навчиться оркестрант чути поліфонію, гармонію

по вертикалі й горизонталі, тембро-динамічну фактуру, тембро-метро-ритміку окремих партій, як він вміє розподіляти увагу між нотами партії, своїм інструментом, оркестром, диригентом та солістом й водночас вміти зосередитись на виконанні й звучанні своєї партії в багатоголосному ансамблі залежить становлення оркестранта як професіонала.

Опанування специфікою, особливостями оркестрових партій вимагає від студента і викладача кропіткої роботи в класі основного та додаткового інструменту, а також на заняттях з музично-теоретичних дисциплін, зокрема, «Гармонії», «Теорії музики та сольфеджіо», «Аналіз музичних творів» та ін.

У розвитку музичного мислення студента-оркестранта значну роль відіграє налагодження творчої, активної, самостійної роботи. Вміння самостійно добирати, інструментувати, аранжувати музичні твори для оркестру, ансамблю сприяє розвитку музичної уяви, пам'яті, художнього мислення, створює відповідну емоційно-психологічну атмосферу на заняттях, оркестрових репетиціях, позитивно позначається у міжособистісних взаємовідносинах викладача і студента.

Планування навчального процесу зі студентами

Відповідно до навчального плану організація навчальних ансамблів залежить від кількості його учасників. Ефективним методом роботи з майбутніми вчителями по засвоєнню інструментарію є організація колективу. Оптимальний склад учасників ансамблю – 9 – 12 осіб.

При доборі учасників ансамблю слід враховувати:

- загальний рівень розвитку музичних здібностей: відчуття ритму, музично-слухові уявлення, емоційне відчуття музики;
- технічний рівень оволодіння музичними інструментами (не менше двох);
- почуття відповідальності, зацікавленості, здатність до співпраці і співтворчості.

Підготовчий етап – пізнання студентами прийомів і способів інструментовки, вивчення тембрового звучання інструментів, що сприяє розвитку регістрового слуху студента, стимулює його творчу фантазію та музичне мислення.

До репертуару оркестрового колективу початківців доцільно добирати нескладні музмчні твори для виконання з акомпанементом на шумових інструментах (трикутник, кастаньєти, румба, бубон, тамбурин, маракаси), використання яких тембрально та ритмічно урізноманітить акомпанемент і звучання твору.

Наступний етап – це інструментовка нескладних музичних творів, в яких мелодія, підголоски та різноманітні музичні фігури розписуються на партії для звуковисотних інструментів: металофону, сопілки, флейти, духової гармонії, органели та ін. Кожна партія за своїми технічно-виконавськими можливостями має бути нескладною і відповідати рівню виконавських можливостей студентів. Партія баяна або фортепіано може не змінюватись або зберігати гармонічно-ритмічну основу. Ударні інструменти підтримують акомпанемент.

Викладач-керівник складає робочу навчальну програму відповідно музичній довузівській підготовці студентів. До репертуару входять музичні твори різних стилів та жанрів, а також різної складності. Увага зосереджується також на творах шкільного репертуару для оркестру або інструментального ансамблю.

Основні етапи роботи над музичним твором

1. Формування музичного образу твору на початковому етапі розучування:

- ознайомлення з творчістю композитора, епохою, історією створення музичного твору та його звукове прослуховування;
- визначення стилю, характеру музики, особливостей фактури тощо;
- ретельний аналіз партитури з наступним уточненням функцій кожної ансамблевої партії;
- повільне виконання музичного твору с початку до кінця (за умови сформованості міцних навичок читання з аркуша).

2. Формування виконавських умінь та навичок:

- вивчення і опрацювання всіх елементів нотного тексту, опанування фактури музичного твору, розвиток ігрових рухів;
- зосередження уваги на взаємозв' язках і взаємодії різноманітних ритмічних побудов, що зустрічаються в ансамблевих партіях;
- визначення комплексу виконавських прийомів та шляхів їх успішної реалізації в процесі розучування музичного твору;
- визначення оптимально раціональної аплікатури, на базі якої формуються міцні навички орієнтації на клавіатурі чи грифі інструмента;
- формування навички гри виучуваного музичного твору напам'ять.

3. Доведення спільного виконання до рівня кінцевої художньо-технічної досконалості, що передбачає:

- синхронізацію звучання всіх ансамблевих партій (єдність темпу й ритму партнерів);
- урівноваженість у силі звучання всіх ансамблевих партій (єдність динаміки);
- узгодженість штрихів всіх ансамблевих партій (єдність прийомів гри, фразування);
- емоційність виконання музичного твору

Види навчальної діяльності студентів

Практичні заняття. Основним видом навчальної діяльності студентів оркестрового класу є практичні заняття, під час яких студенти оволодівають інструментально-оркестровими та концертно-виконавськими уміннями і навичками. Зазначимо, що студенти, які вступають до вищого навчального закладу, не володіють достатніми теоретичними знаннями у галузі оркестрового виконавства, тому виникає потреба проводити паралельно із практичними заняттями лекції - практикуми.

Рекомендована тематика для лекцій - практикумів:

- Музичний інструментарій: історія виникнення та розвитку.
- Переклад музичних творів для оркестру: сутність та загальні вимоги.
- Виконавське мистецтво на народних інструментах: українські та російські народні інструменти.
- Виконавське мистецтво в інших жанрах: інструменти симфонічного оркестру; фортепіано; інструменти естрадного оркестру; вокально - інструментальні ансамблі.

Індивідуальна робота зі студентами та її види. Індивідуальна робота студентів є формою організації навчального процесу, яка передбачає створення умов для якнайповнішої реалізації творчих можливостей студентів через індивідуально-спрямований розвиток їхніх здібностей і творчу діяльність. Викладач надає індивідуальну допомогу студентові у формі консультацій, пояснюючи складні моменти теми з практичних занять, спрямовуючи діяльність студентів, допомагаючи їм правильно організовувати свою роботу.

2.2. Зміст навчальної дисципліни «Оркестровий клас»

Змістовий модуль №1. «Музичний інструментарій: історія виникнення та розвитку»

Тема 1. Виникнення музичних інструментів.

Історія виникнення музичних інструментів. Функції первинних музичних інструментів. Передумови виникнення перших ударних, духових та струнних музичних інструментів.

Тема 2. Класифікація музичних інструментів.

Визначення та напрямок дослідження науки «органологія». Сутність структурної та функційної класифікації музичних інструментів. Універсальна класифікація музичних інструментів за Е. Хорнбостелем та К.Заксом: виникнення та ґенезис розвитку. Структура класифікації музичних інструментів за Е. Хорнбостелем та К. Заксом.

Тема 3. Генезис розвитку українського народного інструментарію.

Загальна характеристика виникнення народного інструментарію з часів Київської Русі. Виникнення жанрових різновидів інструментальної музики: історичний аспект.

Тема 4. Різновиди оркестрів, їх виникнення, специфічні особливості.

Сутність поняття «оркестр». Різновиди оркестрів. Симфонічний оркестр: витоки та еволюція розвитку. Жанрові витоки оркестру українських народних інструментів. В. Андрєєв – засновник оркестру російських народних інструментів. Виникнення джазових колективів.

Тема 5. Склад оркестру та розташування інструментальних груп.

Склад та стрій музичних інструментів камерного, симфонічного, духового, джазового оркестру, оркестру українських, російських народних інструментів (по групах). Особливості розташування інструментів у камерному, духовому, джазовому, симфонічному оркестрі, оркестрі українських, російських народних інструментів.

Змістовий модуль №2. «Переклад музичних творів для оркестру: сутність та загальні вимоги»

Тема 6. Сутність понятійного апарату.

Визначення та зміст понять «оркестровка», «інструментовка». Види та основні етапи оркестровки.

Тема 7. Прийоми перекладу окремих фактурних складових: мелодія, виокремлення та додавання мелодичних підголосків.

Специфіка перекладу мелодії, виокремлення та додавання мелодичних підголосків у музичних творах гомофонної та поліфонічної фактури.

Тема 8. Прийоми перекладу окремих фактурних складових: аналіз гармонії, збагачення гармонічних підголосків, логіка голосоведіння, мелодичні та гармонічні фігурації.

Гармонія та логіка голосоведіння – основа оркестровки музичного твору. Потреба у збагаченні гармонічними підголосками при інструментовці. Особливості оркестрування музичного твору з мелодичними та гармонічними фігураціями.

Тема 9. Прийоми перекладу окремих фактурних складових: педалізація, репетиційний прийом, тремоло.

Можливості педалізації в оркестрі. Специфіка оркестрування репетиційного прийому та тремоло.

Тема 10. Прийоми перекладу окремих фактурних складових: спрощення технічно важких місць, фразування, транспозиція.

Техніка спрощення технічно важких місць. Сутність поняття «фразування». Закономірності фразування. Специфіка транспонування. [26]

2.3. Контроль знань та облік успішності студентів

Упродовж навчального року здійснюється контроль знань, умінь та навичок студентів у формі перевірки оркестрових партій запланованих програмою музичних творів. В залежності від музично-педагогічних цілей викладача процес прийому оркестрових партій може здійснюватися: індивідуально, оркестровими групами або ансамблями. При перевірці знань необхідно приділяти особливу увагу рівню оволодіння студентами інструментальних та оркестрових навичок таких, як: звуковідтворення, інтонування, виразного виконання, адекватного трактування авторського тексту.

Однією з форм оцінки інструментально-виконавських умінь та навичок є концерти. Втім, концертна діяльність оркестру не є самоціллю, оскільки в оркестровому класі, насамперед, розв'язуються навчально-виховні завдання: формування творчої особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва: вчителя-виконавця, керівника шкільного оркестру, диригента.

Наприкінці кожного семестру студенти звітують про виконання навчальних программ у різних видах оркестрової діяльності.

Вимоги до модульного контролю:

- оцінювання знань студентів нотного тексту оркестрових партій;
- оцінювання здатності студентів грати в ансамблі (злагодженість звучання, почуття ансамблевої емпатії, емоційності і художнього співпереживання);

- оцінювання рівня технічно-виконавської майстерності (відпрацювання аплікатурних принципів і технічних прийомів);
- перевірка умінь використовувати штрихи та динаміку у розкритті художнього образу музичного твору;
- оцінювання знань і вмінь музично-теоретичного аналізу музичного твору, розуміння його структури та форми;
- оцінювання вмінь точного використання редакторських зауважень.

Залік з оркестрового класу виставляється студентові за результатами роботи упродовж навчального семестру.

Вимоги до заліку (екзамену) передбачають оцінювати здатність студента здійснювати художньо-інтерпретаційний аналіз: музично-теоретичний, музично-виконавський.

Музично-теоретичний аналіз здійснюється студентами за таким планом:

- художній стиль епохи, в яку створювався музичний твір;
- відомості про композитора, його творчий метод, художньо-стильові особливості;
- ідея, зміст, художні особливості перограмного твору;
- музично-теоретичний аналіз: форма, ладотональний план, характер мелодики, метро-ритмічна структура, гармонія, фактура, темпо-динамічний план;
- технічно-виконавський аналіз (1 твір з програми): стиль виконання, значення засобів виразності (темп, фразування, штрихи), труднощі у виконанні оркестру, окремих партій, солістів.

Перевірка практичної підготовленості студентів передбачає:

- знання нотного тексту оркестрових партій;
- гра і звучання в ансамблі;
- рівень виконавської техніки: відпрацювання аплікатурних принципів і технічних прийомів;
- уміння використовувати штрихи та динаміку в розкритті художнього образу музичного твору;
- знання структури та форми твору;
- точність використання редакторських зауважень.

Враховується також ставлення студента до занять, зацікавленість предметом, мотивація щодо оволодіння мистецтвом оркестрової гри та діяльності.

2.4. Методи навчання і критерії оцінювання рівня знань і вмінь студентів:

- ***ілюстративний*** (застосування викладачем елементів показу правильного звуковидобування, звуковедення та диригентського жесту);
- ***репродуктивний*** (відтворення студентами технічно-виконавських прийомів, проілюстрованих викладачем; відтворення оркестром темпу, динаміки, агогічних відхилень за диригентським жестом);
- ***педагогічне спостереження*** (спостереження за діяльністю керівника оркестру, а також за роботою старшокурсників з оркестровим колективом);
- ***педагогічний аналіз*** (формування педагогічного мислення студентів у навчально-педагогічних ситуаціях засобом аналізу власних дій та діяльності викладача й інших оркестрантів);
- ***педагогічне моделювання*** (моделювання педагогічних ситуацій; моделювання професійної діяльності керівника учнівського оркестру чи ансамблю);
- ***метод ескізної роботи над твором*** (розширення навчального репертуару оркестрантів з метою подальшого його застосування у роботі з професійними та учнівськими музично-інструментальними колективами);
- ***метод творчого засвоєння репертуару*** (застосування студентами старших курсів навичок аранжування, обробки та перекладення нескладних інструментальних творів для певного складу виконавців з урахуванням їхніх вікових особливостей та рівня музично-виконавської підготовки).

В процесі вивчення дисципліни «Оркестровий клас» студент зобов'язаний:

- опанувати навички оркестрової та ансамблевої гри засобом виконання певної оркестрової партії (для студентів I-V курсів);
- оволодіти методикою роботи з оркестром або ансамблем народної музики: добір репертуару; застосування навичок обробки, інструментування й аранжування музичного матеріалу для певного складу виконавців; уміння настроїти всі інструменти та групи оркестру; репетиційна робота; опанування техніки оркестрового диригування (для студентів IV-V курсів);
- здійснювати музично-просвітницьку діяльність: виступати у складі оркестру в дитячій філармонії, загальноосвітніх та музичних школах (для студентів I-V курсів);

- засвоїти навички сценічної майстерності.

Методи оцінювання:

1. **Поточна перевірка** якості виконання навчальних завдань:
   - індивідуальне виконання на інструменті окремих фрагментів партій з метою перевірки знання студентами тексту;
   - виконання окремою оркестровою групою складних фрагментів твору;
   - виконання окремих фрагментів твору оркестром з метою визначення рівня сформованості навичок оркестрової гри.

2. **Модульний контроль:**
   - індивідуальне виконання студентом оркестрових партій творів, які вивчались протягом семестру з дотриманням темпу, нюансів, штрихів, аплікатури, агогічних відхилень;
   - гра партій дуетами, тріо, квартетами.
3. **Підсумковий контроль:**
   - концертне виконання програми з оркестрового класу на академічному концерті (заліку, екзамені);
   - участь студентів в екзамені з оркестрового диригування студентів IV – V курсів;
   - музично-просвітницька діяльність у дитячій філармонії, загальноосвітніх та музичних школах.

Критерії оцінки рівня знань студентів

Студент повинен:

- опанувати навички оркестрової та ансамблевої гри засобом виконання певної оркестрової партії (для студентів I-V курсів);
- оволодіти методикою роботи з оркестром або ансамблем народної музики: добір репертуару; застосування навичок обробки, інструментування й аранжування музичного матеріалу для певного складу виконавців; уміння настроїти всі інструменти та групи оркестру; репетиційна робота; опанування техніки оркестрового диригування (для студентів IV-V курсів);
- здійснювати музично-просвітницьку діяльність: виступати у складі оркестру в дитячій філармонії, загальноосвітніх та музичних школах (для студентів I-V курсів);
- засвоїти навички сценічно-виконавської майстерності.

2.5. Методичні рекомендації до формування музично-виконавської компетентності в оркестровому класі

2.5.1 Педагогічні умови формування музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва в оркестровому класі

Перед системою вищої професійної освіти постає не лише ціль підготовки майбутнього фахівця, але й створення умов для становлення його особистості. Ефективність педагогічного процесу закономірно залежить від умов, у яких він відбувається, а процес формування особистості неможливий без створення відповідних умов, що забезпечують його успішність. Цілком логічно, що результативність формування музично-виконавської компетентності в оркестрому класі значною мірою залежить від створення необхідних організаційно-педагогічних умов.

Педагогічні умови – це взаємопов'язані елементи цілісної системи, що об'єктивно склалися чи суб'єктивно створені, які сприяють досягненню педагогічної мети і розв'язанню завдань та охоплюють середовище, обставини педагогічного процесу, діяльність суб'єктів, зміст навчання, форми, методи та технології навчально-виховної взаємодії.

Педагогічні умови завжди підпорядковані зовнішнім і внутрішнім чинникам. До зовнішніх відносяться особливості організації навчально-виховного процесу, зміст навчального матеріалу, побудова міжособистісної взаємодії учасників навчання тощо, до внутрішніх – рівень професійної мотивації студентів, їх потреба у самовдосконаленні, самовираженні і самореалізації; нахили, уподобання, зацікавленість у професійному становленні тощо.

Вивчення мистецьких дисциплін має свої особливості й певним чином відрізняється від інших освітніх предметів. Більшість навчальних курсів передбачає логічні операції, ознайомлення з конкретними фактами, опанування понять і формул, тобто розвиває теоретичне мислення. Мистецькі твори пропонують художні образи, що звернені до сенсорної сфери людини й спрямовані на те, щоб захопити її, примусити співчувати та співпереживати. Тому процес художнього пізнання важливо збагатити способами, які б давали можливість стимулювати оригінальні вияви особистісних реакцій і створити необхідні умови для творчого самовираження суб'єктів навчального процесу. Як один із видів мистецтва, музика узагальнює багатовіковий людський досвід духовно-емоційного ставлення до світу і є унікальним засобом творчого розвитку особистості.

➢ Відповідність професії вчителя-музиканта передбачає наявність музичних і педагогічних «генералізованих здібностей» (за О. Рудницькою), які є особистісними характеристиками. Це емоційне співпереживання та аналіз музики, асоціативне мислення, розвинений музичний слух, пам'ять, відчуття ритму; комунікабельність, спостережливість; емпатія, здатність впливати на учнів, захоплювати їх музично-творчою діяльністю, використовуючи різнобічний вплив музики на особистість; креативність (як професійна якість, що реалізується за допомогою відповідних психологічних утворень особистісного рівня) і рефлексія (як механізм саморегуляції поведінки). Комплекс зазначених здібностей, знань, умінь, навичок педагога-музиканта реалізується через його активну творчу позицію, бажання розкривати учням своє особистісне бачення мистецького твору, намагання активізувати музично-творчу діяльність дітей, створюючи атмосферу взаєморозуміння на основі діалогу та полілогу, "відчувати" внутрішній світ вихованців та стимулювати їх творче самовираження .

➢ Професійно-педагогічна діяльність вчителя музики передбачає використання переважно колективних форм організації навчально-виховного процесу як під час проведення музичних занять, так і в позанавчальній мистецькій роботі. Одним з перспективних напрямків підготовки до практичної педагогічної роботи є участь студентів у колективній творчій діяльності, що поєднує загальнопедагогічні й суто мистецькі творчі завдання, будується в умовах взаємної довіри, взаємодопомоги, дружніх стосунків, сприяє виявленню творчих можливостей в процесі творчого співробітництва.

➢ Основою функціонування студентського музичного колективу є музично-творча діяльність, яка базується на активному музикуванні його учасників, тобто на безпосередній музичній практиці, що передбачає аналіз художньої інформації, пізнання авторської думки, спрямовує на адекватність розуміння музичного мистецтва, активізуючи пізнавальні процеси. Музика постає мовою невербальної комунікації, сприяє взаємному позитивному психоемоційному зараженню учасників, їх емпатійному співпереживанню, взаємопідтримці. Свобода творчого самовираження не виключає групової дисципліни учасників колективу, коли виникає проблема організації різних за талантом, темпераментом, вихованням, характером музикантів в єдиний організм.

➢ Оскільки основою функціонування студентського музичного колективу є особистісне бажання та зацікавленість учасників, організувати його роботу лише вольовими зусиллями складно, адже тільки позитивне особисте ставлення учасників, інтерес до музичних занять можуть бути тим

джерелом енергії, що забезпечує успішну діяльність колективу, відкриває для його членів перспективу духовного, творчого розвитку, може здійснюватись завдяки власним зусиллям учасників і залежить від рівня їх розвитку, свідомості, волі, інтересів. Колективна музична діяльність не ізолює учасників один від одного, а навпаки, вимагає співпраці, взаємодопомоги, взаєморозуміння, співпереживання. Тому керівнику колективу важливо виховувати в учасників почуття партнерства, причетності до спільної діяльності, взаємовідповідальності.

- Модель поведінки сприймається краще, якщо вона демонструється значущою для студента особистістю. В ході професійного становлення вчителя музики велике значення має фаховий зразок – особистість професіонала, на яку можуть орієнтуватися студенти. У зв'язку з цим в музично-творчій діяльності колективу значна роль відводиться керівникові – викладачу, який є для студентів наочним зразком, орієнтиром у професійному розвитку, його професійно-педагогічні та особистісні якості (ерудиція, контактність, переконливість суджень, мовна й особиста емоційність, здатність бути цікавим співрозмовником, володіння майстерністю) сприймаються студентами крізь призму його моральних якостей і вимог майбутньої професійної діяльності, а в колективній музичній діяльності засвоюються студентами, входять у їхній досвід, педагогічну майстерність, орієнтують на творче застосування набутих знань і сприяють формуванню ініціативно-творчого типу особистості майбутнього вчителя музики.

- Навчальний репертуар студентського колективу має:

- відповідати виконавському рівню студентів;

- бути цікавим, варіативним, постійно оновлюватись, ґрунтуватись на різножанрових зразках світової класики, сучасних творах вітчизняних композиторів;

- характеризуватись розмаїттям національних форм і стилів;

- викликати художнє захоплення, бути технічно доступним, змістовним;

- удосконалювати вже набуті уміння та навички спільного музикування;

- сприяти вияву характерних рис, індивідуальності кожного учасника;

- заохочувати до виконавської співтворчості, добору репертуарних творів.

Важливою умовою занять з оркестром є послідовність засвоєння учасниками колективу інструментальних навичок. У зв'язку з цим, виникає необхідність правильного використання форм роботи з

оркестром. У роботі з колективом використовуються три види занять: індивідуальні, групові та спільні(зведені).

Упродовж усього періоду навчання важливою формою вдосконалення музично-виконавської майстерності майбутнього вчителя є індивідуальні заняття. Правильна організація індивідуальних занять є умовою, що забезпечує ефективність навчально-виховного процесу в оркестрово-ансамблевому колективі.

Групові заняття – це з'єднувальний ланцюжок індивідуальних та оркестрових репетицій. Загальна репетиція як основна форма роботи використовується для презентації музичного твору, визначення інтонаційно-динамічного рівня його виконання, засобів музичної вражальності, кульмінаційних вершин, нюансів, темпових змін тощо. Індивідуальне і колективне виконавство характеризуються взаємодією, взаємовпливом і взаємозалежністю; колективіні заняття сприять розвитку креативно-творчих рис, вияву індивідуальної неповторності виконання кожного учасника; індивідуальні заняття удосконалюють музичні здібності, здатність колективного музикування і співтворчості.

Формування творчо-виконавських умінь і навичок студентів відбувається під час інструментування, аранжування музичних творів для оркестру та ансамблю. Відомо, що ці заняття ґрунтуються на знаннях теорії та історії музики, сольфеджіо, гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів, передбачають наявність умінь записати нотами («на слух») музичні твори або їх фрагменти, «зняти» з фонограми певний музичний матеріал.

➢ Одним із видів роботи оркестрово-ансамблевого колективу є концертна діяльність. Тому необхідно і важливо формувати у мабутніх учителів сценічно-виконавську культуру, що характеризується вмінням рухатись на сцені, відповідною пластикою і мімкою, мізансценуванням оркестру, акторською майстерністю, вольовими якостями, що позитивно впливають на створення загального іміджу артиста. Тому елементи сценічно-виконавської культури необхідно «відточувати» на репетиціях, що сприяє розвитку мотивації щодо концертного виступу, змінює характер музично-пізнавальної діяльності учасників колективу, викликає позитивне ставлення до занять в оркестрі, пробуджує інтерес до майбутньої професії, формує здатність оцінити і передбачити результат власної діяльності та діяльності інших.

Основними вимогами щодо створення освітнього художньо-творчого середовища оркестрово-ансамблевої діяльності є:

– наявність творчої особистості педагога-керівника оркестирово-ансамблевого колективу, який здатний ставитися до кожного студента як до неповторної та унікальної особистості;

– організація і створення психологічно-комфортної, позитивно-творчої атмосфери у процесі оркестрово-ансамблевої діяльності студентів;
– активність та системність оркестрово-ансамблевої діяльності;
– співтворчість та діалогічна взаємодія педагога і студентів;
– добір високоякісного художньо-виконавського репертуару;
– застосування форм і методів навчання, що поглиблюють процес художнього пізнання, сприяють діалогічному художньо-педагогічному спілкуванню в оркестровому класі;
– мотивація та спрямованість майбутніх педагогів на художньо-творче спілкування з мистецтвом, активізацію позицій творчого розвитку та саморозвитку на основі суб'єкт-суб'єктної взаємодії;
– формування об'єктивної оцінки і самооцінки, розкриття унікальності своєї індивідуальності та вироблення власного стилю в оркестрово-ансамблевій діяльності.

Орієнтовний репертуар концертних виступів:

- Адамавігус Г. «Попурі на литовські теми»;
- Андрєєв В. «Полонез»;
- Андрєєв В. Вальси: «Метеор», «Метелик», «Фавн»;
- Бай Ю. «Молдавська рапсодія», (інструментовка Ю. Бая);
- Бах Й.С. «Буре»;
- Бах Й.С. «Жарт»;
- Бізе Ж. Антракт до другої дії опери «Кармен»;
- Бінкін З. «Місячне сяйво»;
- Бернет Е. «Шестеро в космосі»;
- Биканов Р. «Вуличний рух»;
- Биканов Р. «Глибока ріка», (аранжування П. Адаміявічуса);
- Бетховен Л. «Екосез»;
- Биберган В. «Посиденьки»;
- Биберган В. «Арія»;
- Бом К. «Безперервний рух»;
- Бородін О. Хор половецьких дівчат з опери «Князь Ігор»;
- Бреу А. «Тіко-тіко»;
- Брославський Д. «Диксиленд»;
- Букін В. «Веселий танок»;
- «Буковинський марш», (обробка С. Орла);
- Булла Дж. «Фантазія»
- Вагнер Р. Марш із опери «Тангейзер»;
- Велазкез К. «Бесаме мучо»;
- «Віночок» на теми українських народних пісень, (обробка В. Лапченка, А. Карусель);

- «Вийшли в поле косарі», українська народна пісня, (обробка М. Шахматова);
- «Гагілка», українська народна пісня, (обробка В. Гуцала);
- Галензовський К. «Концертна полька»;
- Гамалій В. «Теремок»;
- Гендель Г. «Сарабанда»;
- Гершвін Дж. «Хлопай в такт»;
- Глінка М. Марш з опери «Руслан і Людмила»;
- Глінка М. «Не щебечи, соловейку»;
- Глюк К. «Гавот»;
- Глюк К. Мелодія з опери „Орфей";
- Голиков В. «Гумореска»;
- «Гопак», український народний танок, (обробка В. Гуцала);
- Гріг Е. «Елегія»;
- Гріг Е. «Лірична п'єса»;
- Гріг Е. «Норвезький танок»;
- Гріг Е. «Танок ельфів»;
- Гріг Е. «Остання весна»;
- Гречанінов О. «Мазурка»;
- Грибоєдов О. «Вальс»;
- Гамалій В. «Танок»;
- Глінка М. «Полька», (перекладення В. Левченка);
- Гуно Ш. «Баркарола»;
- «Гуцульська фантазія», (обробка А. Баньковського);
- Даргомижський О. «Казачок»;
- Дваріонас Б. «Вальс»;
- Дворжак А. «Гумореска»;
- Дворжак А. «Слов'янський танок» №2;
- Джойс А. «Осенний сон»;
- «Дівчино моя переяславко», українська народна пісня (обробка С. Творуна);
- Демарш А. «Рігодон»;
- Дога Є., вальс до кінофільму «Мой нежный и ласковый зверь»;
- Дубравін В. «Синій вечір»;
- Єгіков І. «Джо Біл»;
- Заремба С. «Сонце низенько, вечір близенько»;
- Запольський К. «Регтайм»;
- «Ей шул», татарська народна пісня, (обробка С. Крюковського);
- «Ісландська народна пісня», (обробка І. Севенсена);

- Йорданський М. «У дороги чибис»;
- Кабалевський Д. «Клоуни»;
- Казімір Р. «Вечірня прогулянка»;
- Калачевський М. «Романс», (перекладення В. Гуцала);
- Калінніков В. «Сумна пісенька»;
- Калмадінов Г. «Полька»;
- Карамишев Б. «Мій приятель кларнетист»;
- «Качки пливуть», українська народна пісня, (обробка Ю. Шишкова)
- Компанейц З. «Швидка польська», (перекладення В. Морозова);
- Конончук В. «Гебельсштрасе»;
- Кореллі А. «Сарабанда»;
- Косенко В. «Дощик»;
- Кудрявцев В. «Ванька-Встанька»;
- Кудрявцев В. «Самба»;
- Купревич В. «Східна серенада»;
- Кюї Ц. «Східна мелодія»;
- Лисенко М. «Елегія»;
- Лисенко М. «Сонце низенько», (інструментовка К. Домінчена);
- Людвіковський В. «Прогулянка на глісері»;
- Людвіковський В. «Танцюйте тільки так...»;
- Лядов Л. «Концертна полька»;
- Лядов О. «Музична табакерка»;
- Магі С. «Сюрприз»;
- Малатса Х. «Іспанська серенада» (інструментовка С. Зікєєва);
- Мамалига М. «Попурі молдаванесок»;
- Масне Ж. «Поема кохання»;
- Мацоурек К. «Полька»;
- Міллер Л. «Їхав козак на війноньку»;
- Міллер Л. «Ой під вишнею»;
- Міллер Л. «Під старим замком»;
- Метелик. «Чеська народна пісня»;
- «Молдавська фантазія», (обробка А. Баньковського);
- Моцарт В. «Алегрето»;
- Моцарт В. «Контрданс»;
- Мясков К. «В ліс зелений по горішки»;
- Мясков К. «Гуцульський танець», (інструментовка Б.Гриба);
- «На Дунаї», словацька народна пісня, (обробка І. Облікіна);

- «Ніч яка місячна», українська народна пісня,(обробка О. Агафонова);
- Огінський М. «Полонез»;
- «Ой джигуне, джигуне», українська народна пісня, (обробка В. Лапченка);
- Онуфрієнко А. «На полонині»;
- Оффенбах Ж. «Баркарола» з опери «Казки Гофмана»;
- Рахманінов С. «Італійська полька»;
- Різоль М. «Фантазія» на теми російських народних пісень;
- Сапелюк Б. «Вальс»;
- Сапелюк Б. «За рідну землю»;
- Сапелюк Б. «Полька»;
- Сапелюк Б. «Краков'як»;
- Сапелюк Б. «Жайворонок»;
- Симонов Р. «Інтермецо»;
- Сен-Санс К. «Романс»;
- Скорик М. «Листок до альбому»;
- Соколов К. «Іспанський танець»;
- Соколов К. «Сутінки»;
- Соколов І. «Сюїта масок»;
- Струков В. «Приємна розмова»;
- Петров О. «Російський сувенір», (переклад Г. Андрюшевського);
- Петренко М. «Вальс»;
- Попадюк В. «Полька»;
- Попадюк В. «Гуцульська рапсодія»;
- Прокоф'єв С. «Гавот» з «Класичної симфонії»;
- Тамарин І. «Мульт-лото»;
- «Танцювальна», (обробка В. Лапченка);
- Тихонов Б. «Карело-фінська полька»;
- Терент' єв Б. «Фокстрот»;
- Фібіх З. «Поема»;
- Філіпп І. «Колискова», (перекладення В. Лапченка);
- Форе Г. «Пробудження»;
- Фріскобальді Дж. «Токата»;
- Хачатурян А. «Андантино»;
- Царман А. «Падеспань»;
- «Циганський танок», (обробка В. Красного);
- Чайковський П. 12 п'єс з «Дитячого альбому»;
- Чайковський П. «Ната-вальс»;
- Чайковський П. «Пролісок»;

- Чайковський П. «Танок», з балету «Лебедине озеро»;
- Шаїнський В. «Усмішка»;
- Шамлі М. «Тернопільська полька»;
- Шахов І. «Танго», з кінофільму «Вогні великого міста»;
- Шопен Ф. «Вальс» №7;
- Штраус Й. вальс «Весняні голоси»;
- Штраус Й. «Полька-піццікато»;
- Шуберт Ф. «Екосез»;
- Шуберт Ф. «Музичний момент»;
- Шуберт Ф. «Серенада»;
- Шумейко В. «Коломийка»;
- Щедрін Р. «Дівочий танок», з балету «Горбоконик»;
- «Щедрик», українська народна пісня, (обробка М. Леонтовича, перекладення для оркестру В. Лапченка);

2.5.2. Методичні рекомендації до виконання самостійної роботи

Самостійна робота є основним способом засвоєння студентом навчального матеріалу без участі викладача у вільний час від обов'язкових навчальних занять.

Самостійна робота студента передбачає виконання таких завдань:

- добір технічного матеріалу, ілюстративного матеріалу (аудіо, - відео запису музичних творів у виконанні провідних інструментальних колективів);
- аранжування 10 партитур та партій, їх розучування,
- здійснення аналізу твору;
- добір репертуару, добір інструментальних творів на аудіо та відео записи для власного інструментування;
- робота з Інтернет-мережами, опанування та практичне застосування музичних комп'ютерних програм для друкування оркестрових партитур.

До кожного практичного заняття студент отримує відповідну самостійну роботу, яка оцінюється викладачем і фіксується в журналі академічної групи.

Заняття в оркестровому класі проводить викладач (керівник оркестру). Упродовж навчального періоду студенти вдосконалюють власну гру на обраному оркестровому інструменті, розвивають почуття ансамблевої гри (як в оркестрових групах, так і в оркестрі в цілому), знайомляться з репертуаром і методами роботи диригента зі студентами-початківцями.

Заняття в оркестровому класі мають бути спрямовані на подальший розвиток особистої технічної вправності оркестрантів, на освоєння творів середньої складності. Особливу увагу викладачеві потрібно звертати на розвиток музичних і аналітичних здібностей студентів з метою осмислення гармонічної та поліфонічної канви, динаміки, темпо-метро-ритміки, інструментовки, форми, стилістики виконуваних творів, ролі інтерпретаторської та режисерської майстерності диригента.

Упродовж вивчення навчального курсу „Оркестровий клас" рекомендується викладачеві приділяти увагу загальномузичному розвитку студентів у формі проведення бесід, прослуховування аудіо та перегляду відео записів, читання книг, відвідування концертів.

Самостійна робота студентів з курсу “Оркестровий клас” передбачає виконання комплексу завдань, передбачених програмою.

Комплекс завдань містить:

1. Опрацювання рекомендованої літератури з курсу “Оркестр українських народних інструментів”.

2. Формування навичок гри в оркестрі (виконання комплексу технічних вправ; гра складних для виконання уривків твору у повільному темпі; виконання цих же уривків у швидкому темпі з дотриманням необхідних штрихів; гра всієї оркестрової партії від початку і до кінця у повільному темпі; виконання своєї партії від початку і до кінця у зазначеному автором темпі; гра окремих уривків, а також всієї оркестрової партії з іншими студентами, які входять до однієї оркестрової групи; гра в ансамблі з виконавцями інших оркестрових партій (дуетами, тріо, квартетами, квінтетами); вивчення напам’ять найбільш складних фрагментів твору, особливо тих, де перегортається сторінка; дотримання виразного виконання своєї оркестрової партії (якість звука, штрихи, розподіл смичка, розподіл дихання, фразування тощо).

3. Формування професійних якостей студентів **(**розвиток музичних здібностей – музичного слуху, чуття метро-ритму, музичного мислення й пам’яті, уваги, образної уяви у процесі роботи над оркестровими творами різних стилів і жанрів, застосування виконавських умінь, набутих у класі основного інструменту).

4. Оволодіння методами відбору та аранжування творів для оркестру українських народних інструментів.

5. Оволодіння фаховими методами та прийомами розучування творів для оркестру українських народних інструментів (вивчення питань теорії та методики роботи над оркестровим твором: специфіка виконання творів для оркестру українських народних інструментів з урахуванням вікових особливостей виконавців; форми і методи роботи з професійними та учнівськими оркестрами українських народних інструментів; вивчення

напам'ять оркестрових партій розучуваних творів, аналіз виконавських труднощів партитури, розробка плану репетиційної роботи над обраним твором; складання плану інтерпретації оркестрового твору та плану його сценічного втілення).

6. Опанування методами організації оркестру українських народних інструментів (вивчення методів організації оркестру українських народних інструментів; оволодіння методикою формування колективу за стильовими напрямками; вивчення методів режисерської діяльності керівника; вироблення навичок роботи з звукозаписуючою та звукопідсилюючою апаратурою, вмінь працювати з фонограмами).

7. Закріплення набутих навичок у концертній діяльності (оволодіння елементами режисерської діяльності; оволодіння навичками сценічної поведінки; складання програми для конкретного виступу оркестру українських народних інструментів за визначеною тематикою; самостійний підбір сценічних рухів, костюмів, сценарного втілення оркестрового твору).

Самостійна робота студента над оркестровим твором передбачає:

- теоретичний аналіз партитури оркестрового твору;
- знайомство з різними варіантами інтерпретації даного твору (прослуховування твору у запису або в живому виконанні іншими колективами);
- аналіз прослуханих трактувань оркестрового твору;
- визначення власного варіанту інтерпретації твору, проектування виконавського плану для втілення на занятті з оркестром (розбір твору з оркестром, робота з окремими партіями та солістами, диригування);
- порівняльний аналіз власного варіанту диригування з роботами інших студентів, викладача, інших диригентів;
- виправлення недоліків, на які вказав викладач;
- формування власного стилю педагогічного спілкування та управління оркестровим колективом.

Рекомендована навчальна література оркестру народних інструментів

Репертуарні збірники

- Балай Л. Русская симфония: для оркестра народных инструментов. Партитура / Балай Л. – Л. – М.:Советский композитор, 1990. – 59 с.
- Гуцал В. О. Грає оркестр народних інструментів: Методичні поради керівникам самодіяльних колективів / Гуцал В. О. – К.: Мистецтво, 1978.

- Збірник популярних п'єс та пісень для оркестру народних інструментів. Інструментовка М. Хіврич. – К.: Мистецтво, 1952.
- Збірник популярних п'єс та пісень для оркестру народних інструментів. – К., 1957.
- Играет детский оркестр народних инструментов/ [сост. В.П. Лапченко]- К.: Музична Україна, 1988. – 63 с.
- Инструментальные ансамбли / [сост. Ю. Блинов] – М.: Советский композитор, 1986. – 128 с.
- Инструментальные ансмабли / [сост. В. А. Гевиксаш] – М.: Советская Россия, 1975. – 111 с.
- Искусство аккомпанемента: для смешанных ансамблей русских народных инструментов. Вып. 3. – М.: Советский композитор, 1988. –51 с.
- Класичні твори. – К.: Музфонд, 1952.
- Комаренко В. Український оркестр народних інструментів / Комаренко В. – К.: Музична Україна, 1960. – 79 с.
- Курінний О. Камерні ансамблі для народних інструментів / Курінний О. – Полтава, 2009. – 64 с.
- Курс гри в оркестрі народних інструментів / [упор. В. Лапченко] – К.: Музична Україна, 1981.
- Курс гри в оркестрі народних інструментів. Частина друга / [упор. В. Лапченко] – К.: Музична Україна, 1977.
- Лабунець В. Ансамбль народних інструментів / Лабунець В. – Вінниця, 2007. – 148 с.
- Легкі п' єси для дитячого оркестру народних інструментів / [упор. М. Комаров] – М.: Музика, 1974.
- Лапченко В. Курс гри в оркестрі народних інструментів / Лапченко В. –Київ, 1985. – 250 с.
- Музичні твори. Твори для оркестру народних пісень. – К.: Музична Україна, 1986.
- П'єси для оркестру народних інструментів. – К.: Муз. Україна, 1972.
- П'єси для оркестру народних інструментів: Партитура. – К.: Музична Україна, 1987. – 60 с.
- Популярная музика для ансамблей русских народных инструментов / [сост. И. Гераус] – М.: Советский композитор, – Вып. 7. – 71 с.
- Произведения советских композиторов для самодеятельного оркестра народных инструментов: партитура / [сост. С. Кузнецова] – М.: Советский композитор, 1986. – Вып. 2. – 151 с.
- Пьеси для оркестра русских народных инструментов. Вип 5. Партитура /[сост. Н. Шахматов, Н. Лебедев], 1985. – 79 с.

- Пьеси для самодеятельного оркестра русских народных инструментов. Партитура / [сост. Г. Андрюшенко]. – Л.: Музыка, 1979. – 965 с.
- Репертуар для русских народных инструментов / [сост. Н. Губарьков]. – М.: Советский композитор, 1962. – 150 с.
- Репертуар самодеятельного оркестра русских народных инструментов: партитура /[сост. В. П. Букин]. – М.: Музгиз, 1982. – Вып. 2. – 164 с.
- Репертуар самодеятельного оркестра русских народных инструментов: партитура /[сост. В. П. Букин]. – М.: Музгиз,1985 – Вып.. 5. – 136 с.
- Репертуар школьного оркестра русских народных инструментов: партитура / [сост.В. П. Букин]. – Москва, 1961. – 123 с.
- Репертуар школьного оркестра русских народных инструментов: партитура / [сост. А. Гирша]. – Москва, 1989. – 63 с.
- Смешаные ансамбли русских народных инструментов / [сост. О. Димов]. – М.: Музика, 1982. – 143 с.
- Украинские народние наигрыши / [сост. В. Гуцал]. – М.: Музика, 1986. – 126 с.

Навчально-методична література:

1. Александров А. Способы извлечения звука, приемы игры и штрихи на домре / Александров А. – М., 1980. – 120 с.
2. Алексеев И. Методика преподавания игры на баяне / Алексеев И. – Москва: Музика, 1960. – 108 с.
3. Барсова І. Книга про оркестр / Барсова І. – К.: Музична Україна,1988. – 160 с.
4. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі / Баштан С., Омельченко А. – К.: Музична Україна, 1984. – 112 с.
5. Блок В. М. Оркестр русских народных инструментов / Блок В.М. – М.: Музика, 1986. – 80 с.
6. Большаков О. Організація та керування оркестром народних інструментів / Большаков О. – Київ, 1991. – 85 с.
7. Буторин А. Определитель аппликатуры аккордов для шестиструнной гитары / Буторин А. – М.: Музыка, 1976. – 92 с.
8. Вовк М. Розвиток самостійної музичної діяльності молодших школярів у процесі гри на музичних інструментах // Музика в школі: Збірка статей. Вип. 8. / Вовк М. – К.: Музична Україна, 1982. – С. 11–16.
9. Газарян С. С. В мире музыкальних инструментов / Газарян С.С. – М.: Просвещение, 1989. – 192 с. – 70 с.

10. Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежних стран. Вип. І. - М., 1963. – 317 с.

11. Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежних стран. Вип. ІІІ. / Галацкая В. С. – М.: Музика, 1989. – 560 с.

12. Грум-Грижмайло Т. Н. Музыкальное исполнительство / Грум-Грижмайло Т. Н. – М.: Знание, 1984. – 160 с.

13. Дряпіка В. Деякі питання організації шкільного духового оркестру // Музика в школі: Збірка статей. Вип. 9. / Дряпіка В. – К.: Музична Україна, 1983. – С. 43 – 47.

14. Зинович В., Борин В. Курс игри на ударних инструментах / Зинович В., Борин В. – Л.: Музыка, 1979. – 140с.

15. Каргин А. С. Работа с самодеятельним оркестром русских народных инструментов / Каргин А.С. – М.: Музика, 1982. – 159с.

16. Корній Л. Історія української музики. Ч.І.: Від найдавніших часів до середини XVIII ст. / Корній Л. – Київ – Харків – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1996. – 315 с.

17. Корній Л. Історія української музики. Ч.ІІ.: Друга половина XVIII ст. / Корній Л. – Київ – Харків-Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1998. – 388 с.

18. Корчагин А. С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе: Учебное пособие для студентов культурно-просветительских вузов культури и искусств / Корчагин А.С. – М.: Просвещение, 1984. – 224 с.

19. Лаба Б. Олександр Зінківський / Лаба Б. – К.: Музична Україна, 1980. – 59 с.

20. Лебедєв В. К. Використання народних інструментів у загальноосвітній школі: Навчальний методичний посібник зі спеціальності «Музична педагогіка та виховання» для студентів музично-педагогічних факультетів та вчителів музики / Лебедєв В. К. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 112 с.

21. Левик Б. В. Музикальная литература зарубежных стан. Вып. ІІ. / Левик Б. В. – М., 1963. – 270 с.

22. Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стан. Вып. IV / Левик Б. В. – М., 1964. – 404 с.

23. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789: Учебник. В 2- х книгах. Кн. 1.: От античности к XVIII веку / Ливанова Т. – М.: Музыка, 1986. – 462 с.

24. Лиманський П. Т., Тягло Є. І. Формування музичної культури майбутнього вчителя: Методичні рекомендації / Лиманський П.Т., Тягло Є.І. – Полтава, 1993. – 15 с.

25. Лонданов П. Школа игры на аккордеоне / Лонданов П. – М.: Музика, 1979. – 170 с.

26. Махов Н. Исполнительский анализ партитури для оркестра народных инструментов / Махов Н. – Л., 1975. – 135 с.

27. Медведовский Д., Гуревич О. Электромузыкальние щипковые инструменты / Медведовский Д., Гуревич О. – Л.: Энергия, 1979. – 60 с.

28. Митці України: Енциклопедичний довідник. / [за ред. А. В. Кудрицького] – К.: Українська енциклопедія імені М. П. Бажана, 1992. – 848 с.

29. Музыкальный енциклопедический словарь / [гл. ред. Г.В. Келдыш] – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

30. На дозвіллі: репертуарний збірник для дитячих самодіяльних оркестрів народних інструментів. – К.: Муз. Україна, 1978.

31. Онегин А. Школа игры на баяне / Онегин А. – Л.: Музыка, 1981. – 230 с.

32. Оркестр имени В. В. Андреева / [сост. А. П. Коннов, Г.Н. Преображенский] – Л.: Музыка, 1987. – 159 с.

33. Отколова Р. Рождение музыкальных инструментов: Очерки / Отколова Р. – Л.: Музгиз, 1986. – 190 с.

34. Педагогическая направленность внеучебной музыкально-эстетической деятельности студентов: Методические рекомендации / [под. общ. ред. Г. М. Падалки] – К, 1986. – 68 с.

35. Попонов В. Как делать переложение для народных инструментов / Попонов В. – М., 1985. – 70 с.

36. Прокопенко Н. Устройство, хранение и ремонт народных музыкальных инструментов / Прокопенко Н. – М.: Музнка, 1977. – 78 с.

37. Прошко Н. Методические рекомендации для оркестров и ансамблей народных инструментов / Прошко Н. – Минск, 1982. – 42 с.

38. Розанов В. Инструментоведение: пособие для руководителей оркестров / Розанов В. – М., 1981. – 80 с.

39. Хащеватська С. С. Інструментознавство. Підручник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації / Хащеватська С. С. – Вінниця: Нова книга, 2008. – 256 с.

40. Шамина Л. Работа самодеятельным коллективом / Шамина Л. – М.: Музыка, 1983. – 176с.

41. Юцевич Є. Музичні інструменти / Юцевич Є. – К.: Музична Україна, 1962. – 33 с.

Методичне забезпечення.

1. Богонос П. Л. Дидактичні основи колективного народно-інструментального музикування підлітків у процесі аматорської діяльності: Дис. канд. пед. наук: 13.00.02. – К., 1994. – 200 с.

2. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – 244 с.

3. Ільченко О. О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності. – К., 1994. – 116с.

4. Лебедєв В. Використання народних музичних інструментів у загальноосвітній школі: Навчальний методичний посібник зі спеціальності „Музична педагогіка і виховання". Для студентів музично-педагогічних факультетів та вчителів музики. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 112 с.

5. Маринін І. Г. Формування готовності майбутнього вчителя музики до керівництва шкільним народно-інструментальним колективом: Автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.02. – Київ, 1995. – 24 с.

6. Олексюк О. М. Методика викладання гри на народних інструментах: Навчальний посібник. – К.: ДАККіМ, 2004. – 135 с.

7. Цицирєв В. М. Методичні засади обробки музичних творів для оркестру народних інструментів: Навч. посібник / Харківська державна академія культури. – Харків: ХДАК, 2006. – 77 с.

РЕПЕРТУАР ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

1. Оригінальні оркестрові твори:

- К. Мясков, «Закарпатська сюїта»;
- К. Мясков, «Український танець»;
- О. Холмінов, «Пісня» з сюїти для баяна;
- І. Раду, «Святкова Хора»;
- Ю. Левітін, «Фантазія на тему народного танцю»;
- Н. Міський, «Концертна хора»;
- Б. Карамишев, «Гуцульська рапсодія»;
- А. Кос-Анатольський, «Коломийка-гонивітер» з балету «Сойчине крило»;
- А. Штогаренко, «Український танець»;
- К. Димитреску, «Селянський танець»;
- В. Власов, «Фантазія» на тему укр.нар.пісні «Взяв би я бандуру»;
- В. Зеленецький, «Концертна молдавська хора»;
- П. Вербицький, «Українська кадриль»;
- Ю. Блищук, «Буковинські мелодії»;

- В. Бровченко, «Українська полька»;
- В. Бровченко, «Полька-галоп»;
- В. Бровченко, «Інтермеццо»;
- П. Терпелюк, «Народні замальовки» (для скрипки з оркестром).

2. Обробки :

- «Молдавська сюїта» І-ІІ ч., (музика народна);
- «Молдавська хора», (музика народна);
- «Святкова молдавська полька», (музика народна);
- Обр. М. Кваші, «Привітальна полька»;
- Обр. М. Кваші, «Херсонський гопак»;
- Обр. В. Попадюка, «Гуцульські наспіви»;
- Обр. А. Литвинова, «Український святковий»;
- Обр. В. Попадюка, «Буковинські візерунки»;
- Музика народна, «Українські троїсті музики».

3. Супроводи до сольних вокальних, ансамблевих та хорових творів:

- Л. Ревуцький, кантата «Хустина» для хору з оркестром;
- Р. Бабич, «Хлопці кучеряві»;
- С. Сабадаш, «Ой, думала я»;
- С. Сабадаш, «Вишні»;
- С. Сабадаш, «Ой на плаї скрипка грає»;
- О. Зуєв, «Як тебе знайти»;
- О. Ільїн, «Спадщина»;
- А. Горчинський, «Червона троянда»;
- О. Пляченко, «Дівоча весна»;
- О. Пляченко, «Поклич мене»;
- О. Святогоров, «Сопілка-чарівниця»;
- І. Шамо, «Три поради»;
- І. Білозір, «Пшеничне перевесло»;
- І. Поклад, «Дикі гуси»;
- І. Поклад, «Пісня про матір»;
- О. Злотник, «Мамина доня»;
- В. Бровченко, «Кіровоградська лірична»;
- О. Білаш, «Явір і яворина»;
- О. Білаш, «Журавлина туга»;
- А. Кос-Анатольський, «Чотири воли пасу я»;
- А. Кос-Анатольський, «Ой, візьму відерце»;
- А. Костецький, «Люблю тебе, Україно».

4. Естрадно-симфонічна музика:

- Й. С. Бах, «Прелюдія та фуга» c-moll;
- Т. Альбіноні, «Адажіо»;
- Л. Бетховен, «Соната» №14;
- В. Зубков, «Зустріч» з к/ф «Циган»;
- А. Петров, «Увертюра» з к/ф «Приборкання вогню»;
- Г. Свиридов, «Романс» з музичних ілюстрацій до повісті О. Пушкіна «Заметіль»;
- В. Баснер, «Романс» з к/ф «Дні Турбіних»;
- Є. Дога, «Вальс» з к/ф «Мой ласковый и нежный зверь»;
- А. Бабаджанян, «Ноктюрн»;
- В. Монті, «Чардаш»;
- Р. Паулс, «Мелодія» з к/ф «Довга дорога в дюнах»;
- Я. Табачник, «Головокружительный акордеон»;
- Я. Табачник, «П'єса у стилі кантрі»;
- П. Піцигоні, «Вальс»;
- О. Цфасман, «Веселий вечір»;
- М. Легран, «Мельница моего сердца»;
- П. Піцигоні, «Вальс»;
- А. П'яцолла, «Liber tango».

РЕПЕРТУАР ЕСТРАДНО-СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ

- П. Фросіні «Головокружительный аккордеон»;
- А. П'яцолла «Либертанго»;
- Р. Паулс «На бис»;
- А. Боголюбов «Кукарача»;
- Р. Дудчик, «Nostalgy»;
- К. Шутенко, «Полька»;
- «Probiers mal mi», (обробка С. Сметани);
- «Блюз + кантрі», (обробка С. Сметани);
- «My Way», Ф. Сінатра, (обробка С. Сметани);
- «Весёлый джаз», (обробка С. Сметани);
- «Таинственный сад», (обробка С. Сметани);
- «Strangers in the night» , Ф. Сінатра, (обробка С. Сметани);
- «Mambo para ti», (обробка С. Сметани);
- «Летняя прогулка», (обробка С. Сметани);
- «Cumbanchero», (обробка С. Сметани);
- «Down by the river», (обробка С. Сметани);
- «Ob-la-di, Ob-la-da», (обробка С. Сметани);
- «Dixie medley», (обробка С. Сметани);
- «Серенада», (обробка С. Сметани);

РЕПЕРТУАР КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ

- Т. Альбіноні, «Адажіо»;
- І. С. Бах, «Арія»;
- П. Сарасате, «Андалузький романс»;
- Л. Бетховен, «Квартет №3»;
- Г. Брегович, «Танго»;
- Я. Гаде, «Танго»;
- Я. Офенбах, «Галоп»;
- В. Гоноболін, «Сувенір»;
- К. Гардель, «Танго»;
- Ф. Легар, «Серенада»;
- А. Пьяцола, «Лібертанго»;
- В. А. Моцарт, «Менует»;
- В. А. Моцарт, «Полонез;
- В. А. Моцарт, «Ave verum corpus»;
- А. Пьяцола, «Палома»;
- В. Сапаров, «Регтайм»;
- В. Сапаров, «Пастораль»;
- Я. Сібеліус, «Andante Festivo»;
- Й. Пахельбель, «Канон»;
- Ф. Шопен, «Ноктюрн» Es-dur.

РЕПЕРТУАР АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ

- Муз. О. Сандлера, сл. М. Сома «Вечорниці-зоряниці»;
- Муз. В. Ярцева, сл. Я. Кухаренко «Черевички»;
- Муз. Б. Фільц, сл. Т. Шевченка «Зацвіла в долині»;
- Муз. Ф. Надененка, сл. Т. Шевченка «Утоптала стежечку»;
- Укр. нар. пісня «По діброві вітер виє», вірші Т. Шевченка, обробка В. Войта;
- Муз. В. Власова, сл. С. Руданського «Жартунка»;
- Муз. О. Зуєва, сл. В. Крищенка «Криниця»;
- Укр. нар. пісня в обробці Л. Колодуба «На бережку у ставка»;
- Укр. нар. пісня в обробці К. Мяскова «Кучерява Катерина»;
- Укр. нар. пісня в обробці В. Барвінського «Ой, ходила дівчина бережком»;
- Муз. О. Дегтярь, сл. О. Головко «Лелеченьки»;
- Сл. і муз. О. Дегтярь «Колискова для доні»;
- Сл. і муз. О. Дегтярь «На щастя»;
- Сл. і муз.О. Горобченко «Подивись на цей світ»;
- Сл. і муз О. Горобченко «Чароцвіт»;
- Сл. і муз. О. Дегтярь «Плаче скрипка»;

- Сл. і муз.О. Дегтярь «В полоні у любові»;
- Сл. і муз О. Дегтярь «Світ одвічної краси»;
- Укр. нар пісня в обробці В. Войта «Ой там коло млина»;
- Сл. і муз. О. Горобченко «Ненька»;
- Сл. і муз. О. Горобченко «Наша любов»;
- Муз. О. Зуєва, сл. В. Крищенка «Пьє журавка воду»;
- Г. Китастий, «Гомін степів»;
- Г. Китастий, «Різдвяні мотиви»;
- В. Бакалатніков, «Вальс»;
- О. Грибоєдов, «Вальс»;
- А. Біканов, «Рококо»;
- В. Мартинюк, «Зозуля часу»;
- І. Марченко, фантазія на укр. нар. пісню «Ніч, яка місячна»;
- Укр. нар. пісня на сл. Т. Шевченка в обробці О. Сазанського «Бандуристе, орле сизий»;
- О. Герасименко, «Весняні дзвіночки»;
- О. Герасименко, «Сповідь».

СЛОВНИК МУЗИЧНИХ ТЕРМІНІВ ДЛЯ ВИВЧЕННЯ КУРСУ «ОРКЕСТРОВИЙ КЛАС»

А

АБРЕВІАТУРА – знаки скорочення і спрощення нотного запису. А. використовується для позначення повторень частини п'єси або окремих тактів, інструментів у партитурі, термінів, груп нот, подвоєння звуків, перенесення їх вгору або вниз на октаву. До А. також належать мелізми.

АБСОЛЮТНИЙ СЛУХ – здатність розпізнавати та відтворювати висоту будь-якого звуку без попереднього слухового настроювання. Відсутність А. с. не є перешкодою для навчання музики або композиторської діяльності.

АВАНГАРДИЗМ – узагальнююча назва течій сучасного музичного мистецтва, яким притаманний розрив з традиціями класичної музики, пошук нових форм та виражальних засобів. До А. в музиці належать: алеаторика, додекафонія, електронна, конкретна, пуантилістична, сонористична та ін. музика. Найвідоміші представники А.: Л. Беріо, С. Буссотгі, П. Булез, Л. Ноно, П. Шеффер, К. Штокгаузен та ін.

АВАНГАРДНИЙ ДЖАЗ – умовна назва стилів та напрямків джазу, спрямованих на модернізацію музичної мови, оволодіння новими, нетрадиційними виражальними засобами та технічними прийомами. До

А. д. належать: фрі джаз, «третя течія», електронний джаз, деякі експериментальні форми хард-бопу, кул-джазу, модального джазу тощо.

АВАНГАРДНИЙ РОК – умовна назва музичних стилів та напрямків, які увібрали все, що набуло розвитку в сучасній рок-музиці під впливом синтезу власне року, джазу, фолку тощо. Терміном А. р. також позначаються нетрадиційні музичні форми сучасної молодіжної культури.

АВЛЕТИКА – мистецтво гри на авлосі.

АВЛОДІЯ – спів у супроводі авлоса.

АДАЖІО – 1.Повільний темп. 2.Частина твору (симфонії, концерту, сонати, квартету), яка написана в повільному темпі та має характер глибокого роздуму. 3.Повільний ліричний танець у класичному балеті.

АДАПТАЦІЯ СЛУХУ – здатність слуху підсвідомо пристосовуватись до сприйняття звуку різної сили. Якщо нижчий поріг А.с. практично не обмежений, то верхнім порогом є сила в межах 140-150 дб. Її перевищення може викликати в слуховому апараті людини незворотні зміни, аж до повної або часткової глухоти.

АДАПТЕР – пристрій для відтворення звукозапису.

АЕД – давньогрецький співець, виконавець епічних пісень про богів та героїв, які він виконував, супроводжуючи спів грою на музичному інструменті.

АЕРОФОНИ – музичні інструменти, де джерелом звуку є стовп повітря, що знаходиться в каналі ствола інструмента. А. поділяються на флейтові, язичкові та мундштукові.

АЗБУКА МУЗИЧНА – давньоруські теоретичні посібники, що входили до складу співацьких книг, починаючи з XV ст. Спочатку А.м. обмежувалась переліком знамен, потім до цього переліку додавалось «тлумачення знамені», наводились фіти, тобто мелодичні формули, що виконували роль вокалізів, допомагаючи розвивати музичну пам'ять, дихання, опановувати співацькими та виконавськими навичками.

АЗМАРІ – ефіопський співець, який виконує хвалебні, сатиричні та історичні пісні, імпровізуючи текст за давніми канонами. Спів –

гортанний, носовий. А. супроводжують на одноструннoму смичковому інструменті – месинко.

АЙТИС – змагання казахських акинів, одна з форм казахського фольклору.

АКАДЕМІЧНИЙ СТИЛЬ – стиль в мистецтві, що відповідає традиціям, стійким правилам та встановленим зразкам, які пройшли випробування часом.

А КАПЕЛА – хоровий спів без інструментального супроводу, дуже поширений у народній творчості та професійній хоровій музиці, зокрема прибалтійській, російській та українській. У стилі А. к. написано велику кількість творів вокальної музики для хорів і ансамблів без супровод.

АКАФІСТ – урочистий православний спів на честь Христа і святих, що виконується стоячи.

АКИН – народний музикант-імпровізатор, співак і поет в Казахстані та Киргизстані. Складаючи пісні, А. акомпанує собі на домбрі.

АКОЛАДА – пряма або фігурна дужка, що з'єднує два або більше нотоносців у фортепіанних, органних п'єсах, хорових, оркестрових та інструментальних партитурах .

АКОМПАНЕМЕНТ – музичний супровід основної партії (мелодії) вокального чи інструментального твору. Виконують на фортепіано, акордеоні, гітарі та інших інструментах, а також інструментальним, вокальним ансамблем, хором, оркестром. Виконавець А. – акомпаніатор, виконувати А. – акомпанувати.

АКОРДЕОН – різновид хроматичної гармоніки. Має дві клавіатури: кнопкову (з готовими акордами) для лівої руки та фортепіанну (з клавішами) – для правої. Це є характерною ознакою А., що відрізняє його від інших видів гармоніки (зокрема від баяна). Наявність перемикачів регістрів дає можливість змінювати тембри інструмента та подвоювати звуки в октаву та унісон. Застосовують як сольний та акомпануючий інструмент. А. також входить до складу різних естрадних ансамблів.

АКОРДИ НЕТЕРЦІЄВОЇ ПОБУДОВИ – сукупність трьох (або більше) звуків, які неможливо розташувати за терціями. До А. н. п.

належать ті акорди, звуки яких розташовані за квартами (О. Скрябін, А. Шенберг), або акорди мішаної побудови (С. Прокоф'єв, А. Берг).

АКТ – завершена частина сценічного твору, що відокремлюється від іншої антрактом. Музика між частинами п'єси.

АКУСТИКА – наука про звук. Розділ фізики, що вивчає властивості та закономірності звукових явищ.

АКУСТИКА МУЗИЧНА – розділ акустики, що вивчає природу музичних звуків та співзвуч, а також музичні системи та фізичні закономірності музики у зв'язку з її сприйманням та відтворенням. А. м. вивчає такі явища, як висота, сила, тембр і тривалість музичних звуків, консонанс і дисонанс, музичні системи, музичний слух, співацький голос, музичні інструменти, електронну музику тощо.

АКУСТИЧНА МУЗИКА – умовний терміну у т. з. «молодіжній музиці», яким позначається виконання твору співаками й інструменталістами в «живому» звучанні, тобто без використання фонограми.

АЛЕГРО – 1. Швидкий, жвавий темп 2. Частина твору (сонатне алегро в симфонії, концерті, сонаті тощо). Найчастіше – перша частина. З. Умовна назва п'єси, що не має спеціальної назви, але написана в темпі А.

АЛЕГРО МОДЕРАТО – помірно швидкий темп.

АЛЕМАНДА – величний та плавний танець німецького походження з помірним темпом, поширений в XVI – XVIII ст. Розмір – 4/4. Як елемент класичної музичної форми зустрічається в перших частинах сюїт Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя та інших композиторів того часу.

Б

БАБЛГАМ – комерційний стиль популярної музики, що з'явився наприкінці 1960-х років у США та був призначений для виконання дітьми 6-12-ти років завдяки спрощеним до мінімуму музиці і тексту.

БАГАТЕЛЬ – невелика, технічно нескладна та граціозна за характером музична п'єса (найчастіше для фортепіано). Цей жанр музичної мініатюри запровадив Л. ван Бетховен, до нього часто звертались Б. Барток, А. Веберн, А. Дворжак, Ф. Ліст, А. Лядов, Ф. Пуленк, Я. Сібеліус та інші композитори, шукаючи в ньому додаткові резерви афористичності.

БАГАТОГОЛОССЯ – склад музики, заснований на поєднанні трьох і більше самостійних голосів або мелодії з акомпанементом чи акордовим супроводом. В музичній практиці часто зустрічається такий вид багатоголосся, який поєднує ознаки гомофонного і поліфонічного викладу.

БАДИНАЖ, бадиничі – назва частин інструментальних п'єс, подібних до скерцо, з сюїт французьких та німецьких композиторів XVIII ст.

БАДХЕН – у давньоєврейському побуті – професійний блазень, який на весіллях і родинних святах розважав гостей веселими та сатиричними пісеньками й куплетами.

БАЗА – в естрадній музиці – ансамбль або його частина, що виконує функцію супроводу солістів-лідерів.

БАЛАБАН – 1.Узбецький і таджицький духовий язичковий музичний інструмент з вузьким дерев'яним стволом з сімома ігровими отворами. Звукоряд – діатонічний, діапазон – до двох октав. 2. Дагестанський, балкарський і кабардинський духовий язичковий інструмент з комишу або тростини з п'ятьма ігровими отворами. Звукоряд – діатонічний, діапазон–до двох октав.

БАЛАДА (від італ. – танцювати) – у середні віки пісня народного походження, що супроводжувала танець. Пізніше – драматичний за характером літературний лірико-епічний твір, часто з елементами фантастики, зміст якого навіяний подіями минулого та давніми легендами.

БЕЛЬКАНТО (італ. – прекрасний спів) – стиль вокального виконання, особливо поширений в італійському оперному мистецтві XVII-XIX ст. Стиль Б. вимагає від співака досконалої техніки володіння голосом, бездоганної кантилени, віртуозної колоратури, майстерного філірування, тривалого дихання, виняткової мелодійної зв'язаності, легкості та вишуканості голосоутворення, емоційної насиченості співу. Деколи Б. ставало самоціллю. З появою опер Дж. Верді Б. втратило колишнє значення, зосередившись на досконалому володінні діапазоном та звучністю голосу, кантиленою. Незважаючи на еволюцію оперного мистецтва, Б. і зараз залишається неперевершеним зразком краси і досконалості співацької майстерності.

БЕМОЛЬ (франц. дослівно – «бе» м'яке) – знак альтерації, означає зниження ступеня звукоряду на півтону – наприклад, сі-бемоль.

БЕНД (англ. – загін, оркестр) – узагальнена назва оркестру у Великобританії та США від середини XIX ст. Після 1920 року джазова група, у якій грають не більше 7-8-ми музикантів, зветься бендом, до 17-ти музикантів – джаз-оркестром, більше 17-ти – біг-бендом. Склад із 4-7-ми виконавців зветься комбо і виконує розважальну музику.

БЕНЕДИКТУС (лат. – благословен) – ліричний, спокійний, світлий за характером католицький гімн. Разом із «Санктус» складає один із основних розділів меси. Видатні зразки Б. створили Й.-С. Бах, Л. ван Бетховен, Ф. Ліст, В.А. Моцарт та ін.

БЕРГАМАСКА – італійська танцювальна пісня XVI–XVII ст., виникла у місті Бергамо. Музичний розмір 4/4, темп – жвавий. Б. набула особливої популярності в Італії, Англії, Німеччині, Франції. Мелодію або ритмічний малюнок Б. використовували в своїх інструментальних творах Й.С. Бах, С. Россі, Б. Марині, Д. Фрескобальді, Д. Букстехуде, С. Шейдт та ін.

БЛУКАЮЧИЙ БАС – безперервне, ритмічно рівномірне, переважно поступеневе ведення лінії баса з використанням акордових та прохідних звуків. Спосіб гри, поширений у сучасному джазі.

БЛУЛ – вірменсько-курдський різновид поздовжньої флейти, музичний інструмент пастухів-вівчарів, виготовлений з абрикосового чи горіхового дерева. Застосовують як сольний інструмент для виконання пастуших пісень, епічних та ліричних п'єс.

БЛЮЗОВИЙ ЛАД – особливий різновид мажоро-мінору, характерний для блюзу та споріднених жанрів. Полягає у використанні т. з. «блюзових нот» – низьких сьомого, третього та п'ятого ступенів мелодичного ладу. Бл. – джерело ладової своєрідності гармонії («Сент-Луїс блюз» В. Хейді).

БЛЮЗ-РОК – напрямок у рок-музиці, що виник в Англії й одержав назву «британський блюз». Підґрунтям, на якому сформувався Б.-р., були американський рок та британський ритм-енд-блюз.

БЛЮ-НОУТС – понижені III і IV ступені натурального мажору, що утворюють характерні для блюзу інтервали малої терції та малої септими. У сучасному джазі до них додається характерний для мінорного блюзу понижений V ступінь, а також понижені II і IV ступені в мажорному і мінорному звукорядах.

БРАС – група мідних духових інструментів джазового оркестру.

БРЕВІС (лат. – короткий) – знак мензуральної нотації, який з XV ст. позначав відносно коротку тривалість звуку. В сучасній нотації позначає тривалість, що дорівнює двом цілим нотам.

В

ВАГАНТИ (лат.– мандрівний) – мандрівні поети-співці в країнах середньовічної Західної Європи, які виконували пародійні та сатиричні пісні, вихваляючи земні радощі.

ВАЛЬС-МАЗУРКА – бальний танець, який виник у Франції в середині XIX ст. Темп мазурки. Музичний розмір – 3/4 або 3/8.

ВІБРАЦІЯ – коливання джерела звука (вібратора – струни, голосових складок, стовпа повітря тощо) і пов'язаного з ним резонатора.

ВВІДНИЙ ТОН – нестійкий звук ладу, розташований на ступінь вище або нижче від тоніки, гостро тяжіючи до неї.

ВЕРХНІЙ ТЕТРАХОРД – чотири ступені будь-якого ладу від V до VII включно.

ВЕРХНЯ ДОМІНАНТА – V ступінь звукоряду.

ВЕРХНЯ МЕДІАНТА – III ступінь звукоряду.

ВЕРХНЯ ТОНІКА – верхній звук інтервалу.

ВОКАЛЬНА МУЗИКА – музика, призначена для виконання голосом (соло, ансамблем або хором). Головне художнє значення у В. м. має голос. Вона тісно пов'язана зі словом і тому В. м. розглядається як синтетичне музично-поетичне мистецтво.

ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА – система індивідуального навчання співу, що спирається на виконавські традиції, досвід видатних педагогів та майстрів вокального мистецтва. Дослідження співацького голосу, здійснені Л. Дмитрієвим, В. Морозовим, Р. Юссоном та ін., дають підстави для того, щоб В.п. грунтувалась на науковій основі, використовуючи досягнення акустики, біофізики, психології, педагогіки, фоніатрії тощо з метою підвищення ефективності навчання.

ВОКАЛЬНА ТЕХНІКА – комплекс умінь і навичок, необхідних для свідомого управління фонаційним процесом з метою досягнення максимального акустичного ефекту за мінімальних енергетичних витрат організму співака.

Г

ГАСТРОЛЬ – виступ артиста або колективу в місті чи країні, де вони постійно не працюють.

ГАУДЕАМУС – середньовічна пісня, яка в обробці К. Кіндлебена (1781) стала популярним студентським гімном, що славить радість життя, молодість і науку.

ГАУЧО-ТЕАТР – аргентинський музичний театр.

ГЕТЕРОФОНІЯ – тип музичної фактури, при якому одна і та сама мелодія виконується двома і більш голосами з невеликими розбіжностями. Цей стародавній тип багатоголосся характерний для давніх пластів музичного фольклору різних народів, в тому числі українського.

ГОМОФОНІЯ – тип музичної фактури, при якому є мелодійна лінія і гармонійний її супровід.

ГРИГОРИАНСЬКИЙ СПІВ – літургійний монодичний (одноголосний) спів Західної християнської церкви; отримав назву на ім'я папи Римського Григорія I, який упорядкував церковний спів.

ГРИФ – у струнних інструментів – дерев'яна (або пластмасова) пластинка, над якою натягнуті струни і на якій розташовуються пальці виконавця під час гри.

ГРУДНИЙ ЗВУК – використання нижнього регістра голосу, коли резонатором звуку служить грудна клітка.

ГРУПЕТО – тип мелізма у вокальній або інструментальній музиці, що полягає в оспівуванні основного тону знизу і зверху: наприклад, при основному тоні до группетто матиме вид ре - до - сі - до.

ГРУПУВАННЯ НОТ – об'єднання нот *в'язками (ребрами)* відповідно до побудови такту і метру твору. У вокальних творах ноти групуються відповідно до складів тексту.

ГУ – старовинні китайські ударні інструменти з родини мембранофонів, різні за розміром двосторонні барабани, що супроводжували виконання гімнів у XI- VII ст. до н.е.

ГУДОК – старовинний слов'янський народний смичковий інструмент з трьома рунами, з яких дві настроєні в унісон, а третя, мелодична, – на квінту вище II. Г. грали лукоподібним смичком, тримаючи інструмент вертикально перед собою.

ГУМОРЕСКА (від англ. – гумор) – невелика, жартівлива або гумористична за характером п'єса.

ГУЧНІСТЬ – слухове *уявлення* про силу звука, що виникає в свідомості людини під час сприйняття звука і залежить від амплітуди коливань вібратора, відстані від джерела звука, частоти коливань.

Д

ДЖАМП (jump) – джазовий термін, що вказує на характер виконання: грати в помірно швидкому темпі з гострими акцентами в акомпанементі.

ДІАТОНІКА – семитоновий звукоряд в межах октави, що не має альтерованних тонів.

ДІЄЗ І ДУБЛЬ-ДІЄЗ – знаки, вказуючі на підвищення тону на півтон або на два півтони, тобто на цілий тон.

ДИСКАНТ – 1) вид; 2) високий дитячий голос, найвища партія в хорі хлопчиків.

ДИСОНАНС – негармонійне співзвуччя, до дисонансів відносяться секунда, септима та тритон, збільшені та зменшені музичні інтервали, та акорди, що містять дисонуючий інтервал.

ДОДАТКОВІ ЛІНІЙКИ – короткі лінійки, які розташовуються вище або нижче за нотний стан для позначення звуків; знаходяться вище або нижче за діапазон, що охоплюється нотним станом.

ДОМІНАНТА – п'ятий ступінь мажорного або мінорного звукоряду.

ДРАЙВ (drive) – термін позначає енергійне виконання («з натиском»), що досягається шляхом використання пружної метроритміки, особливого фразування і т.п., а також відповідний емоційний ефект. Застосовується переважно в неакадемічній музиці.

ДРИМБА – український народний язичковий щипковий інструмент, схожий за формою на маленьку підкову з тоненьким сталевим *язичком*

ДУБЛЬ-БЕКАР – знак *альтерації,* що означає відмову від подвійної альтерації ступеня музичного звукоряду: після *дубль-діеза* – зниження ступеня на цілий тон; після *дубль-бемоля* – підвищення ступеня на цілий тон. У музичній практиці замість Д.-б. часто використовують *бекар,* який діє так само, як Д.-б.

ДУБЛЬ-БЕМОЛЬ – знак *альтерації,* що означає зниження ступеня звукоряду на два півтони (цілий тон). Слова Д.-б. вимовляють після назви ноти, перед якою стоїть знак (напр., *мі – дубль-бемоль).*

ДУБЛЬ-ДІЄЗ – знак альтерації, що означає підвищення ступеня звукоряду на два півтони (цілий тон). Слова Д.-д. вимовляють після назви ноти, перед якою стоїть знак (напр., *фа – дубль-діез).*

ДУМА – український народний твір ліро-епічного жанру, що розповідає про героїко-історичні та соціально-побутові події минулого і сучасності. Д. виникли ще в XV ст. і набули великого поширення у всій Україні.

ДУМКА – 1.Українська та польська ліро-епічна пісня, близька до *думи* оповідальними, імпровізаційними, ладовими особливостями. 2.Назва деяких вокальних та інструментальних п'єс М. Балакирєва, М. Завадського, В. Заремби, С. Монюшка, П. Чайковського, арій з опер (Д. Йонтека з опери «Галька» С. Монюшка) або окремих розділів (в «Українській рапсодії» М. Лисенка) та ін.

ДУШКА – дерев'яна деталь інструментів скрипкової родини, віол та інших. Д. має форму циліндричного дерев'яного стержня. Її встановлюють вертикально всередині корпусу інструмента для передачі звукових коливань від верхньої до нижньої деки. Розміри Д. та місце її розташування впливають на якість звучання інструмента.

Е

ЕКСПОЗИЦІЯ – перший розділ цілого ряду форм, перш за все фуги і сонатної форми, в якому представляється (експонується) тематичний матеріал всієї композиції.

ЕНГАРМОНІЗ – при рівномірній темперації – можливість запису одного і того ж звуку різними способами: наприклад ля-дієз і сі-бемоль

ЕЛЕКТРОННА МУЗИКА – музика, створена за допомогою електронного устаткування.

ЕЛЕКТРОФОНИ – група музичних інструментів, в яких звук видобувається за допомогою електричних коливань.

ЕМІРИТОН – електромузичний інструмент, винайдений О. Івановим, А. Римським-Корсаковим, В. Крейцером та В. Дзерковичем у 1935 році. Має клавіатуру фортепіанного типу.

ЕМОЦІЇ (від лат. – хвилювати, збуджувати) – реакції людини на дію подразників, у яких реалізуються ситуативні переживання. Завдяки Е. людина не лише сприймає зміст музичного твору, але й відчуває, переживає, уявляє та розуміє його. Сукупність Е. і *почуттів* утворює емоційну сферу людини, надзвичайно важливу для м музиканта будь-якого спрямування: диригента, інструменталіста, співака тощо.

ЕНАРМОНІКА, енармон, енармонійний рід (від грец.– суголосний, співзвучний) – один із трьох інтервальних *родів* давньогрецької музики, який має інтервали менші від півтону.

ЕСТРАДНА МУЗИКА – різні форми т.з. «розважальної» або «легкої» музики. Поняття Е.м. має дуже широке тракіування: від популярних симфонічних творів, уривків з опер, оперет, пісень, романсів і т. д. – аж до кантрі-, поп-, рок-, реп- та іншої Е. м.

З

ЗАТРИМАННЯ – збереження окремого звука попереднього акорду в новому акорді, для якого цей звук є стороннім і розв'язується у найближчий акордовий тон (на секунду вгору або вниз).

ЗАТРИМАННЯ (в джазі – sustain) – один або декілька звуків акорду, які тягнуться в той час, як інші голоси переходять в новий акорд; затримання зазвичай дисонують з новим акордом і потім розв'язуються в нього.

ЗАТАКТ – один або декілька звуків на початку фрази, які записуються перед першою тактовою рискою твору. Затакт завжди припадає на слабку долю і передує сильній долі першого повного такту.

ЗАХОПЛЕННЯ – психічний стан поглинання навчанням і творчістю, що забезпечує досить чітку й усталену настанову на музичну діяльність, і є запорукою її успішності.

ЗБІЛЬШЕННЯ – виклад мотиву або теми при їхньому повторенні більшими тривалостями.

ЗМЕНШЕННЯ – скорочення, звичайно вполовину, тривалостей при повторенні мотиву або теми.

ЗНАМ'Я, знамена – безлінійні знаки, які використовували для запису давньослов'янських співів.

ЗОЛОТИЙ ДИСК – спеціальний приз у вигляді золотої платівки для виконавців, у яких тираж записів перевищив визначену кількість

ЗОНГ-ОПЕРА – пісенна рок-опера, естрадна вокально-інструментальна вистава, об'єднана сюжетною єдністю. Синтезує принципи класичної опери, мюзиклу та рок- музики.

ЗУРНА (перс.) – народний духовий дерев'яний язичковий інструмент, схожий на *гобой.* 3. поширена у народів Закавказзя, Середньої Азії, Африки, Індії, європейських країн Середземномор'я, Китаю та ін. Звукоряд діатонічний, діапазон – 1,5 октави. Звук гучний, пронизливий. Застосовують як сольний та ансамблевий інструмент для гри на відкритому повітрі.

І

ІЗОРИТМІЯ – принцип композиції в XIV–XV ст., що полягає в остинатному проведенні ритму, незалежного від звуковисотної лінії.

ІКОНОГРАФІЯ МУЗИЧНА – описування, вивчення і систематизація художніх зображень та фотографій музикантів, музичних інструментів, втілення музичних сюжетів у творах образотворчого мистецтва, графіки, кераміки, скульптури і т.д.

ІМПРЕСАРІО – приватний підприємець, організатор концертів, видовищ, а також гастрольних виступів акторів та колективів.

ІМПРЕСІОНІЗМ – напрям у музиці, що характеризується яскравістю, втіленням скороминущих вражень, одухотвореною пейзажністю, колоритними жанровими зображеннями, музичними портретами.

ІМПРОВІЗАЦІЯ – 1. Створення музики без попередньої підготовки, експромт. І. належить вагоме місце в народній музичній творчості, де інструменталісти та співаки розвивають наспіви під час виконання.

ІНАБІ – азербайджанський народний жіночий танець. Розмір – 6/8 (3/4), темп – помірно-жвавий. Виконують у супроводі ансамблю сазандарі.

ІНВЕНЦІЯ – невелика дво або триголосна поліфонічна п'єса, що відзначається музичною винахідливістю як з погляду мелодики, так і з погляду розвитку теми та побудови форми. В творчості Й.-С. Баха І. належить проміжне становище між поліфонічними прелюдіями і фугами.

ІНВЕРСІЯ – видозмінене повторення теми або мотиву з протилежним напрямком інтервалів.

ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ – сукупність своєрідних рис, що визначають неповторну самобутність людини та її відмінність від інших людей.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА – музика, призначена для виконання на музичних інструментах. І.м. буває сольною (без супроводу та з ним), камерно-ансамблевою і оркестровою

ІНСТРУМЕНТОВКА – виклад музичного твору для виконання певним інструментальним або вокально-інструментальним складом оркестру (напр., симфонічним, духовим, камерним, естрадним, народним та ін.) або камерним ансамблем (тріо, квартетом, квінтетом і т.д.). Характер і прийоми І. зумовлені жанром та індивідуальним композиторським задумом твору і залежать від можливостей різних музичних інструментів, а також сукупності музичних засобів, що застосовуються в процесі реалізації задуму. Процес І. завершується створенням партитури. В сучасній естрадній музиці І. називають аранжуванням.

ІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВО – галузь музикознавства, що вивчає походження, розвиток, конструкцію, класифікацію, акустичні, музично-виражальні можливості та інші відомості про різноманітні музичні

інструменти, технологію їх виготовлення і реставрації, використання, відображення в літературі та образотворчому мистецтві.

ІНТЕГРАЦІЯ – 1. Спосіб пізнання, коли спочатку вивчають окремі елементи, на основі яких виробляють цілісний (інтегральний) погляд на складне полікомпонентне мистецьке явище або процес музичної творчості. 2. В навчанні – відновлення цілісності глибоких і сталих зв'язків звукової та візуальної сфер у споріднених видах мистецтва (хореографії, сценографії, архітектурі, мультиплікації тощо) навколо домінуючого компонента для включення у зміст навчального предмету з метою досягнення ефективного результату з найменшими витратами часу та сил учнів і педагогів. 3. Об'єднання ідей, прагнень, знань, умінь та виконавських навичок в цілісну єдність художнього образу. 4. Відновлення єдності форми і змісту художнього образу, музичного твору.

ІНТЕРВАЛ – висотне співвідношення двох звуків. Нижній звук І. називається основою І., верхній – вершиною І. Звуки, що звучать послідовно, утворюють мелодичний І.; ті, що звучать одночасно, – гармонічний. Назва І. визначається кількістю ступенів звукоряду, що його утворюють І. в межах октави називається простими, поза межами – складеними. За акустичними ознаками І. поділяються на консонанси і дисонанси.

ІНТЕРВАЛ ГАРМОНІЧНИЙ – інтервал, утворений двома звуками, що звучать одночасно.

ІНТЕРВАЛ МЕЛОДЙЧНИЙ – інтервал, утворений двома звуками, що звучать.

Й

ЙОНИКА – електричний багатоголосний клавішний інструмент, тембри якого формуються шляхом синтезу гармонік та формантної зміни сигналу. Має педаль глісандо, що плавно пересуває звукоряд Й. на кварту. Діапазон – від Фа до мі4.

ЙООКСУ – естонська полька, швидкий, жвавий, веселий танець. Музичний розмір – 2/4.

ЙОУХІКО – карельський і фінський двострунний смичковий інструмент з дерев'яним корпусом та 2-3-ма струнами. Звук видобувають смичком.

К

КАБАЛЕТА – невелика арія героїчного характеру з чітким ритмічним малюнком (напр., К. Манріко з опери «Трубадур» Дж. Верді).

КАВАТИНА– 1. Різновид лірико-оповідальної за характером арії. К. має доволі просту форму, пісенний склад, відзначається відсутністю темпових контрастів. 2. Вихідна арія примадонни або прем'єра в операх XIX ст. 3. Невелика наспівна інструментальна п'єса.

КАДЕНЦІЯ – 1. Мелодичний або гармонічний зворот (послідовність акордів), який закінчує музичний твір, його частину або окрему побудову (речення, період), встановлюючи певну тональність твору або його частини. К. поділяються на повні, що закінчуються тонікою, половинні (із закінченням на домінанті, рідко – на субдомінанті) та перервані, коли відбувається відхилення від тоніки. 2. Вільна віртуозна вокальна або інструментальна імпровізація (найчастіше в концертах); як правило, це соло виконавця перед закінченням арії чи п'єси. Раніше композитори надавали виконавцям право самостійно створювати К., однак Л. ван Бетховен почав сам записувати К., що надало творам органічної завершеності.

КАМЕРАТА – об'єднання поетів, музиканті, вчених, що виникло 1580 р. у Флоренції і прагнуло відродити античну трагедію; в сфері музики протиставляло хоровій поліфонії монодію із супроводом.

КАМЕРНА ОПЕРА – невелика, зазвичай одноактна опера з кількома солістами та невеликим (камерним) складом оркестру (напр., «Моцарт і Сальєрі» М. Римського- Корсакова).

КАМЕРНА СИМФОНІЯ – різновид симфонії, що виник на початку XX ст. К. с. властиві стисла одно або двочастинна форма (тривалістю 10-30 хв.), зменшення масштабу музичної ідеї, обмежений склад виконавців, підвищений психологізм та інтелектуалізм змісту, концентрація музичної думки, поліфонія, пошук нових виражальних засобів. До най яскравіших

зразків жанру належать К.с. №1 та №2 А. Шенберга, П'ять маленьких симфоній Д. Мійо та ін.

КАМЕРНА СОНАТА – різновид тріо-сонати.

КАМЕРНИЙ АНСАМБЛЬ – 1. Група музикантів, що виконують твори камерної музики. 2. Музичні твори для кількох вокалістів, інструменталістів, а також для вокаль- но-інструментального складу.

КАМЕРНИЙ ОРКЕСТР – невеликий за складом оркестр, що виконує переважно ансамблево-оркестрову музику XVII-XVIII ст., а також твори, написані для К.о. До К.о., як правило, входять струнні смичкові інструменти (6-8 скрипок, 2-3 альти, 2-3 віолончелі, контрабас), а також клавесин, духові інструменти, інколи – ударні.

КАМЕРНИЙ СПІВ – вид вокального виконавства, пов'язаний з художньою інтерпретацією романсів, пісень та ін. вокальних творів в умовах невеликого концертного приміщення. К. с. характеризується специфічними музикою та текстом своєрідністю їх інтерпретації.

КАМЕРНИЙ ХОР – невеликий за складом хор, який здебільшого виконує старовинну ансамблево-хорову музику, а також твори сучасних композиторів для К. х.

КАНОН (грец. – правило, норма) – 1. Багатоголосний твір, у якому всі голоси виконують мелодію провідного, вступаючи за чергою. За кількістю мелодій розрізнюють прості та складні (подвійні, потрійні) К. Окрім прямої імітації в К. трапляються *обернення* мелодії, її збільшення, зменшення, зворотний (ракохідний) рух та інші перетворення. Розрізняють закінчений та нескінчений К. 2. Вірменський народний щипковий інструмент, подібний до *цитри.* 3. В Давній Греції – *монохорд,* який піфагорійці використовували для демонстрації системи тонів та інтервалів. 4. Жанр візантійської церковної музики, відомий з VIII ст. і підпорядкований системі *восьмогласія. 5.* Одна з частин римської *меси.*

КАПЕЛЬМЕЙСТЕР (нім. – керівник капели) – керівник і диригент хору, оркестру. Таке значення слова К. застаріло, оскільки в наш час керівника хору називають *хормейстером,* керівника оркестру – диригентом, і тільки керівника військового оркестру інколи називають К.

КАПРИЧО, капричіо (італ. – примха, каприз) – інструментальна п'єса довільної форми, в блискучому віртуозному стилі, що грунтується на *імітації.*

КАРИЙОН, карильйон (франц. – передзвін) – 1. Ударний музичний інструмент, комплект відповідним чином настроєних невеликих дзвонів, інколи з клавішним механізмом, з діатонічним або хроматичним строєм. К. був поширеним в Європі В XVI-XVII ст., де встановлювався на вежах ратуш, дзвіниць, баштових годинників. У Німеччині в XVIII ст. К. реконструйований у дзвонове фортепіано. 2. Один з регістрів *органа.* 3. Музична п'єса, що імітує передзвін.

КІЛЬКІСНА ВЕЛИЧИНА ІНТЕРВАЛУ – кількість ступенів, що входять до складу інтервалу від його основи до вершини включно, інакше – ступенева величина інтервалу. Назва інтервалу визначається саме К.в.і. *(прима, секунда, терція, кварта, квінта, секста, септима* і т.д.) – на відміну від *якісної величини,* що визначається відстанню в тонах від основи до вершини інтервалу.

КІЛОК – дерев'яний або металевий пристрій, деталь струнних інструментів, до якої прикріплюються струни; за допомогою К. збільшується або зменшується натяг струн, тобто здійснюється настроювання інструмента.

КОНЦЕРТ *(* від лат. – змагаюсь) – 1. Прилюдне виконання музичних творів. 2. Жанр великого, віртуозного за характером, музичного твору для соліста (інколи двох-трьох) з оркестром у формі тричастинного *сонатного циклу.* 3. Поліфонічний вокальний або вокально-інструментальний твір, що грунтується на зіставленні двох або кількох партій (співацьких голосів, органа, інструментального ансамблю).

КОНЦЕРТИНА – невеликий пневматичний кнопковий музичний інструмент, гармоніка з хроматичним звукорядом з обох боків шестигранного корпусу, з'єднаних міхом. Винайшов у 1844 році Ч.Уїтстон. Має шість різновидів: пікколо, сопрано, альт, тенор, бас і контрабас. Застосовують як побутовий та естрадний інструмент.

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР – 1. Перший скрипаль – соліст симфонічного або оперного оркестру, який у разі потреби може виконати функції *диригента.* 2. Музикант, який очолює одну з груп симфонічного або оперного оркестру (К. перших скрипок, К. тромбонів, К. віолончелей

тощо). 3. Піаніст, який співпрацює з індивідуальними або ансамблевими виконавцями (співаками, інструменталістами, артистами балету та ін.) в процесі розучування і виконання партій та концертних творів.

КУПЛЕТНА ФОРМА, строфічна форма – поширена в народній та професійній музиці побудова музичного твору, що спирається на повторення незмінної мелодії зі зміною тексту. В хорових творах заспів, як правило, виконує соліст, а приспів – хор. К.ф. має обмежені можливості розвитку, які дозволяє розширити застосування варіаційно-куплетної форми, що об'єднує риси куплетної та варіаційної форми.

КУПЮРА (франц.–скорочення) – скорочування музичного тексту шляхом вилучення його частини, картини чи акту в опері або опереті, яке виконавець робить на свій розсуд або за вказівкою композитора.

КУРАЙ – башкирська і татарська подовжня флейта з тростини, яка має діатонічний звукоряд та звуковисотний діапазон, що охоплює понад 2,5 октави.

КУРАНТА (франц. – той, що біжить) – старовинний французький салонний танець італійського походження, поширений у XVI – XVII ст. Спочатку музика мала розмір 2/4 та пунктирний ритм, пізніше–3/2 або 6/4, швидкий темп, урочистий характер. У старовинній танцювальній *сюїті* К. була другою частиною між *алемандою і сарабандою.* В інструментальній музиці К. зустрічається у Й.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя.

КУРАНТИ (франц. – той, що біжить) – 1. Механічний музичний інструмент. 2. Комплект настроєних дзвонів баштових годинників, які у визначений час автоматично виконують певну послідовність звуків, мелодію або музичний твір. 3. Великий кімнатний годинник, в якому набір металевих язичків виконує мелодію.

Л

ЛАДОВА АЛЬТЕРАЦІЯ – підвищення або пониження нестійких ступенів ладу на півтону з метою посилення їх тяжіння до стійких ступенів у мажорно-мінорному ладі. Л. а. позначають випадковими, а не ключовими знаками.

ЛАДОВА МОДУЛЯЦІЯ – модуляція в однойменну тональність.

ЛАДОВА ФУНКЦІЯ – інтонаційний зв'язок окремого ступеня ладу з тонікою або іншими ступенями чи акордами.

ЛАДОВИЙ РИТМ – розгортання ладу в часі на основі тяжіння нестійкості до розв'язання в стійкість. Термін запропонував Б. Яворський.

ЛАДОТОНАЛЬНІСТЬ – висотне положення ладу, пов'язане з розташуванням тоніки (напр., соль мажор, сі мінор, дорійський лад до, фрігійський лад фа і т.д.). Термін запропонував Б. Яворський.

ЛАКРИМОЗА – частина реквієму, заключний розділ секвенції. Згодом – самостійна частина циклічної композиції (напр., Л. з «Реквієму» В.А. Моцарта).

ЛАЛУ – аварська назва дагестанського духового народного інструмента з 6-8-ма ігровими отворами.

ЛАМАНА ОКТАВА – роздільне виконання звуків інтервалу октави – спочатку верхнього, потім нижнього (або навпаки).

ЛАМЕНТАЦІЯ – спів у католицькій месі на текст із Старого заповіту. Відомі Л. Дж. Палестрини, О. ді Лассо, Т. Талліса, У. Берда, Ф. Куперена та ін. У XX ст. до жанру Л. звертались І. Стравинський, Е. Кшенек.

ЛАМЕНТО – 1. Скорботна, сумна арія з італійської опери XVII-XVIII ст. (напр., Л. з опер К. Монтеверді, Г. Перселла, Ф. Чілеа та ін.). 2. В співацькому мистецтві взагалі – скорботний плач, голосіння.

ЛАНЦЮГОВИЙ ЛАД – термін, що означає «мажорно-мінорне» об'єднання одиничних систем (ладовий ритм). Дволанцюговий лад, що має устої, розташовані за тонами зменшеного септакорду, пізніше отримав назву зменшеного ладу. Термін запропонував Б. Яворський.

ЛАРГЕТО – помірно повільний темп. Характерний приклад Л. – повільна частина II симфонії Л. ван Бетховена.

ЛАРГО – найповільніший з темпів, що застосовуються в творах величного, урочистого або скорботного характеру. В XVIII ст. Л. вважали

дуже повільним темпом, удвічі повільнішим від адажіо, хоча практично вони відрізнялись не стільки темпом, скільки характером звучання.

ЛАТЕНТНИЙ ПЕРІОД – час, необхідний для виявлення певного процесу, наприклад, початкових проявів оволодіння навичками фонації або гри на музичних інструментах.

ЛАТИН-РОК – латиноамериканський напрямок у рок-музиці, який виник у середовищі пуерториканської та мексиканської меншин населення США. Л.-р. спирається на блюз, поліритмічні та мелодичні особливості латиноамериканського фольклору, поєднані з виражальними засобами рок-музики. Для Л.-р. характерним є використання допоміжних ударних інструментів латиноамериканського походження. Частина виконавців та рок-груп у своїх композиціях використовують мотиви і ритми самби, румби тощо.

ЛАУДА – італійська духовна пісня-гімн, особливо поширена в XIII-XVI ст., коли її виконували на площах, вулицях, в оселях та на зборах «братів-лаудитів».

ЛАУРЕАТ – 1. У Стародавньому Римі – людина, нагороджена лавровим вінком за видатні досягнення. 2. Вчений, артист, композитор, письменник, винахідник тощо, удостоєний високої нагороди. В Україні найвищою нагородою є Національна премія ім.Тараса Шевченка, лауреатів якої щорічно визначають напередодні дня народження безсмертного Кобзаря.

ЛАШАН – угорський народний парний танець. Музичний розмір – 2/4, темп повільний, ритм синкопований. Сучасний Л. – перша частина чардашу.

ЛЕГАТО – виконання, коли перехід від одного звука до іншого відбувається зв'язно, без перерви. Л. – один із основних видів артикуляції й штрихів. Графічно позначається дугоподібною рискою – лігою, яка з'єднує необхідні ноти.

ЛЕГЕНДА – 1. Народна пісня з елементами фантастики про справжні події Середньовіччя. 2. Музичний твір в XIX-XX ст., пов'язаний з фольклорними, релігійними, історичними або літературними образами («Засудження Фауста» Г. Берліоза, «Чотири легенди» Я. Сібеліуса, Л. для скрипки Г. Венявського та інші).

ЛЕГКА МУЗИКА – умовне поняття, що використовується для визначення нескладної за змістом, простої за формою музики, яку слухачі сприймають без спеціальної музичної підготовки. До Л. м. належать побутові та естрадні пісні, танці, попурі і фантазії на загальновідомі музичні теми, веселі життєрадісні вальси й марші, оперета тощо. Найкращі зразки Л. м. створили батько і син Штрауси , Ж. Оффенбах, Ф. Легар, І. Кальман, Д. Гершвін, Ф. Зуппе, Ф. Лоу, Ж. Косма, І. Дунаєвський, М. Стрельников, О. Рябов, Р. Паулс, Г. Цабадзе, П. Майборода, О. Білаш, І. Поклад, О. Градський, М. Богословський, О. Долуханян, О. Колкер, А. Островський, А. Петров, В. Соловйов- Ссдой, О. Пахмутова, Є. Мартинов, О. Морозов, О. Сандлер, І. Шамо, В. Верменич, Бистряков, В. Філіпенко, О. Журбін, О. Рибников, Д. Тухманов, М. Блантер, О. Фельцман, М. Фрадкін, Я. Френкель, М. Таривердієв, К. М'ясков, І. Поклад, О. Пахмутова, В. Шаповаленко, О. Злотник, П. Дворський, В. Івасюк, В. Ільїн, Г. Татарченко, О. Костін, Т. Петриненко та багато інших.

ЛЕЗГИНКА – народний танець, поширений серед народів Кавказу – кабардинців, осетинів, чеченців, інгушів та інших. Музичний розмір – 6/8, інколи 2/4, темп швидкий. Танцюристи, наче змагаючись, демонструють віртуозність, вправність, спритність, невтомність. Виконують як сольний чоловічий танець, а також у парі з жінкою.

ЛЕЙТМОТИВ – музична тема, пов'язана з певним образом, ідеєю, явищем, яка неодноразово повторюється в опері, балеті, симфонії і т.д., характеризуючи певну дійову особу, явище, стан тощо. Л. широко використовували Л. ван Бетховен, Г. Берліоз, Дж. Верді, Р. Вагнер, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, Г. Свиридов, Б. Лятошинський, Ю. Мейтус, Г. Майборода, В. Губаренко та інші.

ЛІДІЙСЬКА КВАРТА – 1. Інтервал, утворений між I та IV ступенями лідійського ладу, збільшена кварта. 2. Підвищений IV ступінь натурального мажору.

ЛІНЕАРИЗМ – принцип композиції, що спирається на розуміння музики як руху звуковисотної лінії, уявляючи мелодію візуально, графічно. Передумови Л. містить старовинна поліфонія. Л. отримав поширення в творчості А. Шенберга, П. Хіндеміта, Д. Мійо, І. Стравінського та ін. на грунті політональності, поліметрії, серіальності тощо.

ЛІНЕАРНІСТЬ – послідовність звуків, що утворюють мелодичну лінію. Поняття Л. близьке до поняття інтонації, застосовується переважно у поліфонічній музиці, а також у монодії та гетерофонії, виявляючись у безперервному розгортанні мелодичних ліній.

ЛІРА – 1. Струнні музичні інструменти зі струнами, розміщеними паралельно до поверхні резонансового корпуса. 2. Давньогрецький музичний інструмент. Згідно з міфологічною традицією, вважається, що Л. виготовив Гермес з панцира черепахи і подарував Аполлону. Схематичне зображення Л. є символом музичного мистецтва. 3. Грецький народний струнний інструмент, подібний до лютні, з грушоподібним корпусом, короткою шийкою, головкою з єдиного шматка деревини, однією мелодичною, двома бурдонними і трьома резонансними жильними струнами. 4. Смичковий італійський струнний інструмент XVI-XVII ст. з 5-14-ма струнами, за формою подібний до скрипки. 5. Народний слов'янський струнний інструмент з прямокутним корпусом, де замість смичка використовується невелике колесо. Поширений у Білорусі та в Україні.

ЛІРИКО-ДРАМАТИЧНИЙ – в академічному вокальному мистецтві – голос, проміжний між ліричним та драматичним.

ЛІРИЦЯ – сербсько-хорватський народний струнний інструмент з грушоподібним корпусом, шийкою, трикутною голівкою і трьома струнами. Стрій квартово-квінтовий. Застосовують для супроводу танців.

М

МОДУЛЯЦІЯ – в класичній мажорно-мінорній системі – зміна основної тональності іншою. Існує декілька різновидів: досконала тональна М. здебільшого завершує музичний твір, його частину, період, речення, фразу. Її готують завчасним введенням у попередню тональність елементів наступної тональності. При недосконалій тональній М. основна тональність змінюється в середині періоду або фрази музичного твору без закріплення в новій тональності (теж саме, що відхилення). *Раптова* М. – непідготовлена зміна однієї тональності іншою, що здійснюється через домінантову функцію наступної тональності. Перехід з однієї тональності в іншу без будь-якої попередньої підготовки називається зіставленням тональностей. *Ладова М.* – перехід в однойменну тональність іншого ладового нахилу. *Енгармонійна М.* – перехід у нову тональність шляхом

енгармонічної заміни звуків або вигляду останнього акорду основної тональності. В середньовічній музичній теорії – злагода й упорядкованість, що була предметом тогочасної науки про мистецтво музики.

МОЗАЇКА – музично-сценічний твір, подібний до оперети, побудований на запозиченій музиці різних авторів. Велику кількість М. створив В. Валентинов («Ніч кохання», «Жриця вогню» та інші).

МОЛДОВЕНЯСКА – молдавський народний танець. Роз- мір – 2/4 або 4/4, виконується у швидкому темпі.

МОНОДІЯ – 1. У давньогрецькій музиці – сольний спів, а також спів соліста з інструментальним супроводом. 2. В Італії XVI-XVII ст. – арія, сольний мадригал, речитатив (Дж. Каччіні, К. Монтеверді). 3. З XVIII ст. – одноголосний спів без супроводу (сольний або унісонний).

МОНОДРАМА – твір драматичного змісту для одного виконавця (мелодекламатора) в супроводі оркестру або інструментального ансамблю («Пігмаліон» Ж.-Ж. Руссо, «Повернення до життя» Г. Берліоза).

МОНООПЕРА – опера для одного виконавця І («Людський голос» Ф. Пуленка, «Чекання» А. Шенберга, «Ніжність» В. Губаренка та ін.).

МОНОТЕМАТИЗМ – принцип побудови музичного твору, пов'язаний з особливим трактуванням однієї або кількох тем, що розробляються поліфонічно або тонально гармонічно. Риси М. виявляються також у переважанні однієї з тем твору.

МОНОХОРД – 1. Узагальнена назва одноструннних інструментів. 2. Акустичний пристрій, винайдений, ймовірно, Піфагором у VI ст. до н. е. для визначення висоти тону струни та її частин. 3. Давньогрецький струнний щипковий інструмент. 4. Пристрій у фортепіано, за допомогою якого клавішний механізм пересувається вбік (ліва педаль). 5. Колишня назва клавікорда, яку вживали до XVIII ст.

МОРДЕНТ – назва мелізму, швидке послідовне виконання трьох нот: головної (тієї, яка написана), допоміжної (тієї, яка на секунду вища від головної) і знову головної.

МОТЕТ – 1. В XII-XIV ст. – багатоголосний твір, у якому поєднувалися кілька самостійних мелодій на різні літургійні тексти (іноді різними мовами). 2. В XV-XVIII ст. – багатоголосний поліфонічний твір з кількох частин. Серед авторів М. – Ж. Депре, О. Лассо, Д. Букстехуде, В.-А. Моцарт, Г.-Ф. Гендель, Й.-С. Бах та ін. 3. З XIX ст. – хоровий твір, безпосередньо не пов'язаний з культовим змістом. Видатні зразки М. створили Й. Брамс, А. Брукнер, Ш. Ґуно, М. Регер, С. Франк, К. Сен-Санс, А. Веберн, І. Стравінський та ін.

МОТИВ – 1. Найменша музична побудова, що включає частину музичної теми і зазвичай містить одну сильну метричну долю. 2. Частина теми, що може набувати самостійного значення за допомогою розробки. Розвиток М. здійснюється шляхом повторів, секвенцій, варіювання, обернення, зменшення, збільшення тощо. 3. Наспів, мелодія, що має виразний музичний зміст. 4. У психології та педагогіці – спонукальна причина дій і вчинків людини, що спирається на її потреби. У М. розкривається сенс дій та вчинків людини, спрямованих на досягнення мети, їх життєве значення. М. мають складний індивідуальний характер, постійно змінюючись під впливом різноманітних вікових, ситуативних, суб'єктивних факторів.

МОТИВАЦІЯ – використання системи мотивів, що визначає конкретні види діяльності та поведінки людини. Особливе значення М. має для формування потреб, уявлень, почуттів, переживань дітей дошкільного і молодшого шкільного віку, що навчаються музики. Виховання цілеспрямованої М. є одним з головних завдань педагога-музиканта.

Н

НАСПІВ – вокальна мелодія для виконання співаком. Іноді так називають інструментальну мелодію.

НАСТРІЙ – психічний стан, основою якого є позитивна або негативна емоція, що забезпечує високий динамізм перебігу та зміни Н. У навчальній та виконавській музичній діяльності Н. може відіграти вирішальну роль, хоча здатність контролювати свій Н. є важливою умовою творчого успіху.

НАРОДНА МУЗИКА, музичний фольклор – вокальна, інструментальна, вокально-інструментальна та музично-танцювальна творчість народу, що грунтується на історичних традиціях. Н.м. створюється і передається в усній формі від виконавця до виконавця, від покоління до покоління, утворюючи т.з. традиційний фольклор. Н.м. відзначається різноманітністю жанрів і форм, їй властиве розмаїття оригінальних мелосів, багатоголосся, ладотональних систем, ритміки тощо. Авторами Н.м. є обдаровані представники народу, які зазвичай лишаються невідомими. Виконавці Н.м. – акини, ашуги, гуслярі, кобзарі, кюйші, леутари, менестрелі, скоморохи, шпільмани та ін. – змінюють і удосконалюють форму Н.м., наближуючи її до вимог сучасності, але зберігаючи національну автентичність і самобутність. Найпоширеніший вид Н.м. – народна пісня, визначальною рисою якої є органічна єдність і взаємовплив наспіву, мелодії і поетичного слова. Важливу роль у музичному побуті відіграє надзвичайно багата і різноманітна танцювальна Н.м. Вона є життєдайним джерелом і основою професійної національної музичної культури.

НАРОДНА ПІСНЯ – невеликий, як правило, куплетний музично-поетичний твір. Н.п. кожного народу має свою специфіку. Українській Н.п. притаманне необмежене багатство жанрів (весільні, веснянки, героїчні, гумористичні, думи, епічні, емігрантські, історичні, козацькі, колядки, ліричні, обрядові, плачі, побутові, похоронні, сатиричні, святкові, солдатські, стрілецькі, трудові тощо) та складу виконавців – від сольних і гуртових до масових з розвиненими формами поліфонії, мелодичних стилів, ритму, метру та ін.

НАРОДНИЙ ХОР – хоровий колектив, який в автентичній манері виконує народні пісні або спеціально створені композиції, дотримуючись притаманних їм особливостей (фактура, голосоведення, звукоутворення, вимова, виконавська специфіка тощо). До найвідоміших Н.х. належать Національний Український Н.х. ім. Г. Верьовки, Російський Н.х. ім. М. П'ятницького, Північний Н.х., Білоруський Н.х., Волинський Н.х., Закарпатський Н.х., Черкаський Н.х., Кубанський Н.х. та інші. Різновидами Н.х. є такі колективи, як Національна капела бандуристів України, ансамбль рубобисток Таджикистану, Поліський ансамбль пісні й танцю «Льонок» тощо.

НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ – поширені в народній музичній практиці інструменти – українські (бандура, бубон, бугай, денцівка, дримба, кобза, козобас, сурма та інші), грузинські (долі),

іспанські (гітара, кастаньєти), італійські (мандоліна), казахські (домбра), карельсько-фінські (кантеле), китайські (нао), кубинські (гуїро), російські (балалайка, гуслі), французькі (мюзет), шотландські (волинка) тощо. Багато Н.м.і. поширилось у народній музиці інших країн, деякі Н. м. і. використовують професійні музиканти.

НАРОДНІ ТАНЦІ – *танці, створені народом і поширені в народному побуті – українські* (аркан, бондар, гопак, гуцулка, журавель, козачок, коломийка, косарі), білоруські (бульба, крижачок), грузинські (хорумї), іспанські (болеро, сарабанда, хабанера), італійські (тарантела), молдавські (молдовеняска, хора), норвезькі (халінг), польські (краков'як, куяв'як), російські (бариня, тропак) і т. ін.

НАТУРАЛЬНИЙ ЗВУКОРЯД – сукупність так званих часткових тонів (обертонів), що утворюються на базі основного тону і становлять основу натурального, або чистого, строю.

НАТУРАЛЬНІ ЛАДИ – семиступеневі лади, інтервали між суміжними ступенями яких становлять цілий тон (велику секунду) або півтону (малу секунду). Гама Н.л. містить п'ять великих секунд (не більше трьох поспіль) і дві малі несуміжні секунди, але не має видозмінювання основних ступенів, хроматизмів та альтерації. До Н.л. належать повні та неповні лади народної музики: еолійський (натуральний мінор), іонійський (натуральний мажор), дорійський, міксолідійський, фригійській, лідійський, діатонічні змінні, локрійський, ангіметонна пентатоніка. Особливості мелодичних зв'язків Н.л. використовували Е. Ґріґ, К. Дебюссі, М. Леонтович, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, І. Стравінський та інші.

НАТУРАЛЬНИЙ МАЖОР – різновид мажору, звукоряд якого побудований за формулою: тон – тон – півтону – тон – тон – тон – півтону (1,1, 1/2, 1, 1, 1,1/2).

НАТУРАЛЬНИЙ МІНОР – різновид мінору, звукоряд якого побудований за формулою: тон – півтону – тон – тон – півтону – тон – тон (1,1/2,1,1,1/2,1,1).

О

ОБЕРНЕННЯ АКОРДУ – такий різновид терцієвої побудови акорду, коли нижнім є не основний тон, а інший складовий звук.

ОБЕРНЕННЯ ІНТЕРВАЛУ – перенесення нижнього звука інтервалу на октаву вгору або верхнього – на октаву вниз. При О.і. великий інтервал утворює малий, збільшений – зменшений, і навпаки: малий – великий, зменшений – збільшений. Чистий інтервал залишається чистим. Прима при О.і. утворює октаву, секунда – септиму, терція – сексту, кварта – квінту, секста – терцію, септима – секунду, октава – приму.

ОБЕРНЕННЯ ТЕМИ, протирух, інверсія – повторення теми або мотиву із заміною кожного висхідного інтервалу теми низхідним, і навпаки.

ОБЕРТОНИ – тризвуки, що входять до спектру музичного звука, збагачуючи основний тон. Склад О. визначає тембр звука.

ОБИЧАЙКА – бічна частина корпусу струнних дерев'яних музичних інструментів, що з'єднує верхню і нижню деки. О. барабана називається кадлом.

ОБІДНЯ – ранкове Богослужіння у православному християнстві. До складу О. входить понад 12 гімнів,що виконуються а-капела. Відповідає католицькій або протестантській.

ОПЕРА (італ. – твір, дія, праця) – вид театрального мистецтва, музично- сценічний твір, що грунтується на синтезі музики, слова, дії. В О. сценічна дія органічно поєднується з вокальною (солісти, ансамблі, хор) та інструментальною (оркестр) музикою, досить часто – з балетом і пантомімою, образотворчим мистецтвом (гримом, костюмами, декораціями, світловими ефектами, піротехнікою тощо).

ОПУС (лат.– твір, праця) – 1. Порядковий номер, який надають музичному твору чи збірці творів автори або видавці під час публікації. Нумерація творів не завжди відповідає хронології їх створення. 2. У музично-естетичному розумінні – результат композиторської праці, зафіксований у письмовому вигляді.

ОРАТОРІЯ (італ – говорю, благаю) – великий концертний твір на певний сюжет (для солістів, хору і симфонічного оркестру). О. виникла в XVII ст. майже одночасно з *кантатою і оперою,* має певну схожість з ними, відрізняючись від кантати розгорнутим сюжетом і більшими розмірами, а від опери – переважанням оповідальності над драматургією, а також відсутністю сценічної дії та художнього оформлення (хоча бувають винятки).

ОРКЕСТР (від грец. – майданчик перед сценою в античному театрі) – 1. Місце перед сценою для розташування хору, який у Давній Греції супроводжував сценічне дійство. 2. Заглиблене місце перед сценою для розташування оркестру, що супроводжує виставу в музичному театрі. 3. Колектив музикантів-інструменталістів, об'єднаних для спільного виконання різних за характером музичних творів.

ОРКЕСТРОВКА – 1.Виклад оркестрового або ансамблевого твору у вигляді партитури для певного складу інструментів. 2. Перекладення будь-якого музичного твору для оркестру або ансамблю певного типу і складу

П

ПЕРІОД – найменша музична побудова, у якій викладено відносно закінчену музичну думку. П. зазвичай складається з двох подібних за структурою речень (кожне з 4-х, 8-ми або 16-ти тактів), що завершуються різними каденціями. У формі П. інколи створюють окремі музичні твори (романси, прелюдії, п'єси і т.д.).

ПЕРКУСІЯ – загальна назва інструментів, що не входять до ударної установки, – бонго, бубон, гуїро, камесо, конго, кастаньєти, маракаси, пандейра та ін.). Застосування П. характерне для академічної, естрадної музики, деяких стилів сучасного джазу.

ПЕРПЕТУМ МОБІЛЕ – назва віртуозної за характером музичної п'єси, де мелодія розгортається в безперервному швидкому русі звуками однакової малої тривалості. До таких п'єс належать П.м. Ф. Мендельсона Бартольді, П.м. для скрипки Н. Паганіні, «Рондо» К. Вебера, «Політ джмеля» з опери «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, «Вічний рух» Й. Штрауса, токата для фортепіано Р. Шумана та ін.

ПЕРХУЛІ, перхіса, перхісулі – давній грузинський танець. Виконують у супроводі хору. Культові П. – тридольні, з синкопованим ритмічним малюнком–виконували під час весільних та похоронних обрядів. Танцювальні П. мають квадратну структуру і дводольний метр, темп змінюється від повільного до швидкого

ПЕРША ГАРМОНІЯ – перший розділ навчального курсу гармонії, що вивчає гармонічні закономірності в межах однієї тональності (без модуляції).

ПЕРША ОКТАВА – частина музичного звукоряду. Звуки П.о. позначають: 1) у скрипковому ключі – від ноти до на першій додатковій лінійці знизу до ноти сі на третій лінійці нотного стану; 2) латинськими малими буквами з цифрою 1 праворуч вгорі (c^1);

ПОЛІТЕМПОВІСТЬ (від грец. – багато і *темп)* – одночасне поєднання голосів у різних темпах.

ПОЛІТОНАЛЬНІСТЬ (від грец. – багато і *тональність*) – комплексна тональна система, окремо взяті частини якої можуть поза контекстом вважатися тональностями, що взаємно накладаються.

ПОЛІФОНІЧНІ ВАРІАЦІЇ – різновид *варіаційної форми,* що характеризується застосуванням різноманітних поліфонічних засобів (*контрапункт, складний контрапункт, імітація* та імітаційні форми, поліфонізація акордової тканини і т.д.). *Злиті остинатні* П.в. спираються на одноголосну нетривалу і незмінну тему-мелодію та *остинато. Неостинатні незлиті* П.в. грунтуються на відтворенні розгорнутої одно- або багатоголосної теми зі змінами та поліфонічним оформленням.

ПОСТЛЮДІЯ (від лат. – після граю) – додатковий розділ музичного твору, звичайно – інструментальний фінал після співу.

ПРИМА (лат. – перша) – 1. Інтервал, утворений двома звуками одного ступеня. Позначається цифрою 1. Чиста П. – інтервал, який не має тонового значення; збільшена П. (напр., *до – до-дієз)* дорівнює півтону. 2. Перший ступінь від того, що заданий. 3. Те ж саме, що *основний тон* акорду. 4. Назва різновиду інструментів певної родини (напр., *домра-прима).* 5. В театрі – виконавиця перших ролей.

ПРИМАДОННА *(італ.* – перша дама) – співачка, яка виконує перші партії в опері або опереті. Термін виник наприкінці XVII ст. в Італії.

ПРИНЦИПАЛ (від лат. – перший, найважливіший) – головний регістр *органа*; його труби розташовано на лицьовій стороні.

ПРИСПІВ – 1. У хорових піснях – друга половина куплету, яку після *заспіву* виконує хор. 2. У *куплетній формі* – частина куплету з незміненим текстом, що повторюється в кожному куплеті пісні, створюючи цілісний художній образ.

ПРОВЕДЕННЯ – 1. Частина *фуги,* де тема повністю проходить у будь-якому з голосів. 2. Розділ фуги, що містить виклад теми і відповідь в усіх голосах. 3. У музиці поліфонічного складу – виклад теми або мотиву в будь-якому голосі або голосах (напр., П. теми в нижньому голосі). 4. Виклад теми в розвинених гомофонних формах (напр., П. теми побічної партії в розробці сонатної форми).

Р

РЕПЕРТУАР – 1. Сукупність творів, які виконують окремі виконавці або колективи. 2. Перелік музичних творів, які знає і може виконувати певний виконавець, ансамбль чи колектив (хор, оркестр тощо).

РЕПЕТИЦІЯ – 1. Попереднє виконання певного твору, необхідне для досягнення злагодженості виконавців та підготовки до відкритого виступу. 2. Швидке повторення одного (того самого) звука (головним чином – на клавішних інструментах). 3. Особлива конструкція фортепіанного механізму, що дозволяє прискорити повторне видобування звуків (проста Р., подвійна Р.). 4. Фактурний елемент, що складається зі швидко повторюваних звуків однакової висоти.

РЕПРИЗА – 1. Розділ у простій, складній та сонатній формах, що містить повторення музичного матеріалу після його розвитку. 2. В сонатній формі – останній з основних розділів, що знаходиться після розробки. 3. Повторення розділу будь-якого твору. 4. Частина твору будь-якої форми, обмежена знаками повторення (див. Додаток VI).

РЕФЛЕКС – основна форма нервової діяльності, закономірна реакція організму на зміни середовища або внутрішнього стану і пристосування до них, швидка відповідь на подразнення рецепторів. Всі Р. поділяються на безумовні, з якими людина народжується, та умовні, яких вона набуває протягом життя. Завдяки набутим Р. процес музичного навчання може стати більш інтенсивним та результативним.

РЕФЛЕКСІЯ – всебічне осмислення людиною передумов, закономірностей і механізмів діяльності, мети, завдань, цінностей, вимог, установок, прагнень, самоаналіз, самопізнання, спрямовані на осмислення своїх дій та їх законів.

РЕФРЕН (франц. – приспів) – 1. У формах *рондо* і *рондо-сонати* – розділ, який кілька разів чергується з основною темою. 2. В музично-поетичних формах XIII-XV ст. – *баладі, віреле, рондо* – точне повторення слів тексту і музичного супроводу.

РЕЦЕПТОРИ (від лат. – той, що сприймає) – специфічні нервові утворення, кінці чутливих нервових волокон, що сприймають подразнення як із зовнішнього, так і внутрішнього середовища. Р. відіграють активну роль у музичному навчанні.

РЕЧИТАТИВ (від лат. – декламувати) – декламаційна за характером вокальна мелодична лінія, що наближується до природного мовлення і не має завершеної композиційної форми. Інтонації Р. є музичною аналогією мовленнєвих інтонацій (*питання, заклик, звернення* і т.д.), але зберігають фіксований музичний стрій та ритміку. Існують два основних види Р.: *сухий* – наближений до чіткого мовлення, який виконують «говіркою» у довільному ритмі і підтримують окремими витриманими акордами (напр., в опері В. А. Моцарта «Весілля Фігаро»), та *акомпанований* – наближений до мелодії, з чітким ритмом і насиченим музичним супроводом (напр., в опері О. Даргомиж- ського «Кам'яний гість»). Р. найчастіше передує арії в опері, ораторії, кантаті або з'єднує мелодичні номери.

РОМАНЕСКА (італ. – римська) – 1. Італійський народний танець. Музичний розмір – 2/4 або 2/2. Темп жвавий, веселий. 2. Поширений у країнах Західної Європи XVII-XVIII ст. інструментальний танцювальний варіаційний цикл п'єс, а також арій і пісень з інструментальним супроводом, де провідною була квартова басова фігура.

РОМАНС (ісп. – романський) – 1. Одноголосний камерний вокальний твір з інструментальним супроводом, який виник в Іспанії та набув поширення в інших країнах.

РУМБА – 1. Афро-американський пісенно-танцювальний жанр, що включає спів соліста, репліки хору, міміко-акробатичний імпровізований танець у виконанні пари чи соліста в центрі кола глядачів та музикантів. Музичний розмір – дводольний, ритм – гостро синкопований, з акцентами на слабких долях такту, темп – від помірно рухливого до швидкого. 2. Бальний танець кубинсько-мексиканського походження, що набув поширення в 20-х роках XX ст. Музичний розмір – 4/4. Темп помірний з різким прискоренням останньої частини.

РУНИ (фінськ.) – старовинні карельські, фінські та естонські епічні пісні, які виконують два співаки у супроводі *кантеле.*

РУХЛИВИЙ КОНТРАПУНКТ – поліфонічне поєднання голосів шляхом їх переміщення (наприклад, обернення верхнього голосу в нижній і навпаки – *вертикально- рухливий контрапункт*) або більш пізнього чи раннього вступу голосів у повторному проведенні тем (*горизонтально-рухливий контрапункт).*

С

СМИЧОК – пристрій для звуковидобування на струнних інструментах; тонка вигнута дерев'яна тростина з натягненим пучком волосся. С. складається з крутої або восьмикутної тростини, слідка, головки, виготовлених з фернамбукової деревини, що поєднує легкість та міцність; колодочки і кільцем; смичкового гвинта з гайкою; клинців для фіксації пучка тонкого і круглого, переважно білого кінського волосу в головці та колодочці; тростину біля колодочки обмотують срібною канителлю. С. для альта, віолончелі, контрабаса відрізняються від скрипкового конструкцією, розміром та способом тримання. Натираючи С. каніфоллю, виконавець може видобувати звук на струнних смичкових інструментах.

СОІНАРІ – грузинський духовий музичний інструмент, подібний до флейти Пана. Складається з 6-ти трубок, розташованих за довжиною від центру до країв і настроєних за зменшеним та мажорним (або мажорним і мінорним чи двома зменшеними) тризвуками.

СОЛІСТ – 1. Виконавець музичного твору для одного голосу або інструмента. 2. Співак – виконавець самостійної партії в опері, ораторії, кантаті, ансамблі, хорі та інших творах з одночасним звучанням супроводу.

СОЛО – 1. Музичний твір для одного виконавця з супроводом або без нього. 2. У симфонічних, хорових та інших великих творах – самостійна партія або епізод, які виконує соліст. 3. Самостійний виступ одного виконавця.

СОСТЕНУТО – виконавське позначення, що означає витримування звуків на одному рівні гучності за помірного темпу.

СОТІЄ – штрих гри на смичкових інструментах, який виконується дрібними рухами одним місцем смичка (близько його середини) в швидкому темпі та за невеликої сили звука.

СОУЛ – вокальна джазова форма, що розвинулася з культової музики афроамериканців (госпел), запозичивши багато елементів ритм-енд-блюзу. Інколи С. називають негритянську музику, пов'язану з блюзовою традицією.

СОУЛ-ДЖАЗ – диференційована форма хард-бопу, що постала наприкінці 50-х років XX ст. на грунті виконавського стилю фанк та віддзеркалює деякі елементи традицій блюзу і культової музики афро-американців.

Т

ТИРАНА – андалузький танець. Музичний розмір – 6/8, темп швидкий.

ТИРАТА – гамоподібний діатонічний висхідний або низхідний пасаж – прикраса між двома витриманими звуками на зразок димінуції або форшлагу з кількох звуків. У вокальній музиці XVII-XVIII ст. Т. застосовували як музично-ритмічну фігуру.

ТІЄНТО – сольна інструментальна віртуозна п'єса XVI-XVIII ст., подібна до ричеркару, яку створювали для віолили, органа та клавішних інструментів.

ТІСНЕ РОЗТАШУВАННЯ – таке розташування чотириголосного акорду, коли інтервал між першим і третім голосами не перебільшує октави, а відстань між третім голосом і басом не береться до уваги.

ТКАНИНА МУЗИЧНА – сукупність звукових елементів твору (в гомофонії – усіх голосів). Якщо поняття склад виражає принцип викладу, фактура – його художню реалізацію, то Т.м. – це позначення проміжної ланки.

ТОКАТА – віртуозна інструментальна п'єса для фортепіано чи органа, написана в чіткому, швидкому темпі звуками однакової короткої тривалості. Виконується нон легато.

ТОЛГАУ (казах. – дума, роздум) – один із видів творчості казахських акинів. Зміст Т. пов'язаний з історичними подіями, радощами і стражданнями людини. Т. є і в народних інструментальних кюях.

ТОН (від грец. – наголос) – 1. Звук, який має визначену висоту. 2. В музичній акустиці – найменший елемент спектра складного звука, утворений коливальними рухами: частковий Т., аліквотний Т, обертон, унтертон. 3. Поряд з півтоном інтервал, який є мірою визначення висотних співвідношень.

ТОРБАН – український та польський струнний щипковий інструмент, різновид басової лютні. На Т. виконували інструментальну музику, акомпанували пісням і танцям.

ТОРДЬЙОН – старовинний французький бальний танець народного походження. Розмір – тридольний, із XVI ст. – дводольний.

ТОРУПІЛЬ – естонська волинка з трьома або п'ятьма трубками, поширена у XVI-XIX ст. як сольний і ансамблевий інструмент.

ТОЧКА – 1. Просторова фіксація початку звука ударом руки, яка, рухаючись від Т. до Т., відображає часовий перебіг дольового метра. Т., послідовно з'єднані дольови- ми рухами, утворюють диригентські схеми.

Т. є основою різноманітних диригентських рухів, як засобу керування колективним виконанням.

ТУШ – коротка п'єса урочистого характеру, що складається з одного музичного речення. Виконується під час урочистостей, церемоній, свят, вітань, головним чином, духовим оркестром, повторюючись кілька разів. Музичний розмір – 4/4. Темп швидкий.

ТУШЕ – характер дотику, натискання, удару пальців до клавіатури під час гри на клавішних інструментах, який визначає специфіку звучання інструмента у певного виконавця.

У

УВЕРТЮРА – 1. Інструментальний вступ до театральної вистави з музикою опери, балету, оперети, кантати або ораторії, кінофільму тощо. 2. Одночастинний концертний твір сонатної форми, часто програмовий, зі складними образами та композиційними якостями.

УД – струнний щипковий музичний інструмент, поширений в країнах Закавказзя, Середньої Азії та Близького Сходу, попередник лютні, відомий з VI ст. Грушоподібний.

УДАРНИК – 1. Деталь музичного інструмента, призначена для видобування звука (напр., серце в дзвоні). 2. Виконавець на ударних інструментах.

УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ – музичні інструменти, де звук видобувається ударом. Залежно від акустичного вібратора, У. і. поділяються на мембранофони, де джерелом звука є мембрана, та ідіофони, де звучить корпус інструмента. Існують У.і. з визначеною висотою звука (литаври, ліра, вібрафон, ксилофон, челеста, дзвіночки тощо) і без визначеної висоти звука (барабани, бубон, тамтам, трикутник, кастаньєти, гуїро тощо). В симфонічному, духовому оркестрах та оркестрі народних інструментів У.і. виконують переважно ритмічну функцію, підтримують чіткість та гостроту ритму, створюють особливий колорит оркестрового звучання. В колективах, які виконують естрадну музику, функція У.і. набагато ширша, зокрема, в джазі застосовується близько 50-ти різних У.і., об'єднаних в ударну установку. Усі різновиди У.і.

застосовуються як сольні та ансамблеві інструменти, на яких музиканти можуть виконувати віртуозні 1 сольні епізоди.

УНІСОН – 1. Одночасне звучання двох або кількох І голосів на одному ступені звукоряду, яке утворює повний консонанс, інтервал чистої прими (напр., а – а). 2. Виконання однієї партії кількома співаками або інструменталістами.

Ф

ФАГОТ – дерев'яний духовий язичковий музичний інструмент з конічним стволом та подвійною тростиною. Звук Ф. сильний, гучний, дещо гугнявого тембру з контрастними регістрами. Сучасний Ф. – один з основних сольних, ансамблевих та оркестрових духових інструментів. Серед різновидів Ф. – сопрановий, теноровий, контрафагот, субконтрафагот (звучить на октаву нижче від контрафагота).

ФАНТАЗІЯ – 1. Здатність людської свідомості до внутрішнього уявлення явищ дійсності та створення на цій основі художніх образів. 2. Музичний твір довільної форми, що не збігається з усталеними побудовами (Г. Пер- селл, Д. Фрескобальді, Й.С. Бах, Ф.Е. Бах, В.А. Моцарт, Ф.Шуберт та ін.). 3. Інструментальна п'єса примхливого, фантастичного змісту і характеру музики (М. Балакірєв, К. Дебюссі, М. Мусоргський та ін.), якій притаманний відхід від звичних композиційних схем. 4. Довільне трактування різних музичних жанрів. 5. Жанр інструментальної або оркестрової музики, що наближується до парафрази чи рапсодії. 6. Інструментальне «монтування».

ФУҐАТО – частина музичного твору, написаного за зразком експозиції фуги з епізодичним використанням простої імітації. Ф. часто є епізодом музичного твору гомофонного складу (напр., Ф. на початку розробки першої частини симфонії № 6 П. Чайковського, четверта частина симфонії №5 С. Прокоф'єва тощо).

ФУНДАМЕНТАЛЬНИЙ БАС – особливий басовий голос, складений з основних тонів акордів для показу механізму дії тональних зв'язків.

ФУНКЦІЇ ГАРМОНІЧНІ – 1. Те саме, що й тональні функції в усіх їх трактуваннях (функціональні, ступеневі та інші). 2. Будь-які значення звуків і співзвуч у багатоголосній музиці. Крім тональних функцій

(центральних і місцевих), Ф. г. є лінеарні, мелодико- тематичні (в додекафонії), сонорні, модальні.

ФУНКЦІЇ ЗМІННІ – гармонічні значення тонів і акордів, що тяжіють до місцевого центру, а не до тоніки. Теорію Ф.з. розробив Ю.Тюлін.

ФУНКЦІЇ ЛАДОВІ – значення функцій ладу, що визначається залежністю нестійких ступенів від стійких у мажорно-мінорній системі. Основний тон (1 ступінь) має функцію тоніки, VII і II ступені – нижнього і верхнього ввідних тонів, VI і II ступені – нижньої і верхньої медіанти, V ступінь – домінанти, IV ступінь – субдомінанти. Розвиток ладових звукорядів системи Ф.л. збагачується модальними функціями, що утворюють Ф.л. нового типу, пов'язані з організацією співвідношень тонів у співзвуччі та зв'язків співзвуч (акордів).

X

ХАБАНЕРА – іспанський танець-пісня кубинського походження. Музичний розмір – 2/4 з характерною ритмічною фігурою в супроводі. Застосування в мелодії Х. постійних ритмічних фігур із синкопами і тріолями утворює поліритмічний ефект. Темп помірний або помірно-рухливий. Х. – парний танець, який був поширений в країнах Латинської Америки в другій половині XIX ст. і вплинув на формування креольського танго. Жанр Х. використали Л. Обер, Ж. Бізе, К. Дебюссі, М. Равель, Е. Шабріє та інші.

ХАЗИ – знаки вірменської музичної нотації X–XIV ст., які походять від візантійських невм. Кількість основних Х. досягало 40 знаків, крім того, існувало близько 30 допоміжних, змінених і похідних знаків, значення яких зумовлювалось гласами та жанром піснеспіву.

ХАЛЛІНҐ – норвезький народний чоловічий танець, популярний також у Швеції. Музичний розмір – 2/4 або 6/8, ритм різноманітний, з синкопами. Темп помірний, з прискоренням наприкінці танцю. Характерна ознака Х. – витриманий бас на тоніці та домінанті. Виконують у супроводі хардингфеле. Мелодії Х. використовували Е. Ґріг, Ю. Хальворсен та інші.

ХАНЕНДЕ – народний співак в Азербайджані, Ірані та інших країнах Сходу, виконавець мугамів.

ХАРД-БОП – стильовий різновид джазу, що розвинувся з бі-бопу на початку 50-х років ХХ ст. Відрізнявся від нього підвищеною експресивністю, «жорсткою» ритмікою та орієнтацією на блюзову традицію.

ХАРДИНҐ ФЕЛЕ – норвезький народний смичковий інструмент, що відрізняється від скрипки меншим розміром, більш опуклими деками, короткою шийкою і широким грифом. Корпус інкрустований перламутром, оздоблений сріблом. Має чотири ігрових та чотири резонансних струни. Стрій Х. залежить від ладу музики, що виконується.

ХАРД-КОР – стилістичний напрям у рок-музиці, суміш панк-року і треша.

ХАРД-РОК – напрямок у рок-музиці, що відзначається жорстким і потужним характером звучання. Х.-р. виникнув наприкінці 60-х рр. ХХ ст. в Англії на основі блюзового квадрата британського блюзу і ритм-енд-блюзу, а також завдяки еволюції електроакустичної техніки та зростанню можливостей відтворення сили звука. Х.-р . набув великого поширення в США та країнах Європи.

ХАУЗ-М'ЮЗИК – термін, що характеризує практику дискотек, коли кожний диск-жокей, застосовуючи магнітофони, програвачі, синтезатори, мікшування і накладання записів створює «свою» музику, і об'єднує під одним «дахом» кількох виконавців, різні музичні напрямки та стилі.

ХАУЗ-РЕНТ-ПАТІ – традиційні вечорниці за участю джазових музикантів, поширені серед негритянського населення США на початку ХХ ст. На такі вечорниці запрошували піаніста або невеликий ансамбль, які виконували Танцювальну музику. Х.-р.-п. були досить поширеними серед негрів ще в ХІХ ст., але особливої популярності зажили в Гарлемі та Чикаго, ставши улюбленим місцем виконавської діяльності та творчості багатьох піаністів, виконавців блюзів, регтаймів і буги- вуги. Х.-р.-п. є ранньою формою джем-сешн, яка справила особливий вплив на розвиток фортепіанного джазу.

ХАФІЗ – у країнах Середньої Азії – співак, людина, яка напам'ять знає Коран, виконавець творів усної фольклорної традиції.

ХВИЛІ МАРТЕНО – електричний музичний інструмент, створений у 1928 році французьким педагогом-музикантом М. Мартено. Має

фортепіанну клавіатуру обсягом у сім октав. Може виконувати лише одноголосну музику; для виконання багатоголосних творів слід об'єднати відповідну кількість інструментів. Тембр інструмента можна варіювати у дуже широких межах.

Ш

ШИРИНА ІНТЕРВАЛУ – відстань від нижнього до верхнього (включно) звука інтервалу. Те саме, що й кількісна величина інтервалу, ступенева величина інтервалу.

ШИРОКЕ РОЗТАШУВАННЯ – таке розташування акорду в чотириголосному складенні, коли інтервал між першим і третім голосами більший від октави, а інтервал між басом і третім голосом на розташування акорду не впливає.

ШУМКА – українська та польська народна пісня-танець, подібна до коломийки. Музичний розмір – 2/4, темп жвавий.

ШУМОВЕ ОФОРМЛЕННЯ – шуми і звуки, які застосовують у виставах, кінофільмах, радіопередачах з метою імітації звукових природних явищ, створення певного настрою тощо.

ШУМОВИЙ ОРКЕСТР – оркестр, до складу якого входять переважно шумові інструменти, а також інструменти з різким тембром звука (свистки). Свого часу Ш.о. був складником музичного виховання учнів загальноосвітньої школи.

ШУМОВІ ІНСТРУМЕНТИ – пристрої для видобування шумів, що створюють певний ритмічний і тембровий колорит. До Ш.і. належать ударні інструменти з невизна- ченою висотою звука – барабан, бубон, гонг, кастаньєти, тамтам, тарілки тощо.

ШУМОФОН – 1. Одноголосний електричний музичний інструмент з грифом, який дозволяє імітувати виробничі шуми, постріли, шум вітру, брязкання, звуки хвиль тощо. Діапазон Ш. – від фа до фаЗ. 2. Електронний акустичний прилад для вимірювання рівня шуму в приміщенні.

Щ

ЩЕДРІВКИ – українські народні новорічні величальні календарно-обрядові пісні, які виконують поряд з колядками.

ЩИПКОВІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ – струнні інструменти, у яких звук видобувається внаслідок зчеплення струн з пальцями або плектром. До Щ.м.і. належать арфа, балалайка, бандура, домра, гітара, мандоліна та багато інших.

Ю

ЮВІЛЕЙНА МУЗИКА – музика, створена з нагоди ювілею видатного діяча або для відзначення певної події. До Ю.м. належать: ювілейна кантата (Й.-С. Бах, О. Глазунов); урочиста увертюра «1812 рік» (П. Чайковський), ювілейний марш (М. Іполитов-Іванов, Є. Юцевич), урочиста кантата (С. Прокоф'єв) та інші вокальні, вокально-хорові та інструментальні твори.

ЮРОЧКА, юрачка – білоруський народний жартівливий танець. Музичний розмір – 4/4, темп швидкий. Мелодія народнопісенна.

Я

ЯЗИЧОК – деталь духових музичних інструментів, яка перемикає отвір для вдування повітря і є вібратором та джерелом звукоутворення. Коливання, що виникають при цьому, передаються стовпу повітря в стволі інструмента, змушуючи його звучати. За способом звукоутворення Я. поділяються на вільні та ударні. Перші язички закріплені на рамці з прорізами (акордеон, баян, фісгармонія, гармонія, губна гармоніка та ін.), другі – в момент коливання б'ють по краях прорізу. Це тростинні (кларнет, гобой, фагот та інші), металеві {орган) Я. Вони бувають одинарними {саксофон та ін.) і подвійними (гобой, фагот, англійськийріжок та ін.). Широкі та тонкі Я. – високочастотні; вузькі та товстіші – низькочастотні. Роль Я. в духових металевих мундштукових музичних інструментах відіграють губи виконавця.

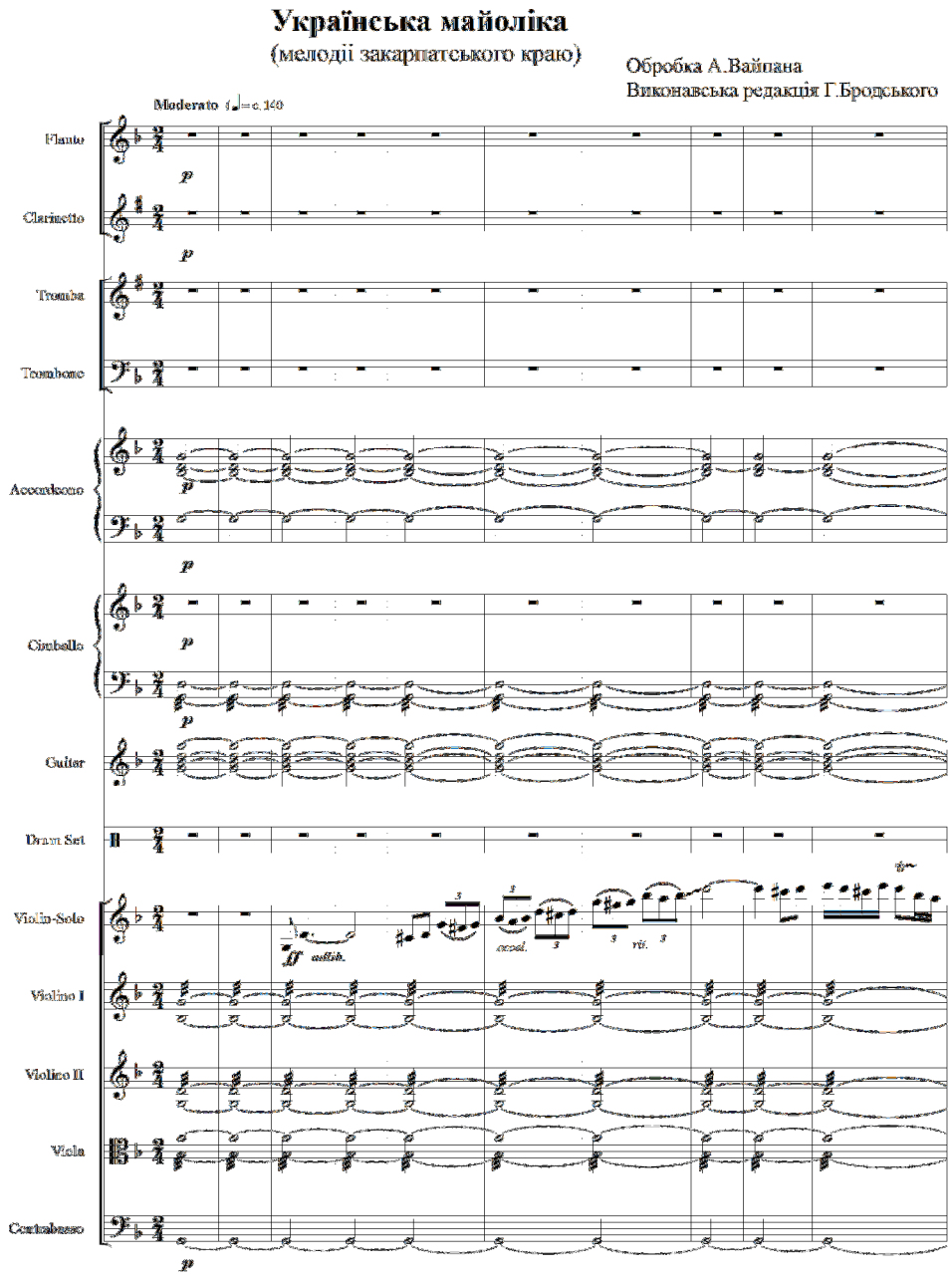
ЯЗИЧКОВІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ – інструменти, де звук утворюється за допомогою язичка.

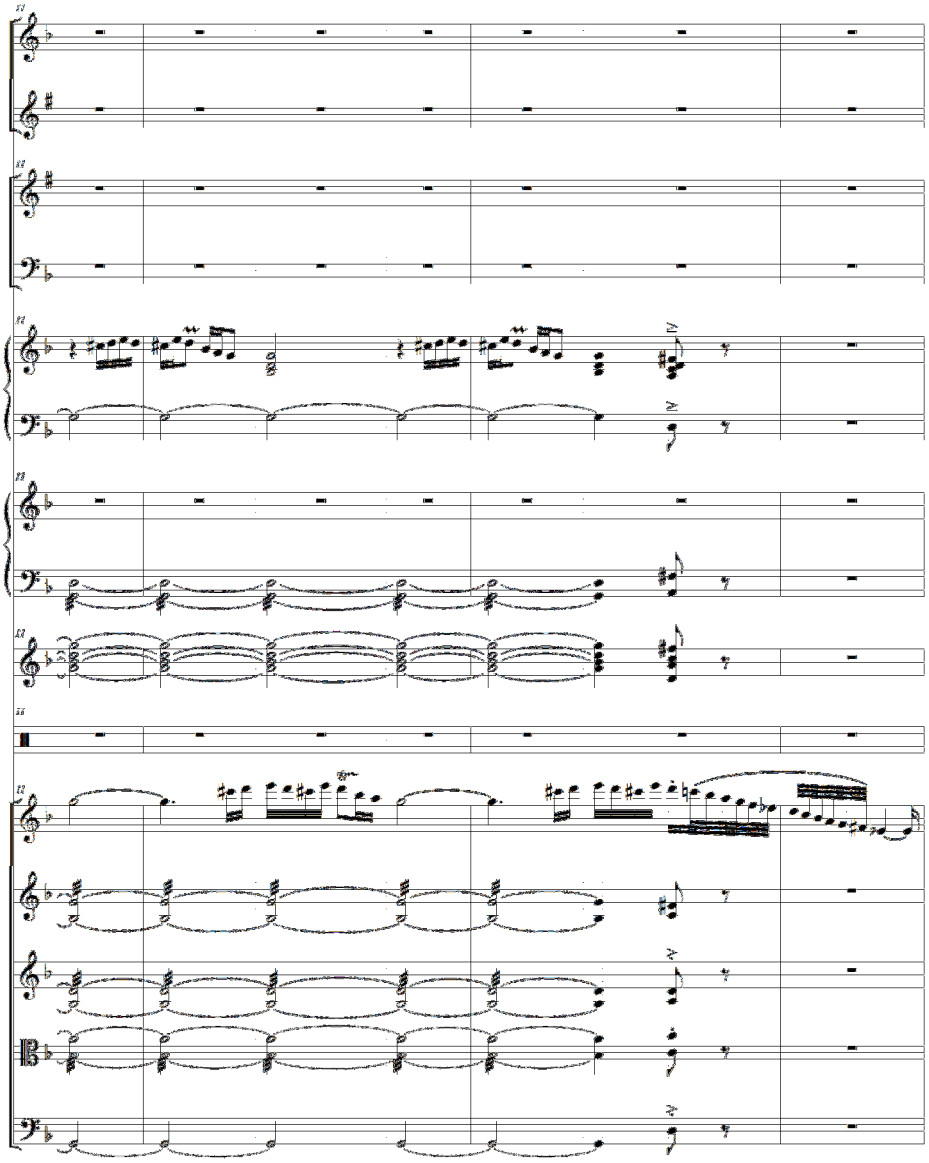
ЯЛИКЕ – удмуртський народний танець-гра. Музичний розмір – 2/4, темп швидкий.

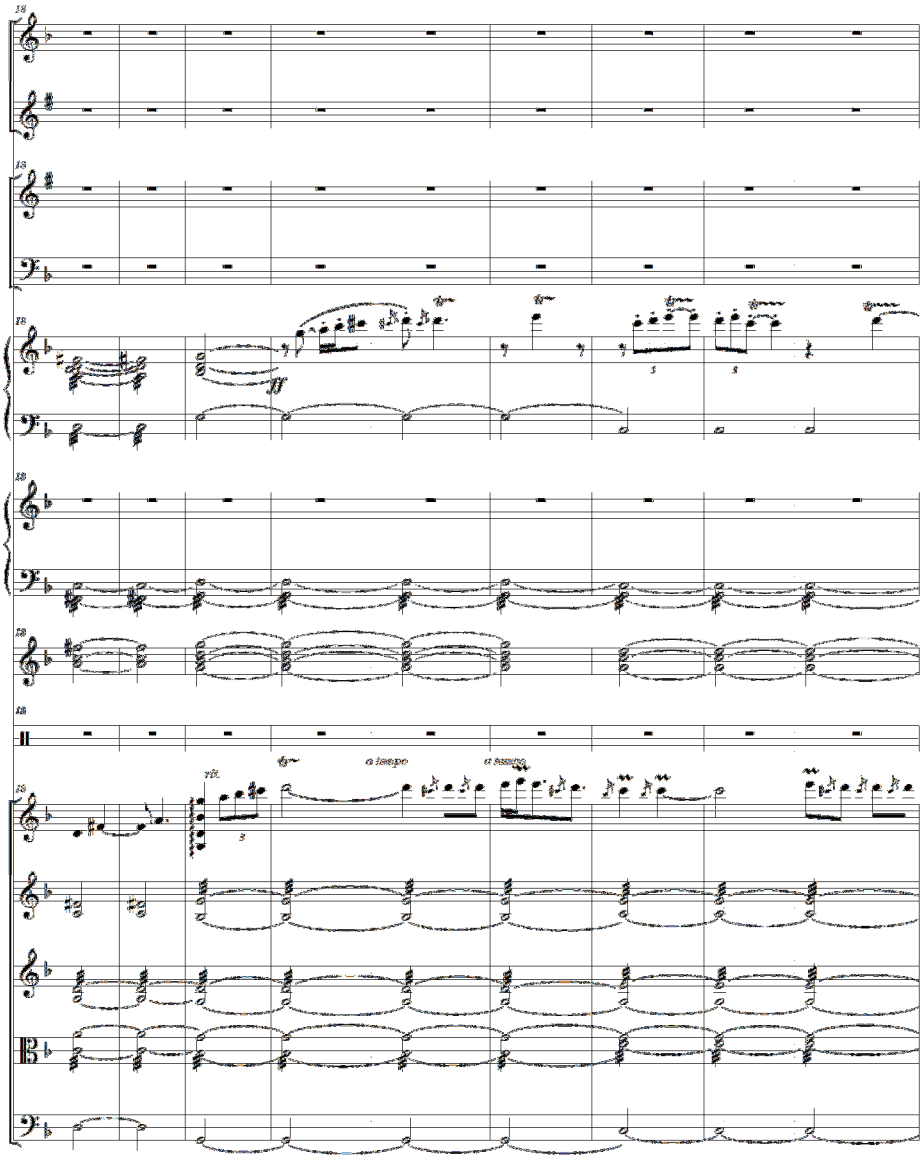
ЯНГЕ – китайська народна музична вистава у формі процесії з піснями, танцями, пантомімою, інсценізаціями. На основі Я. виникла китайська опера.

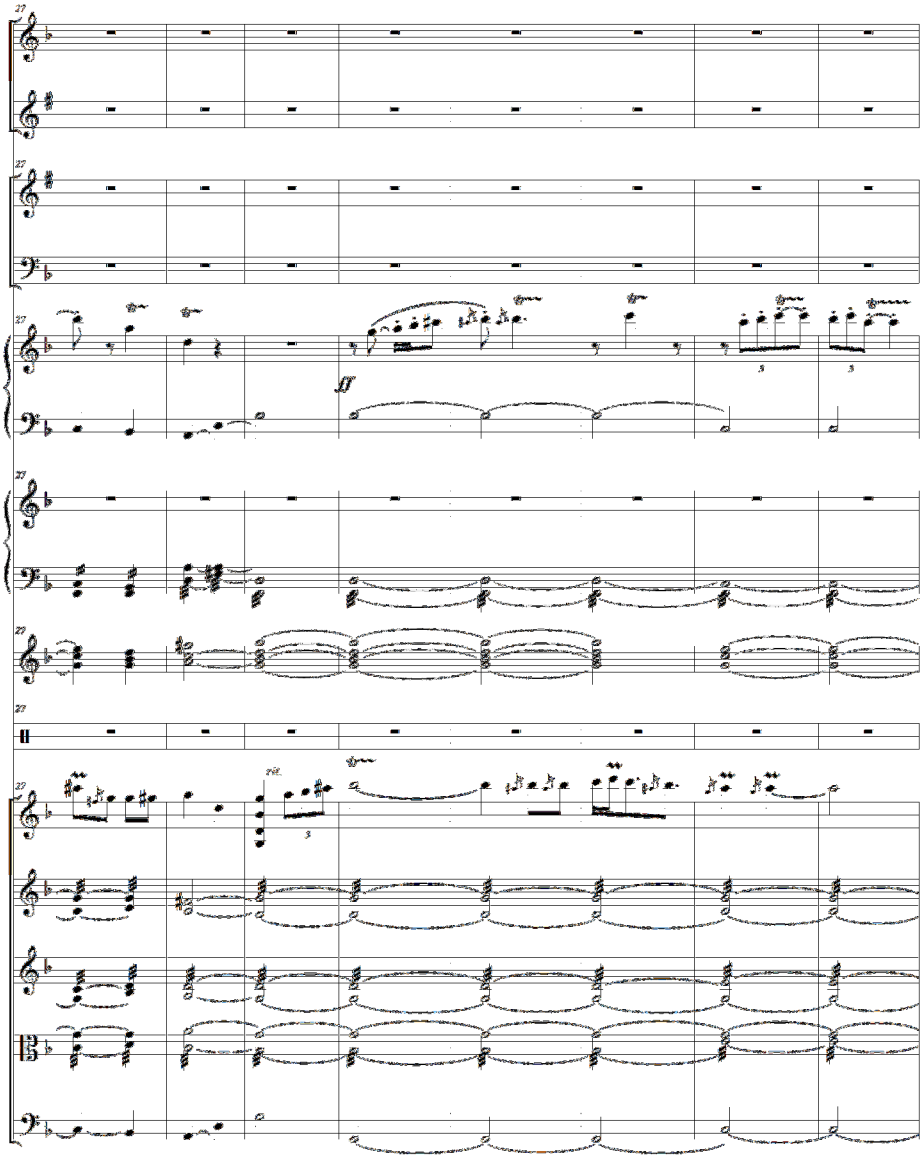
ЯНКА – білоруська народна танцювальна пісня. Музичний розмір – 2/4, темп помірно швидкий.

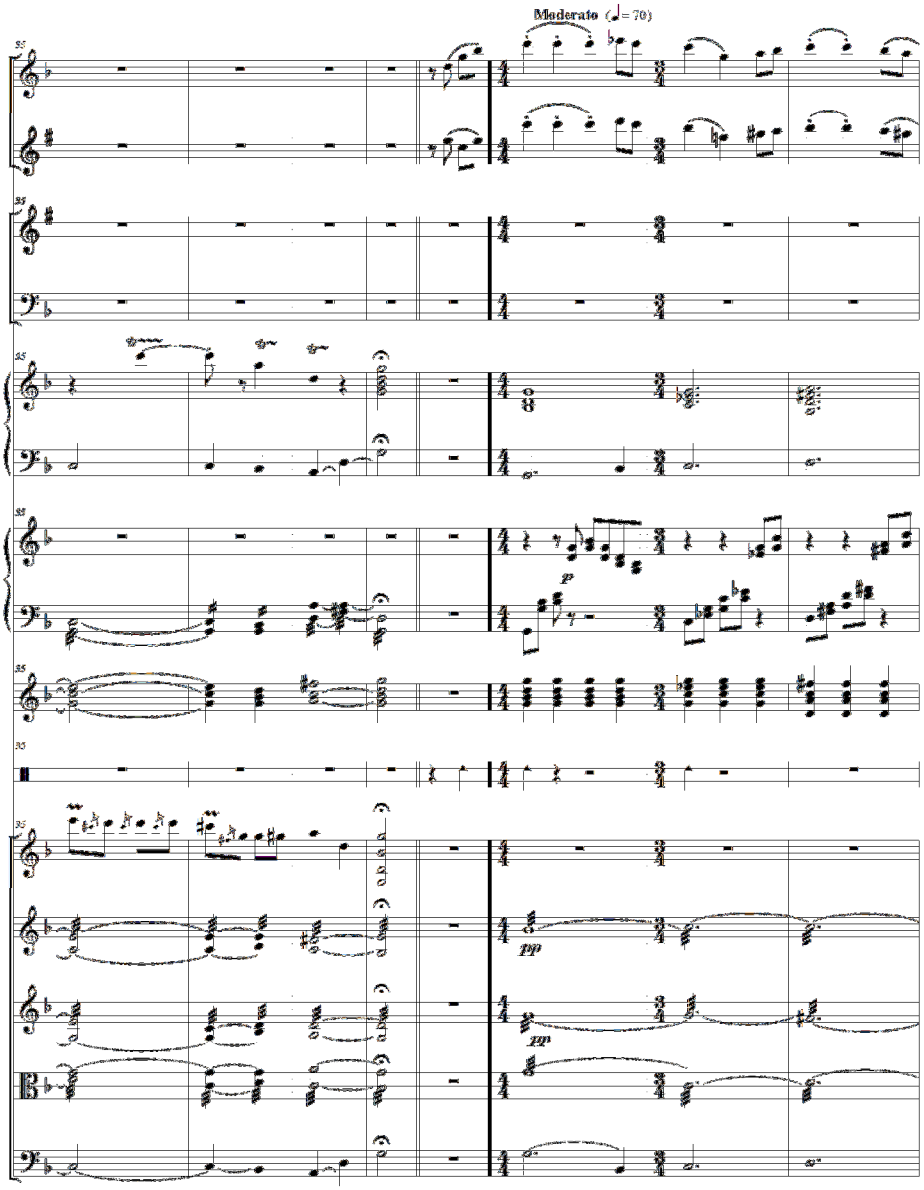
ПРИКЛАДИ ОРКЕСТРОВИХ ПАРТИТУР

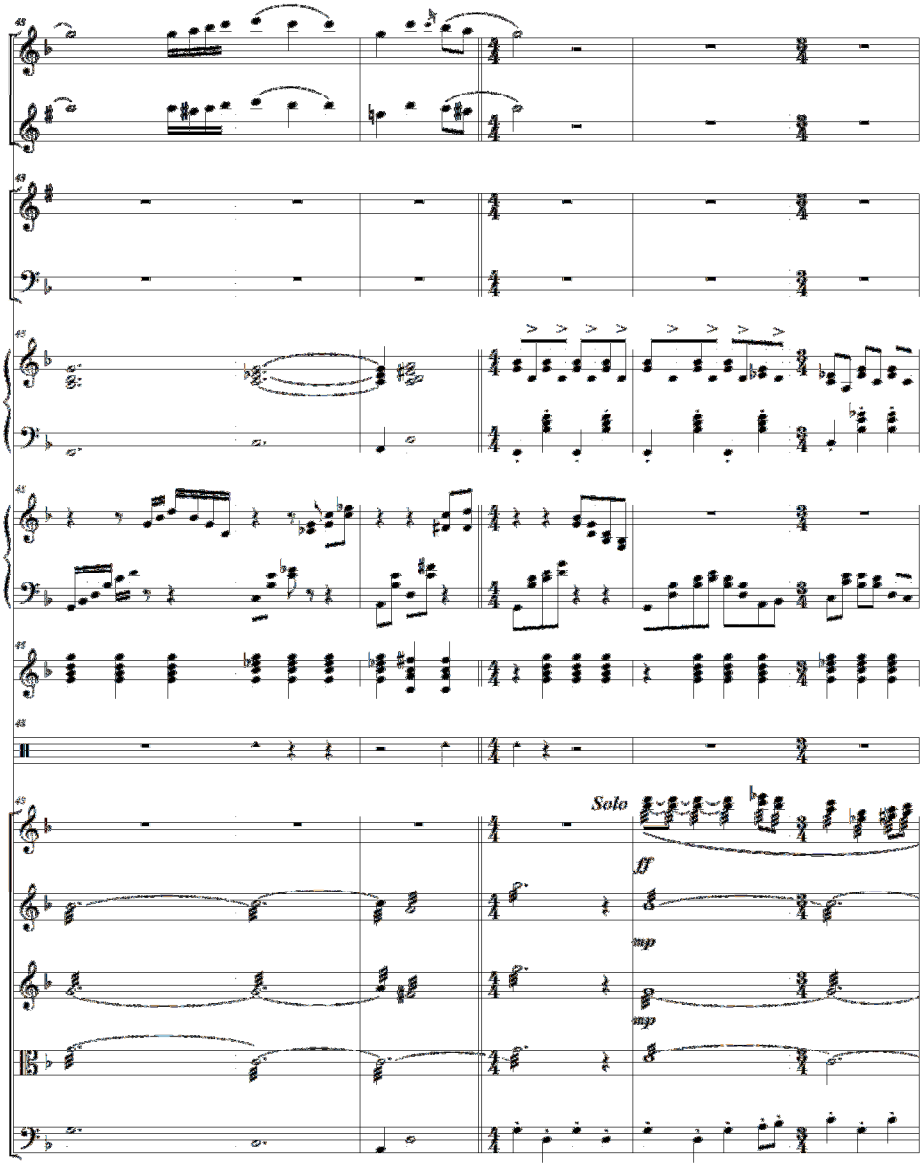

Українська майоліка
(мелодії закарпатського краю)
Обробка А.Вайпана
Виконавська редакція Г.Бродського

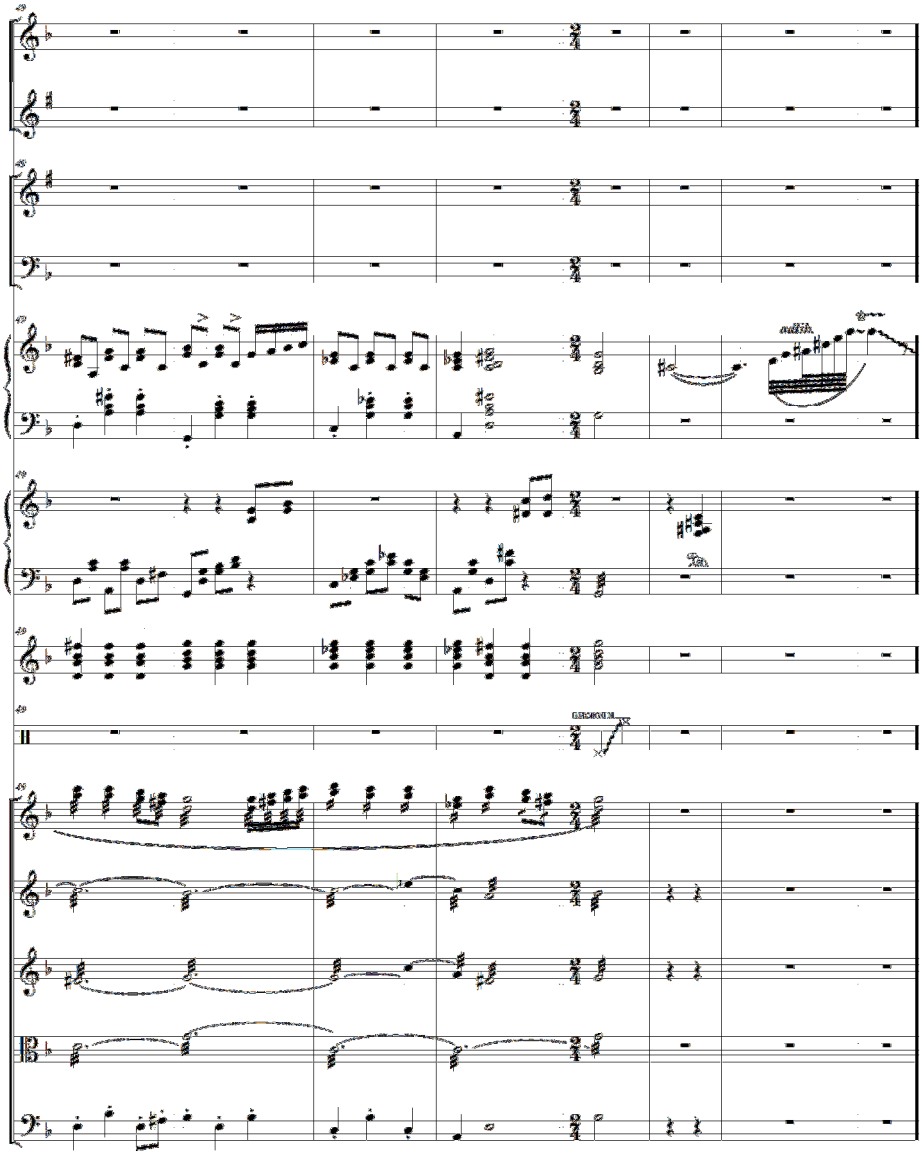


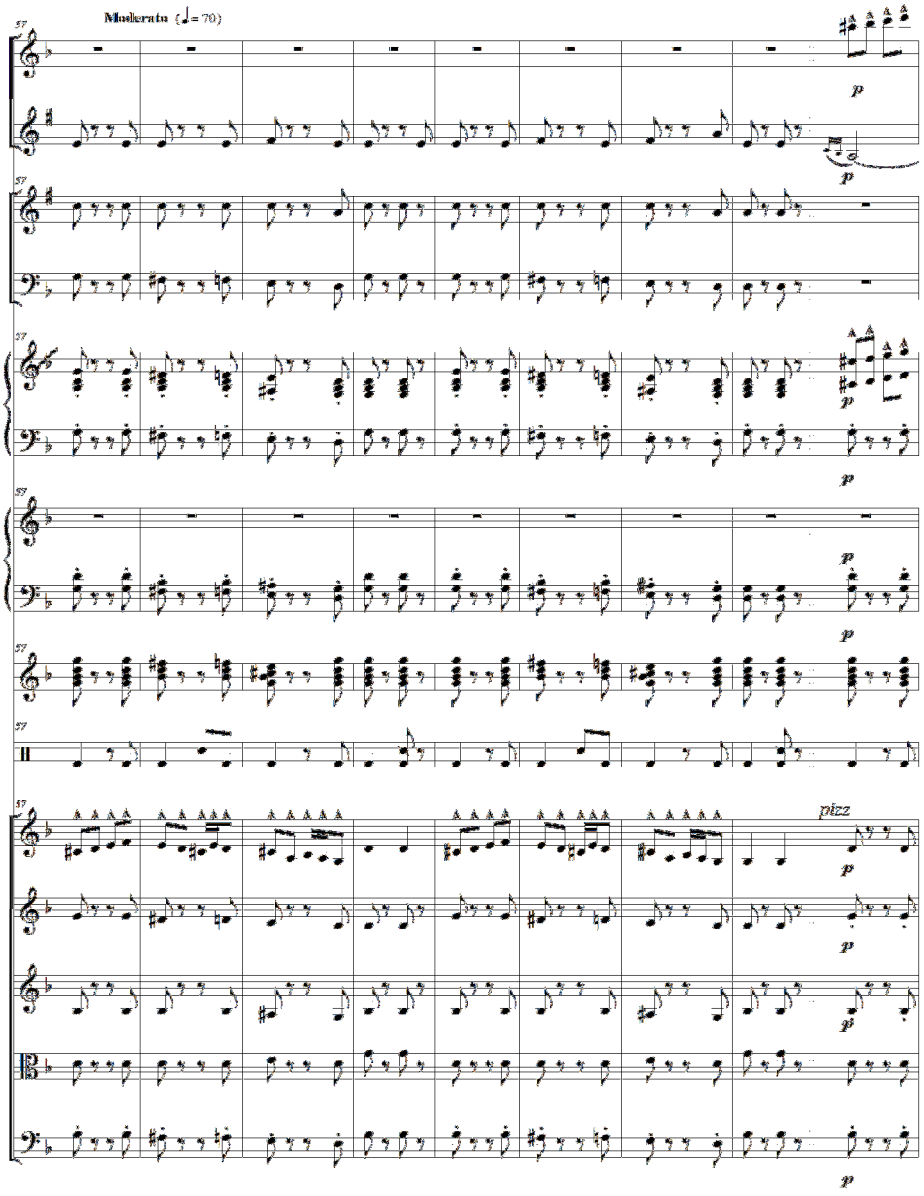

a tempo
a tempo

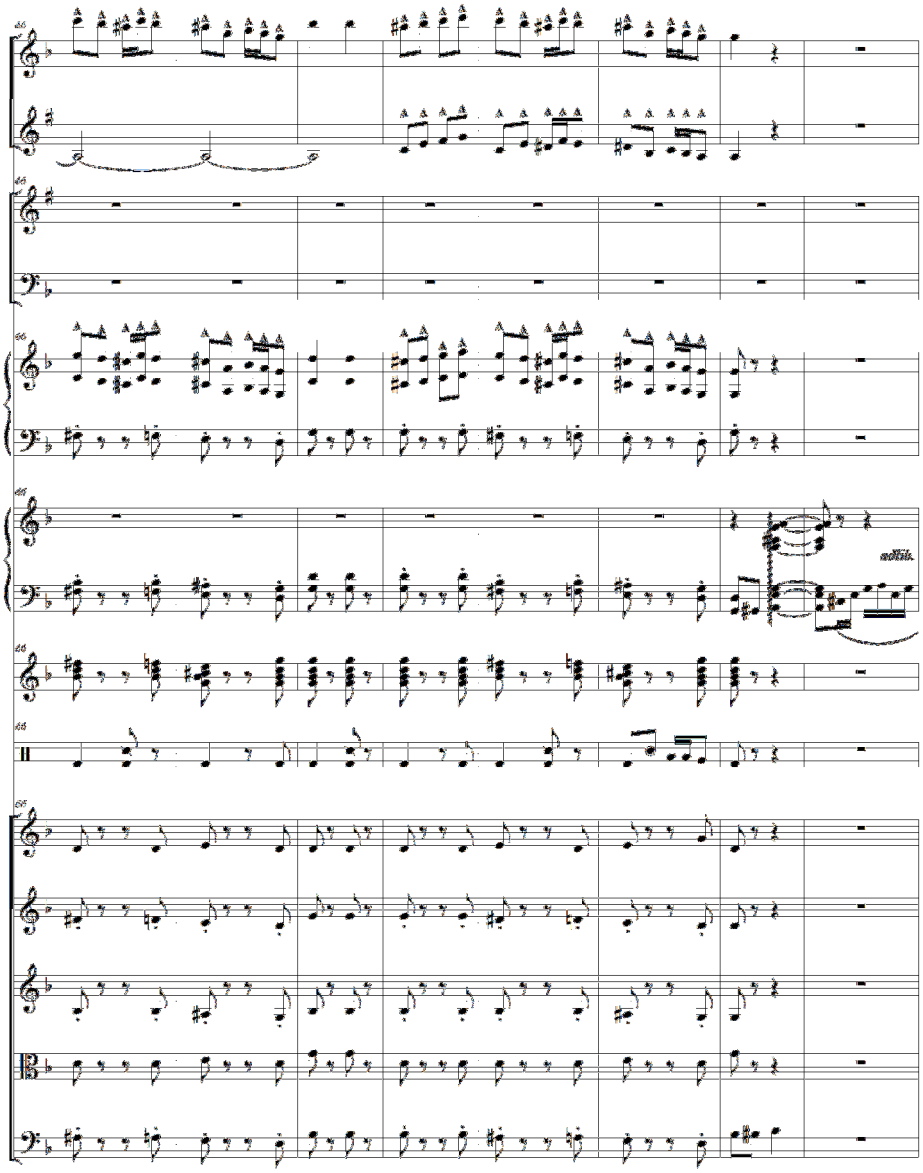


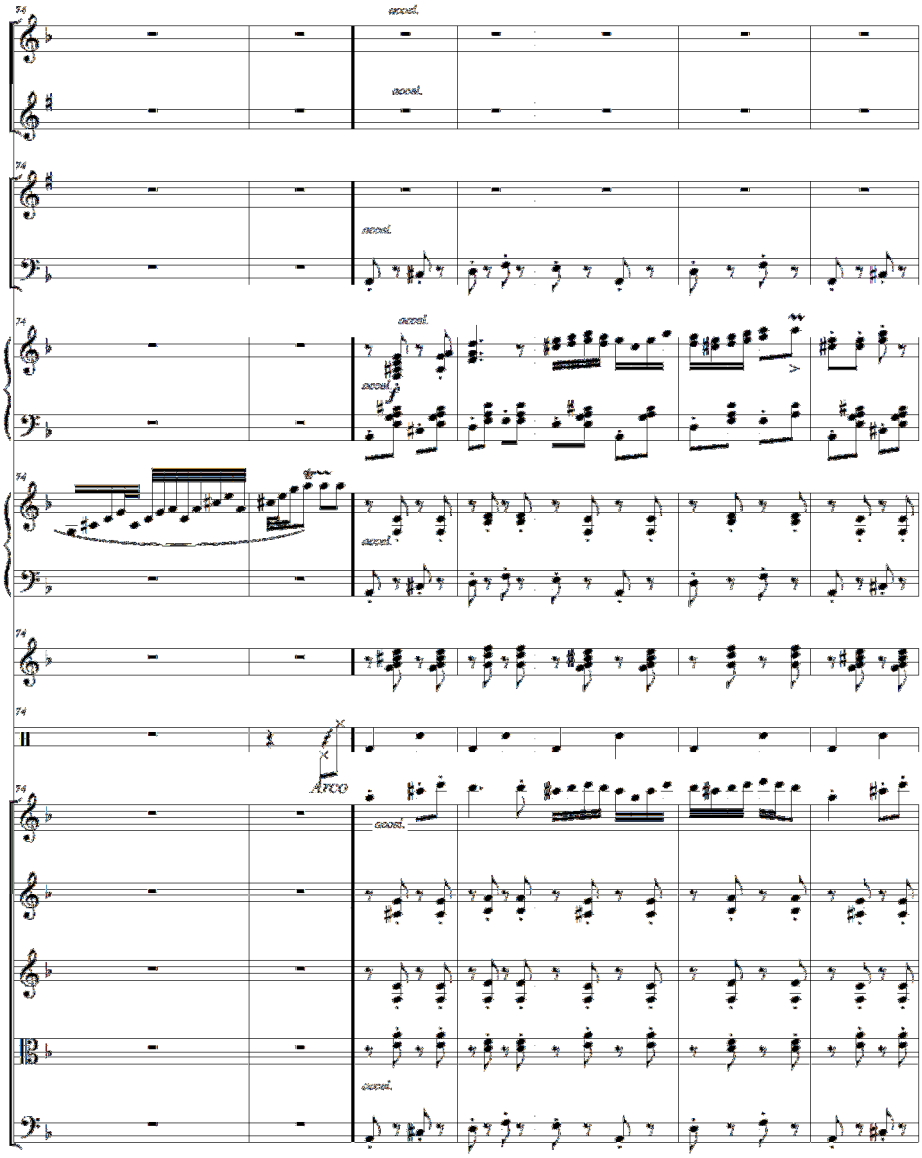

Moderato (♩= 70)
p
pp
pp

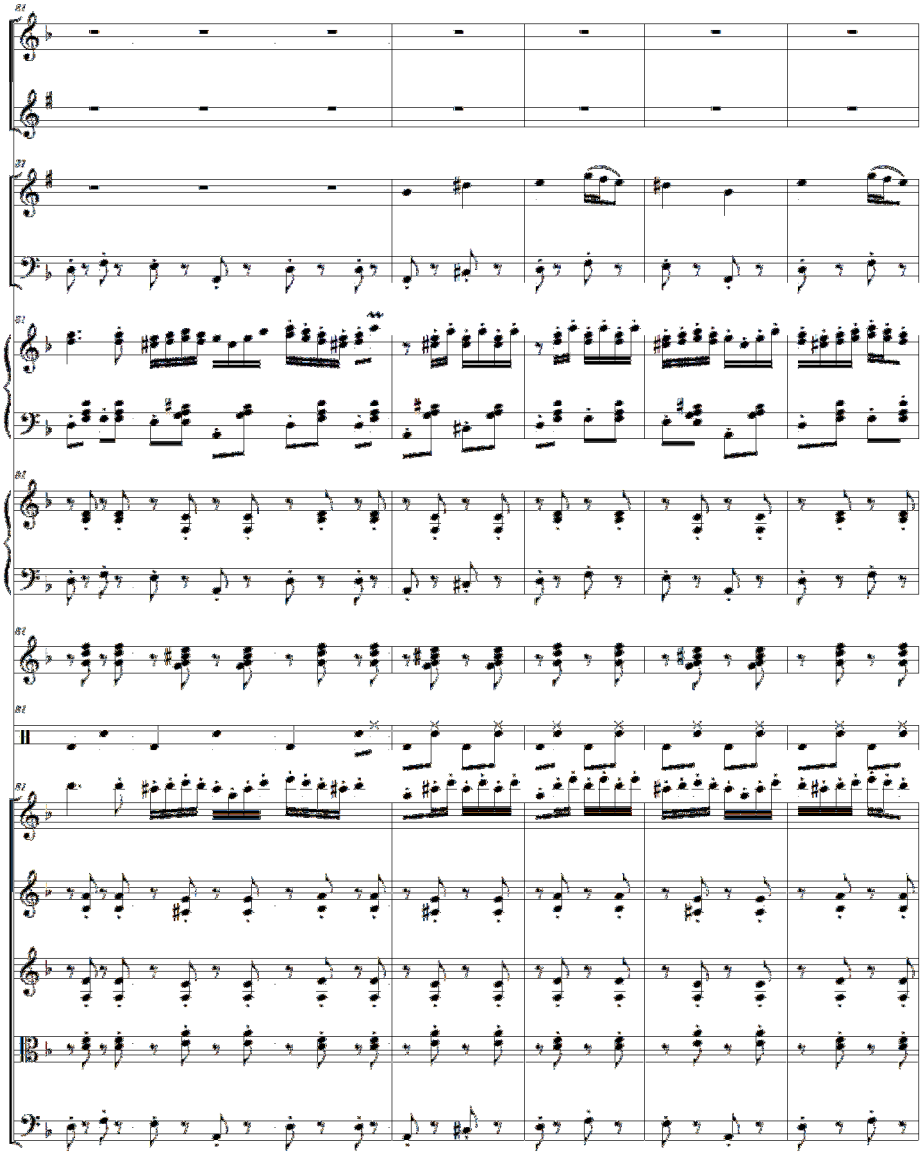

Solo
ff
mp
mp

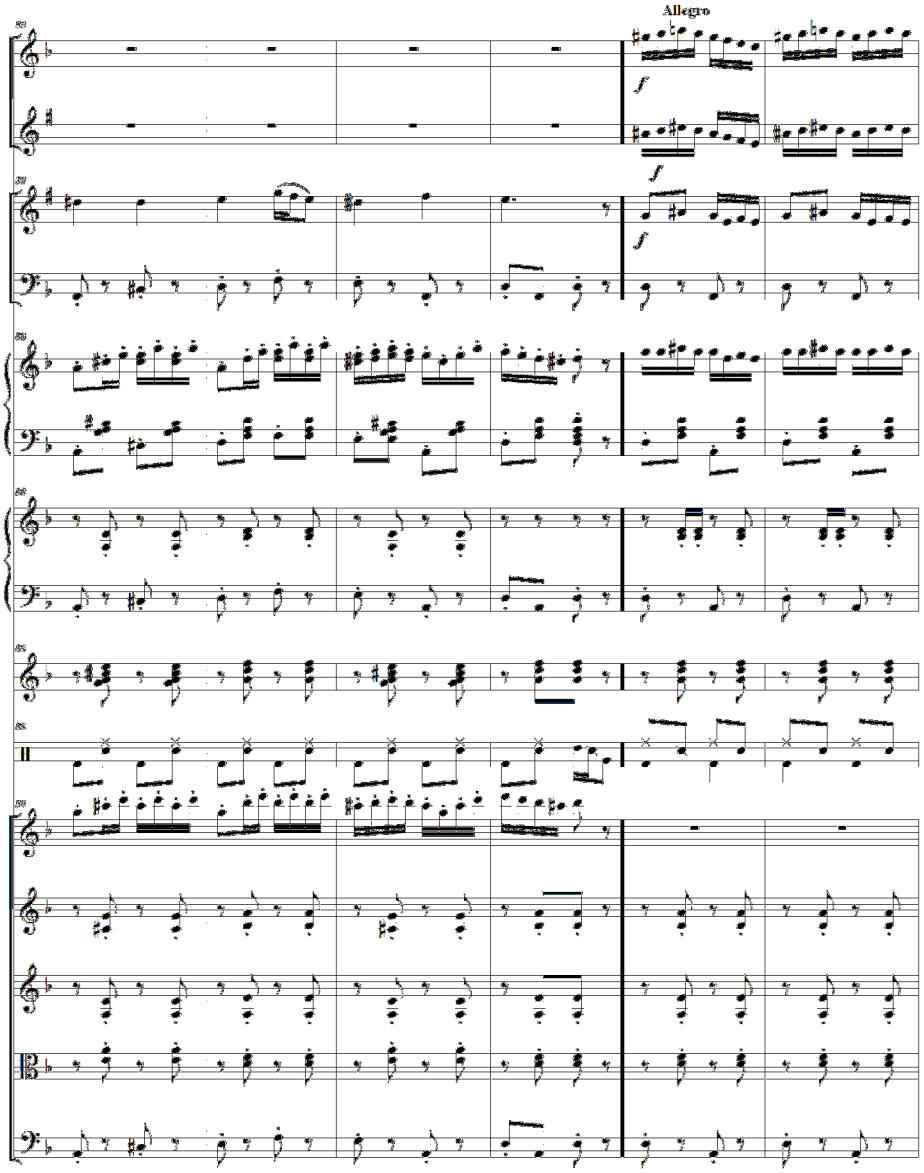


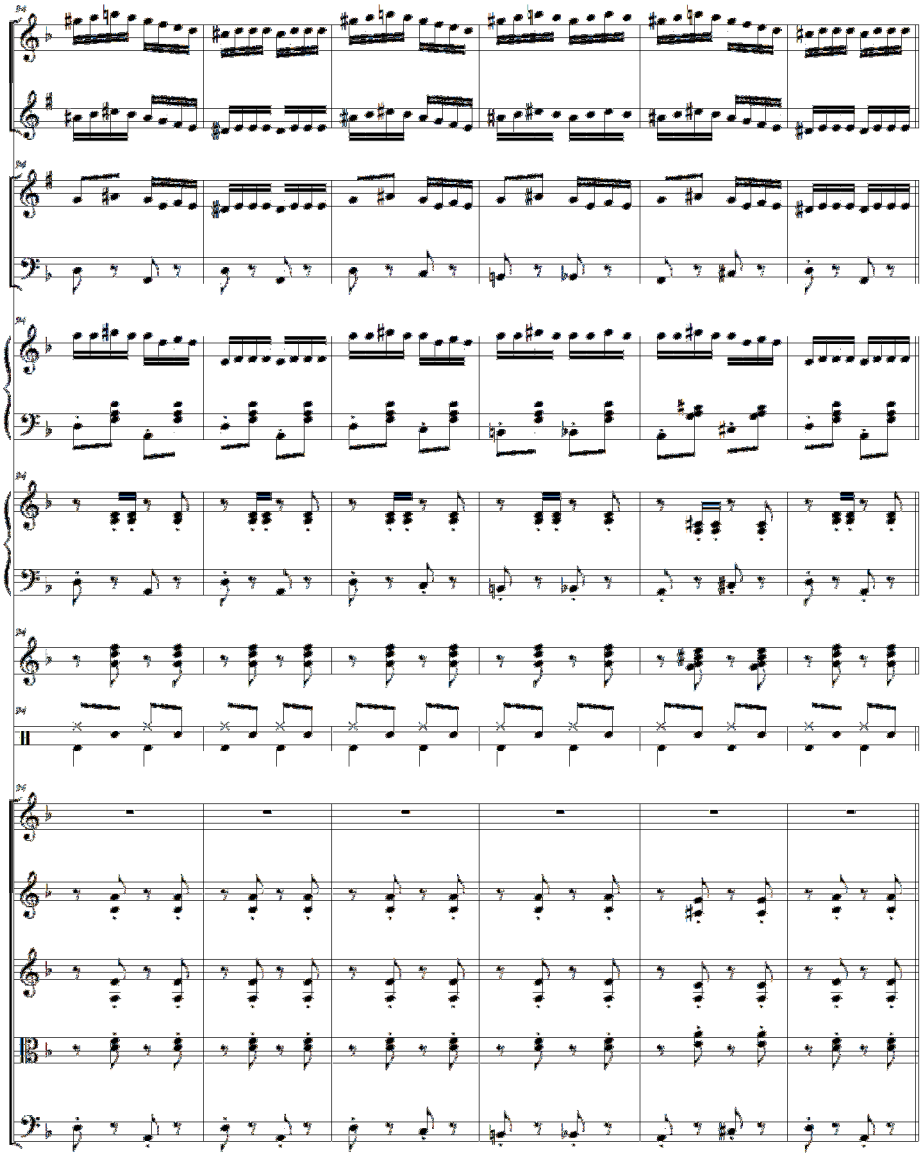

Moderato (♩= 70)
57
p
pizz

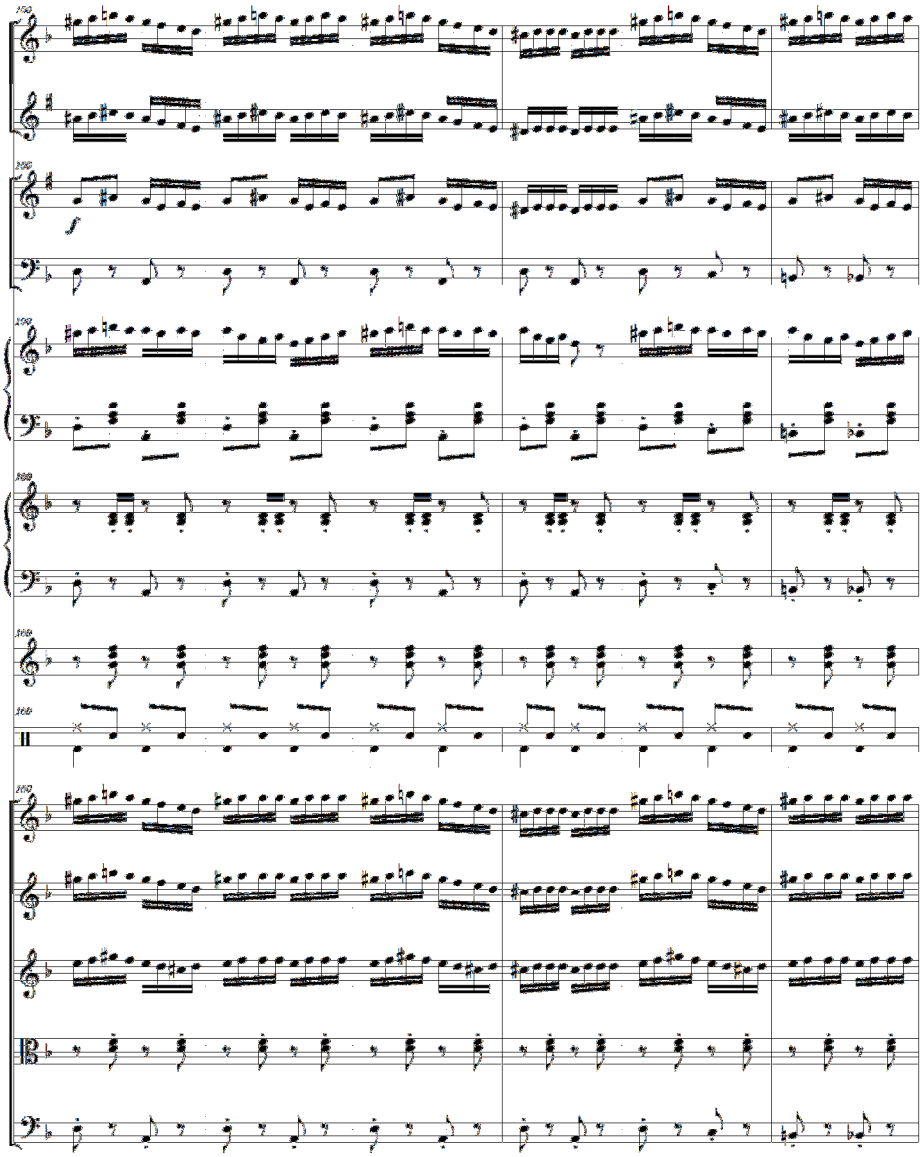


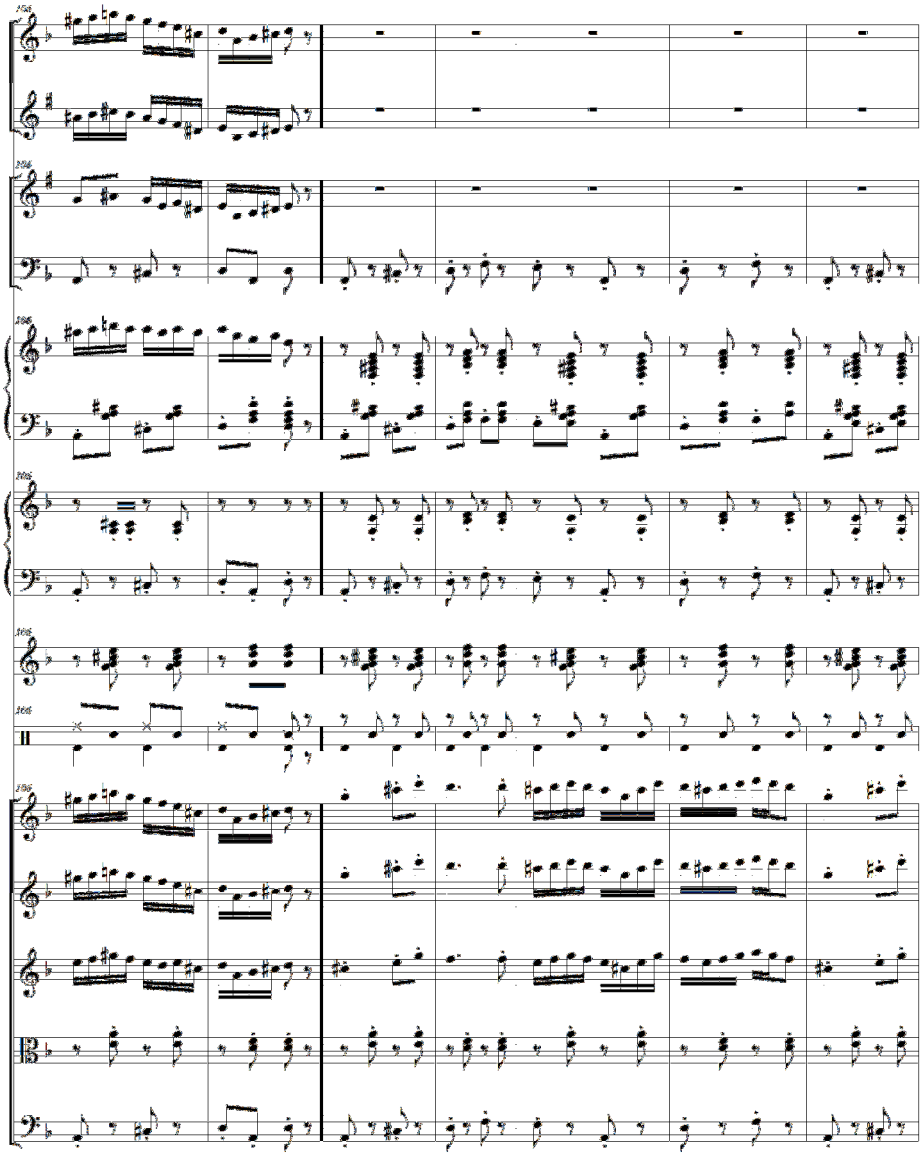

accel.
accel.
accel.
accel.
accel.
accel.
Arco
accel.
accel.

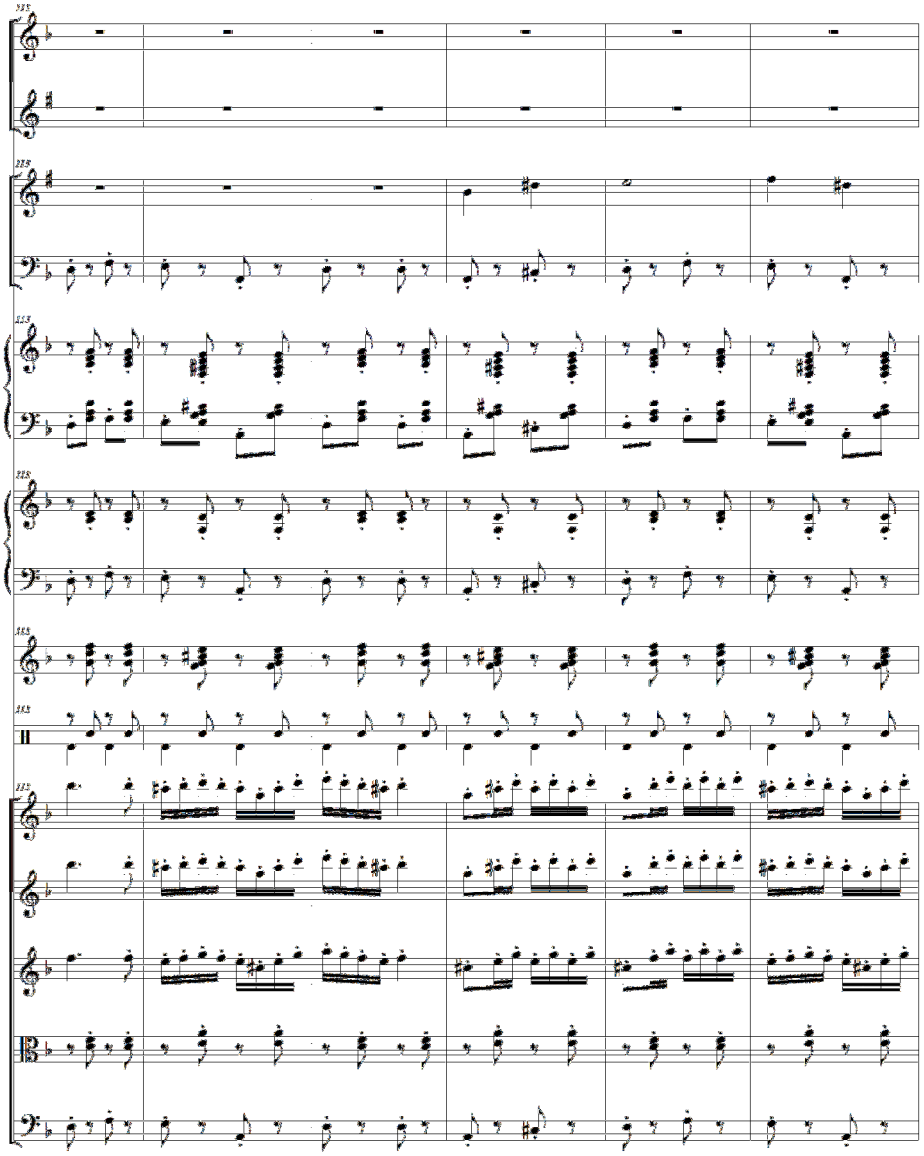


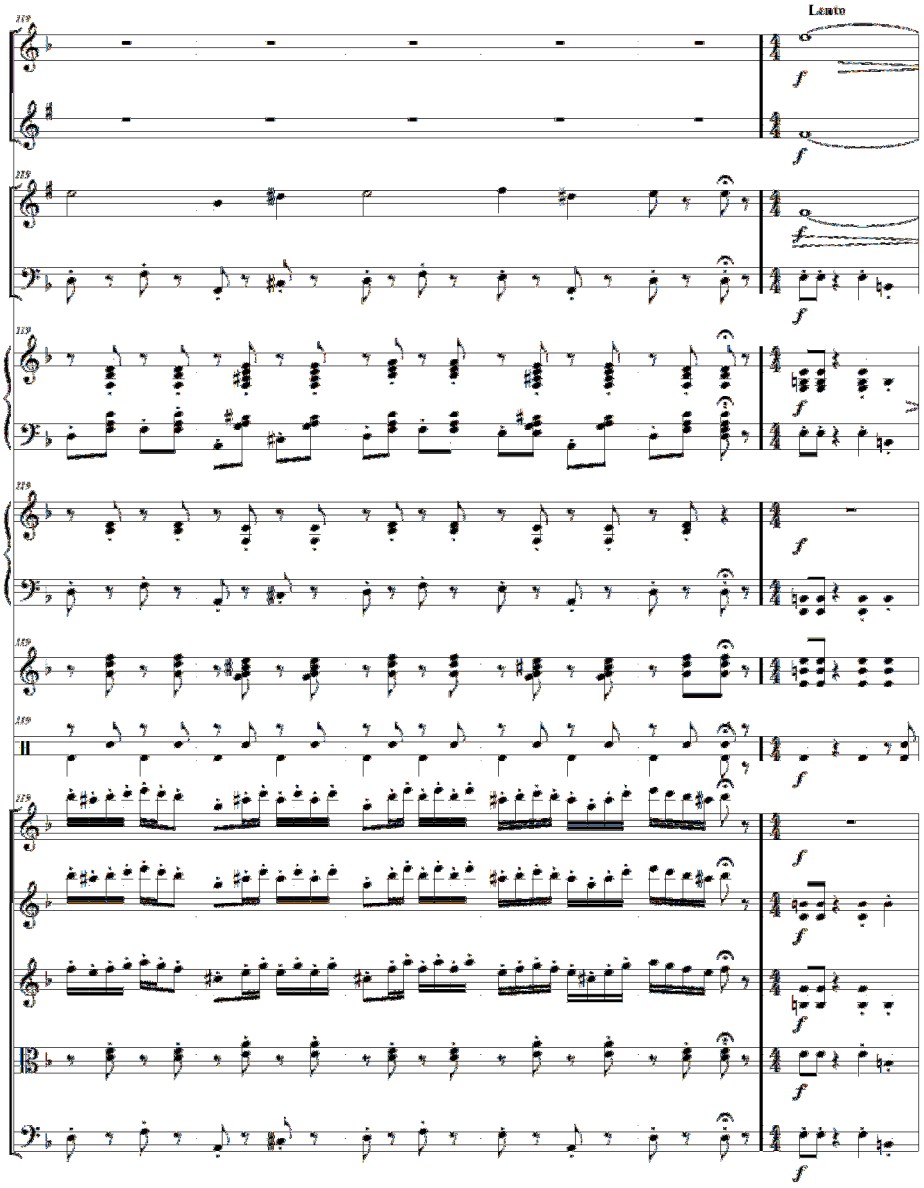

Allegro
f
f
f

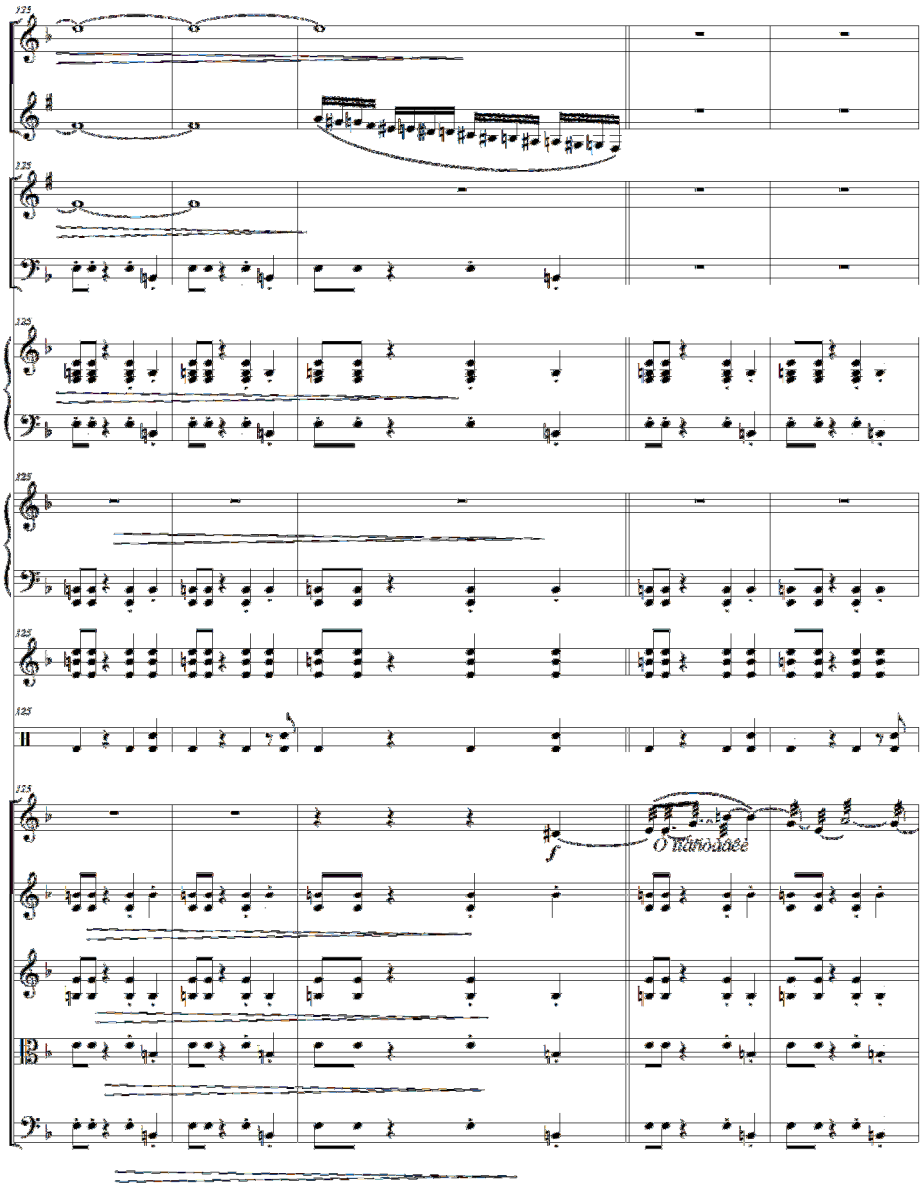


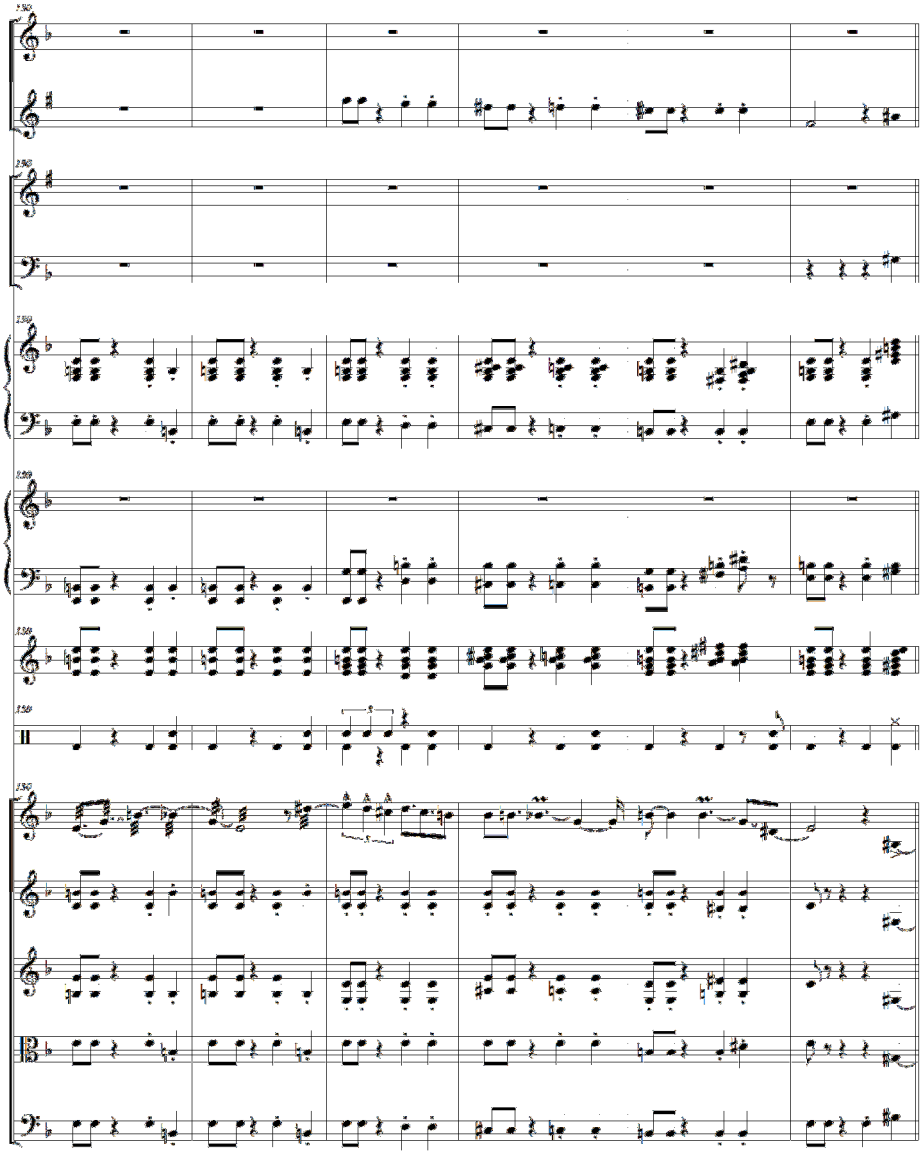


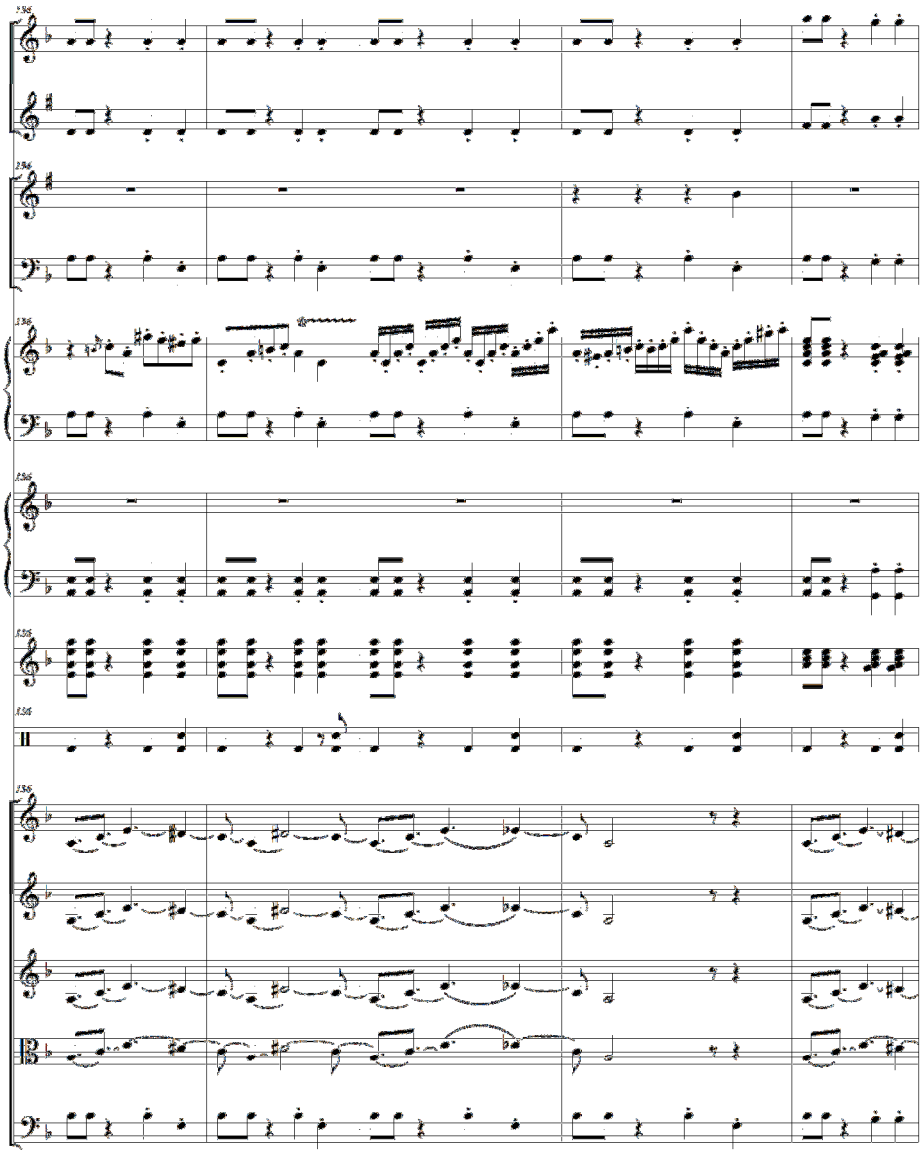


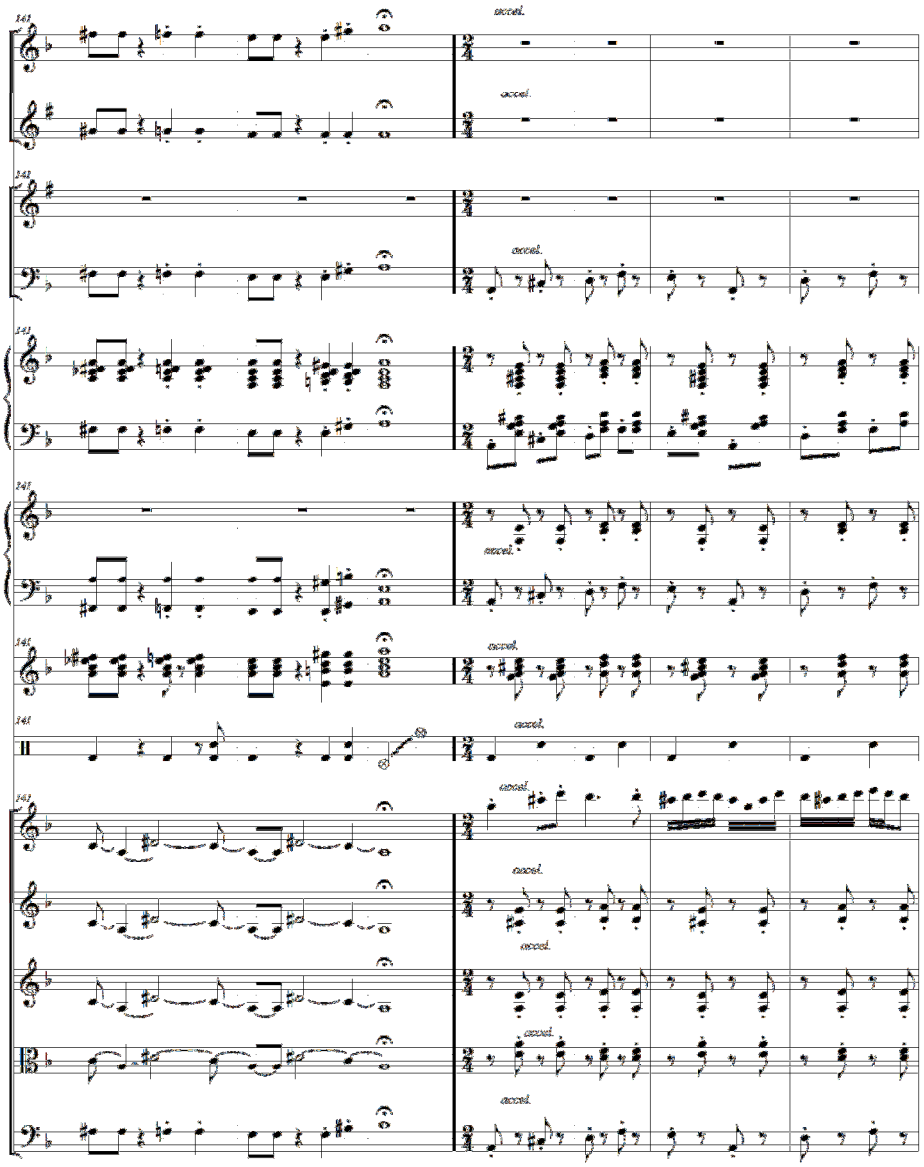


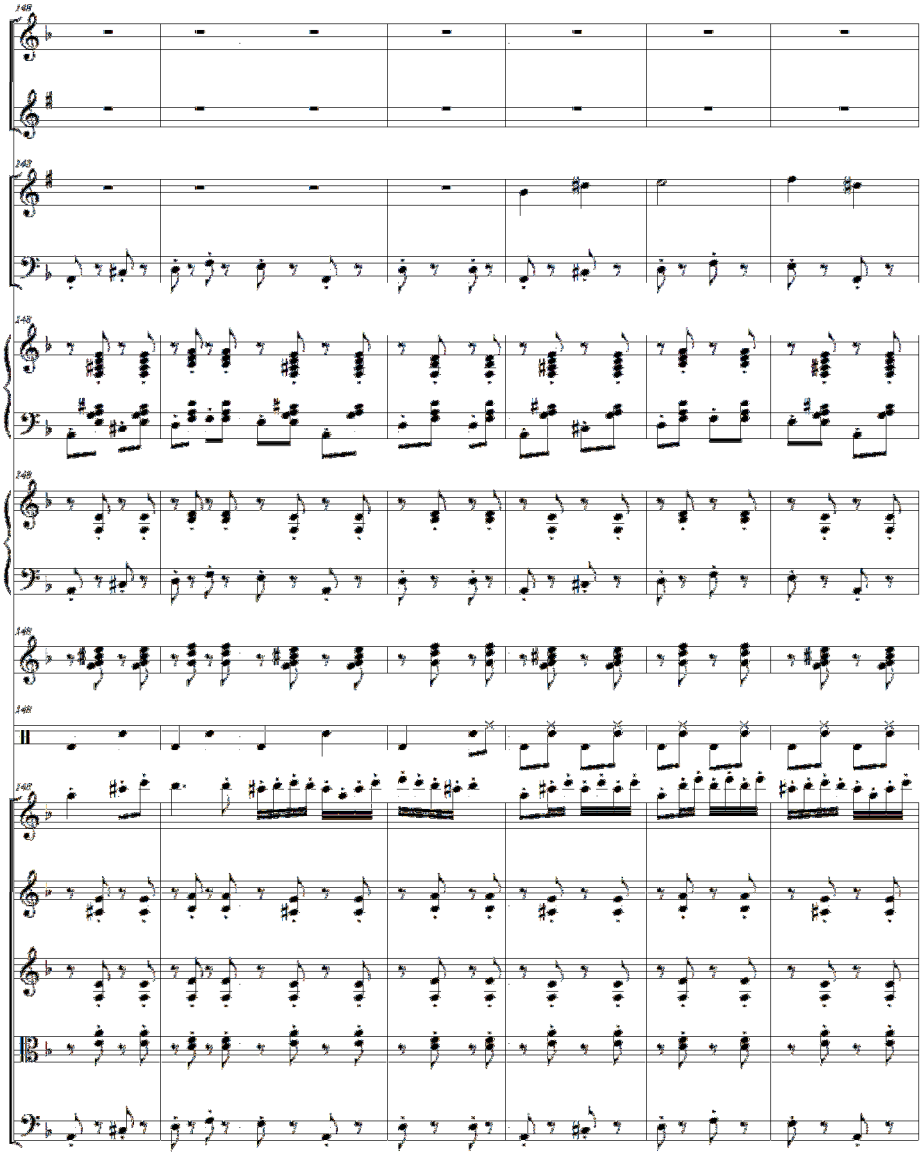

Lento
f

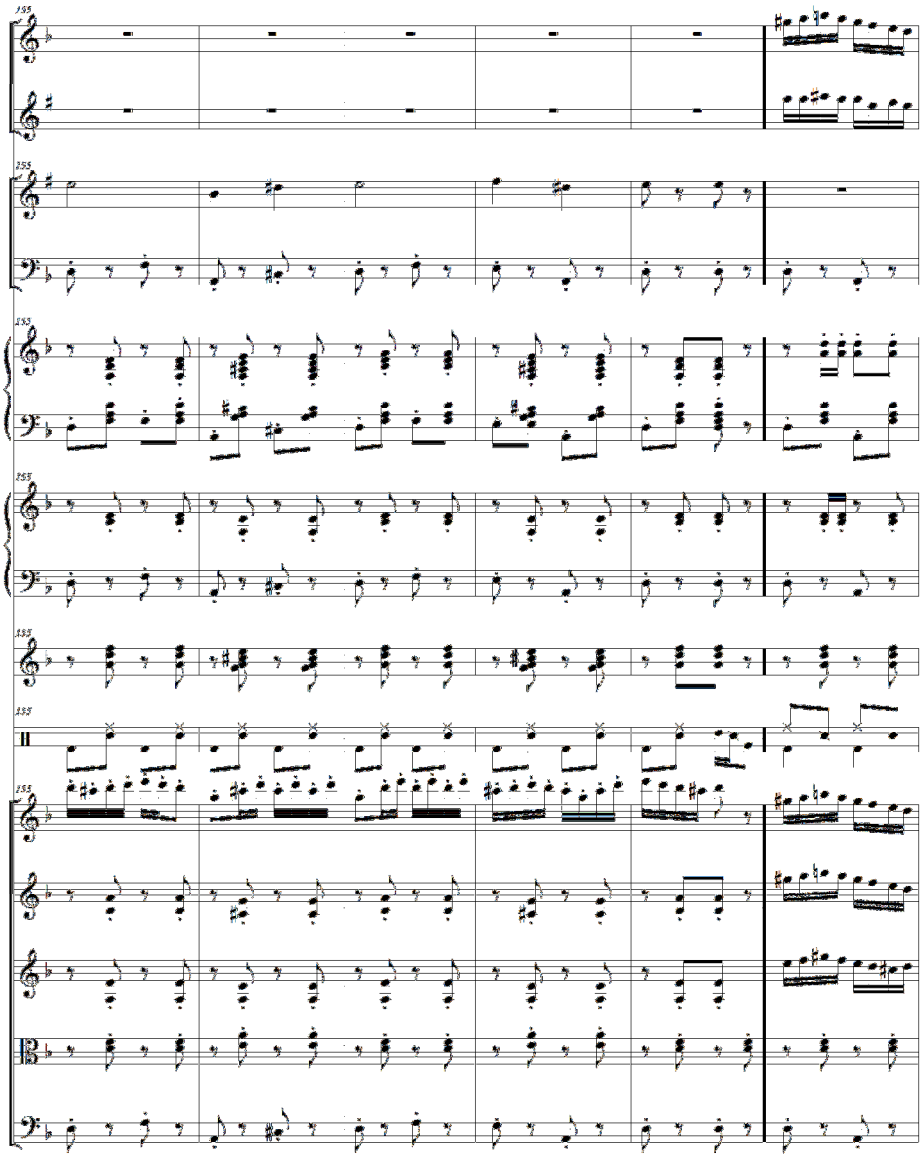

125
O Mandaee

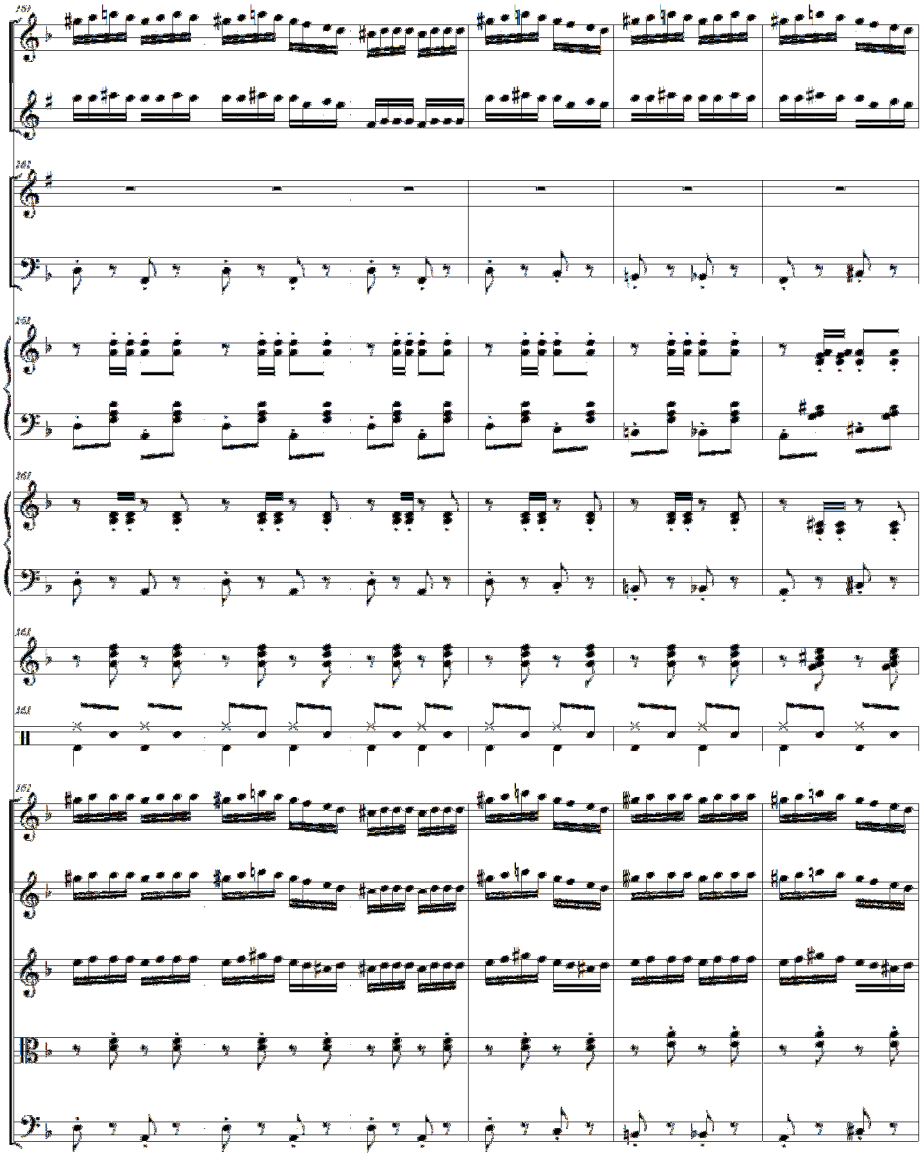


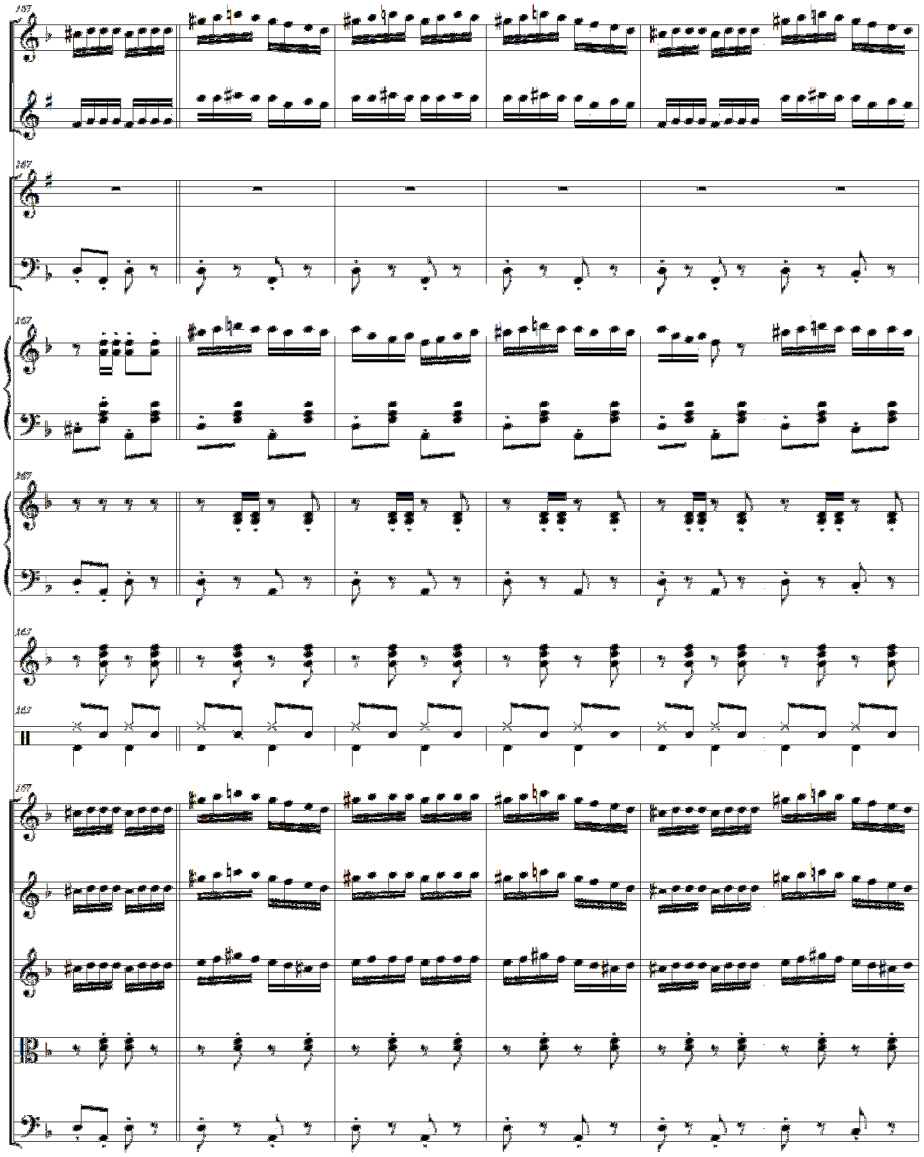


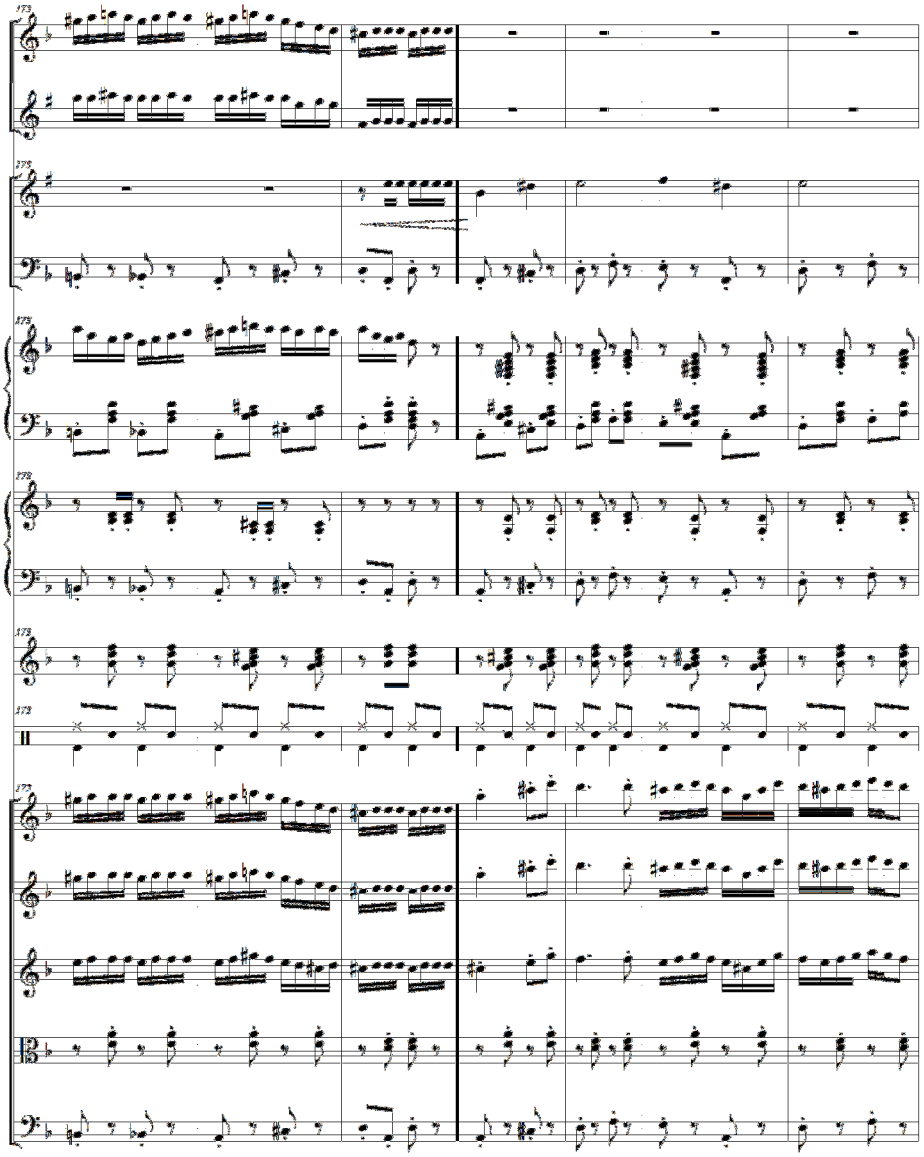

141
accel.
142
143
144
145

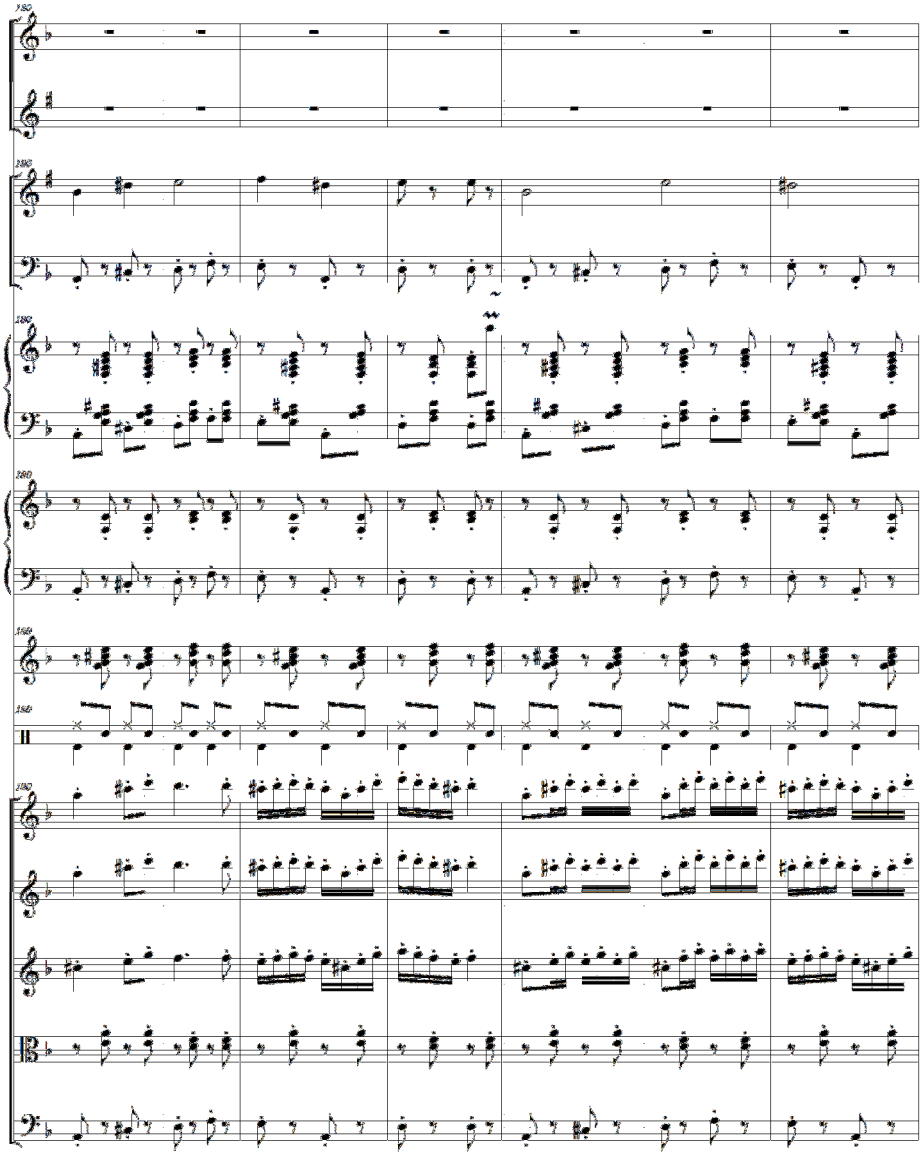


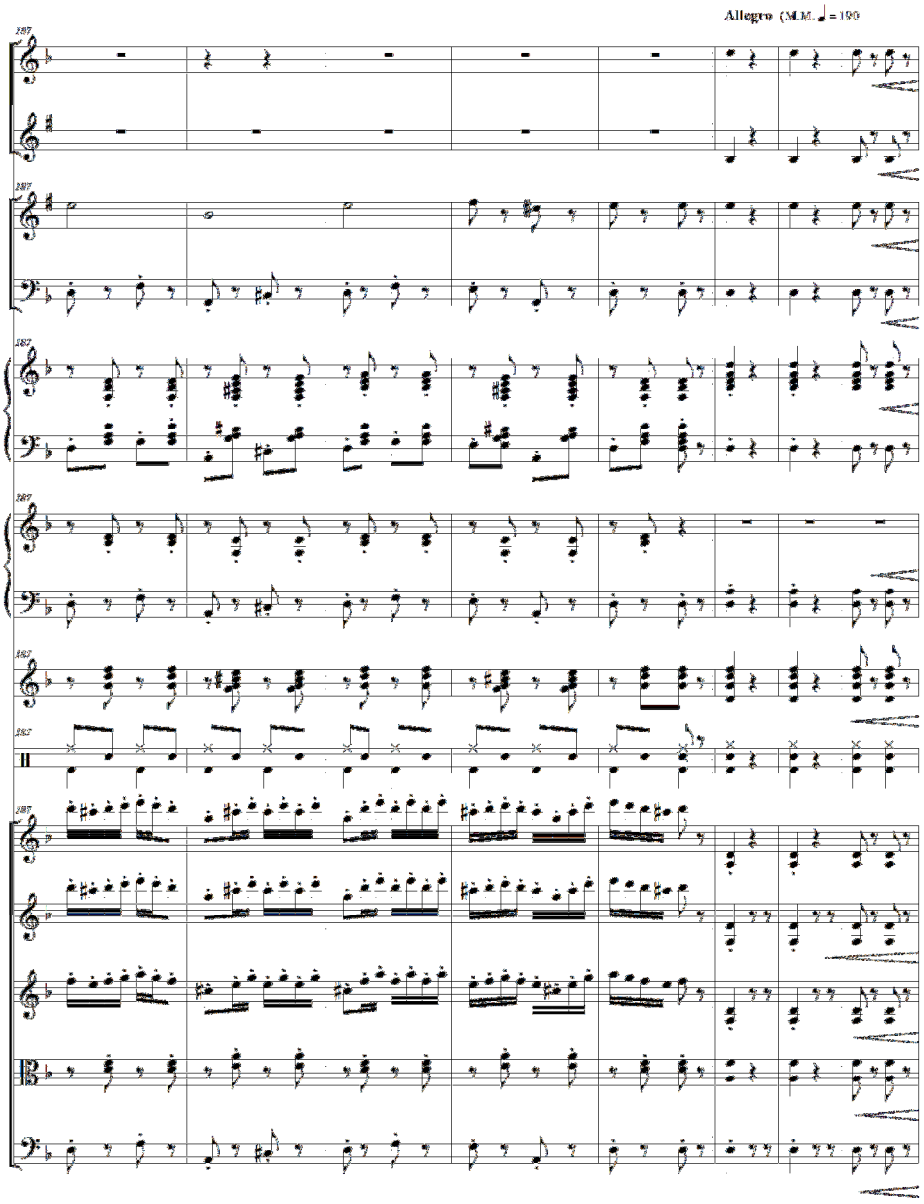


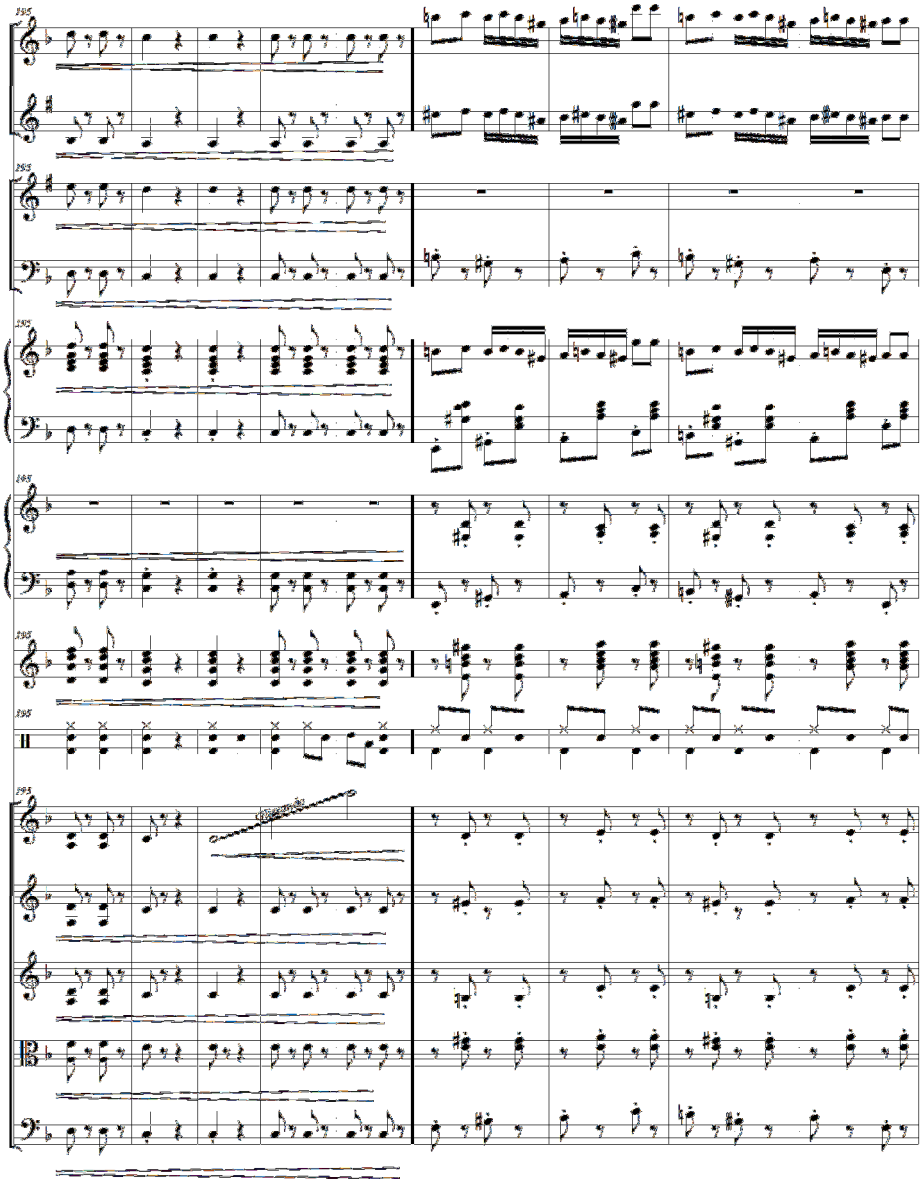


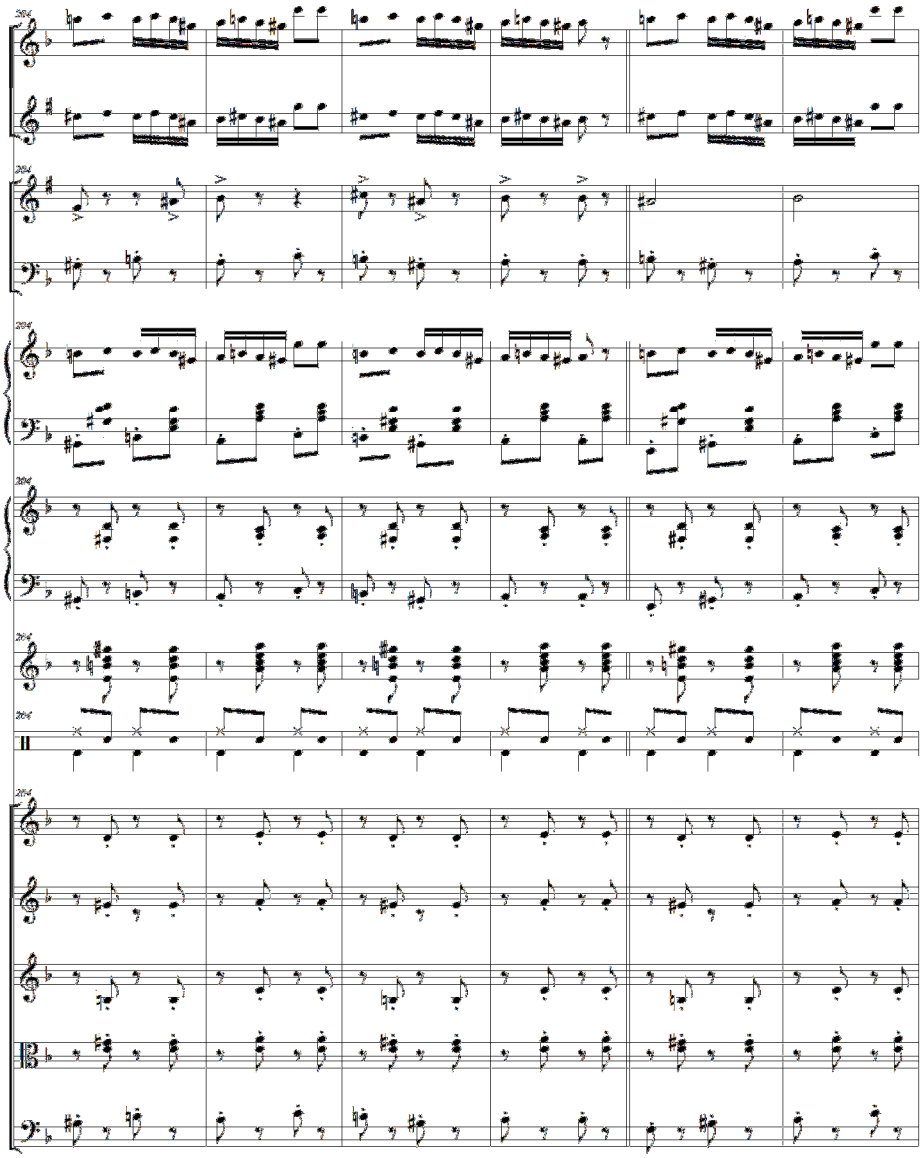


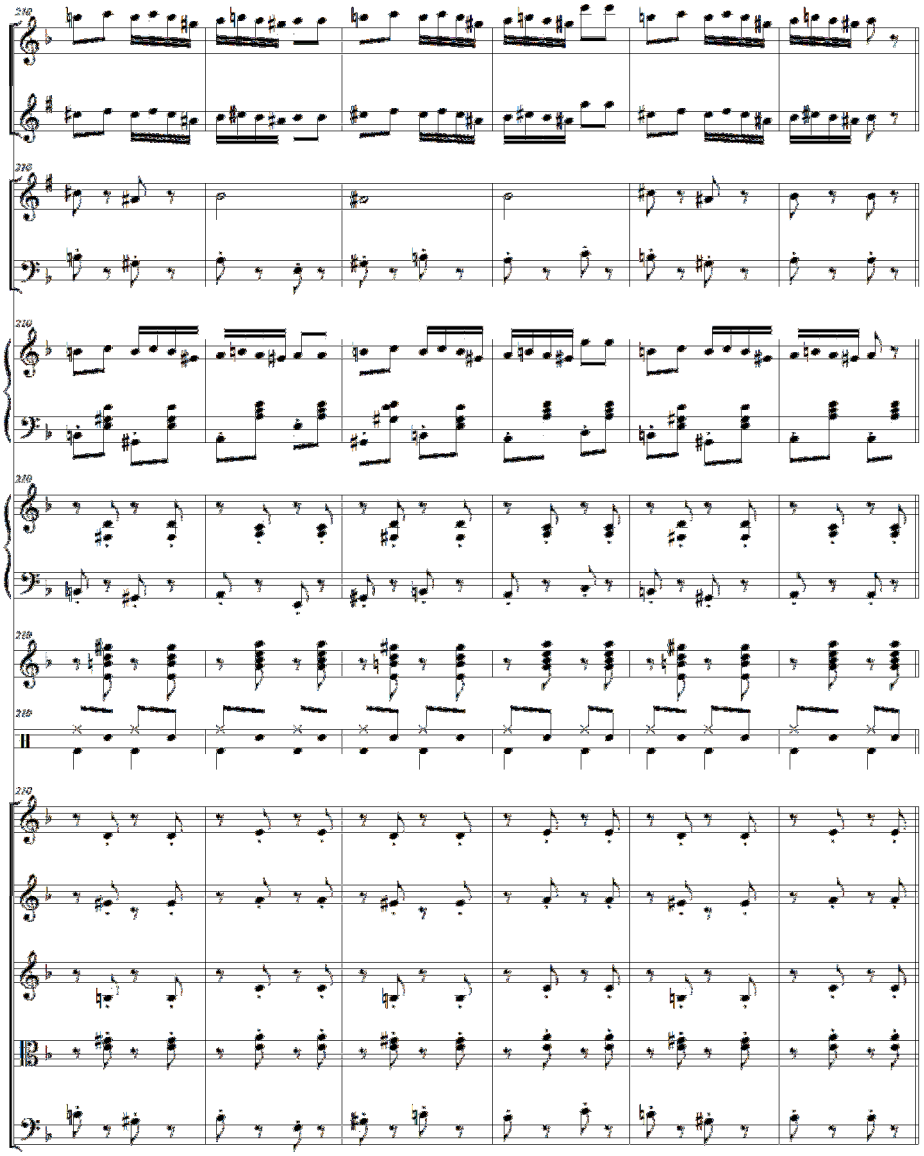


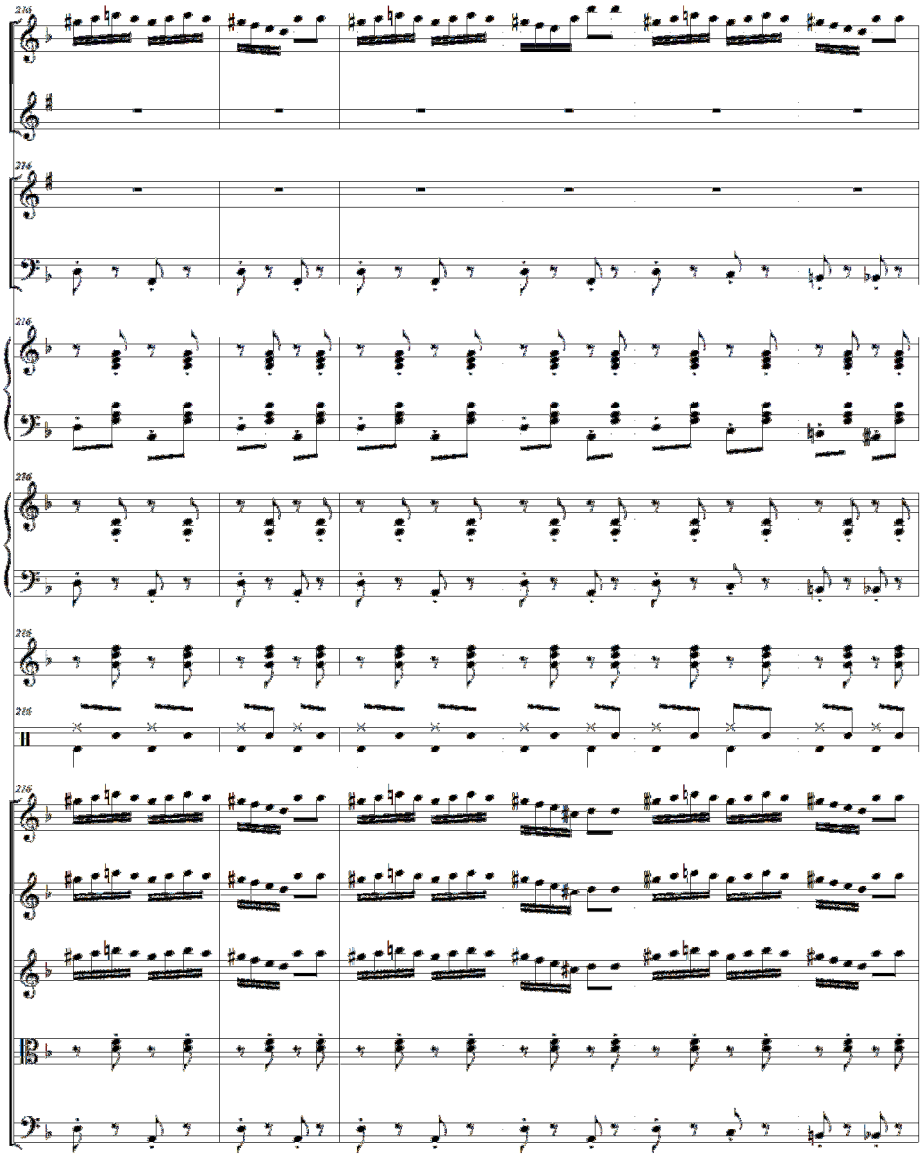


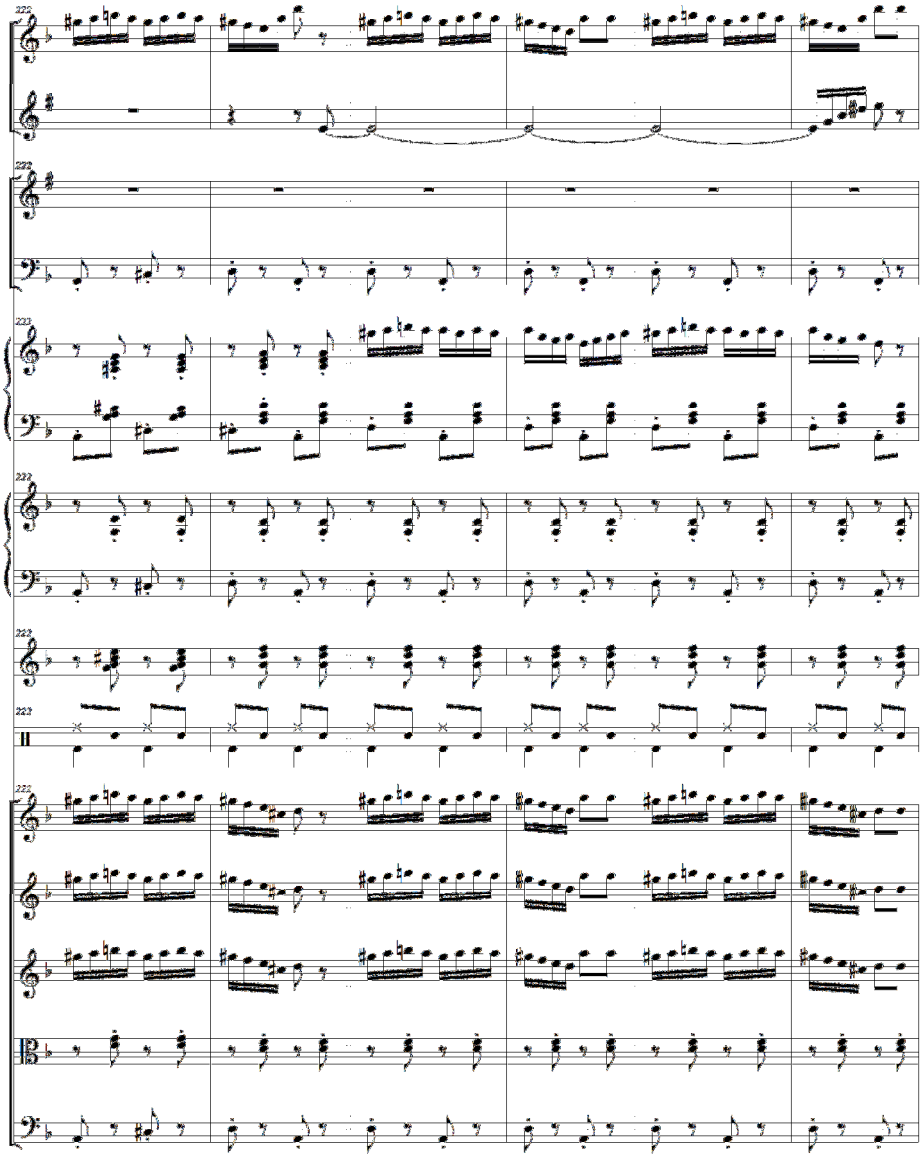

Allegro (M.M. ♩ = 190

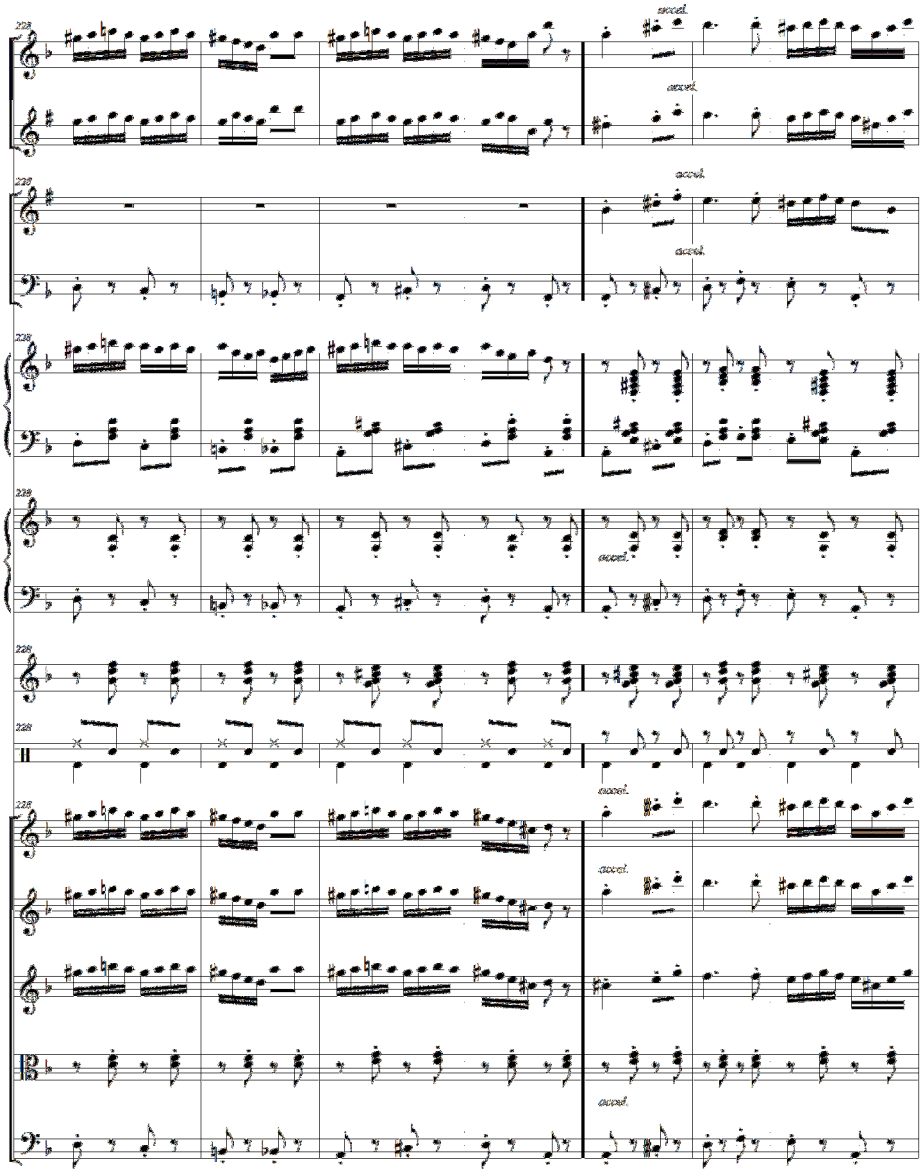


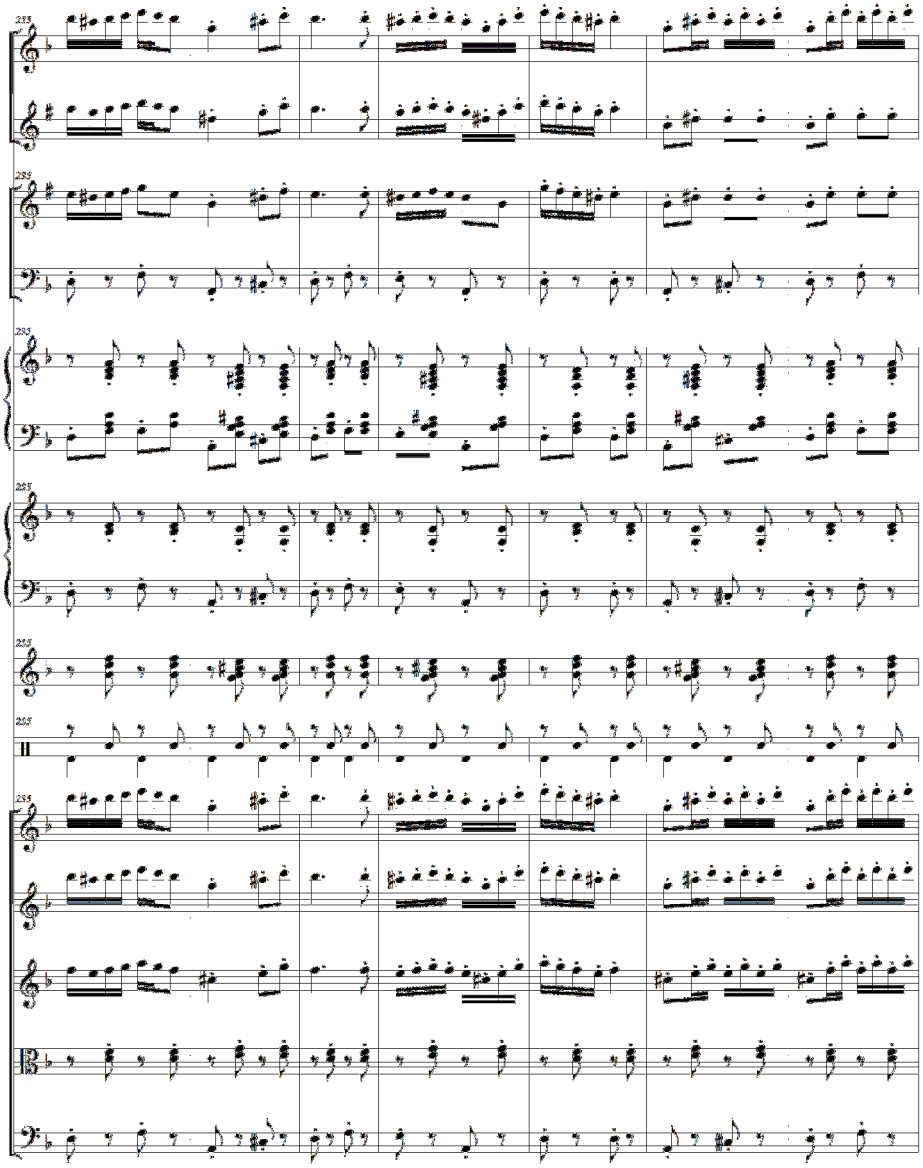


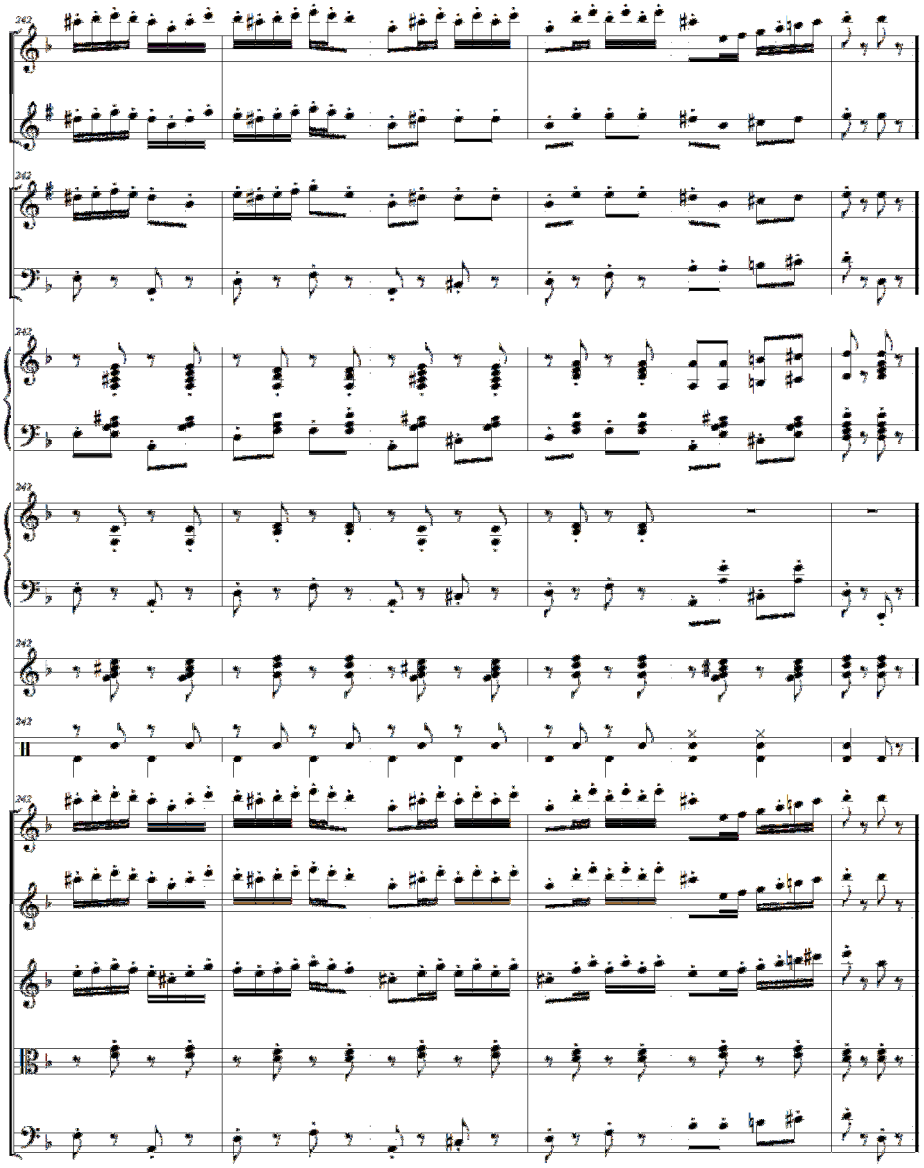




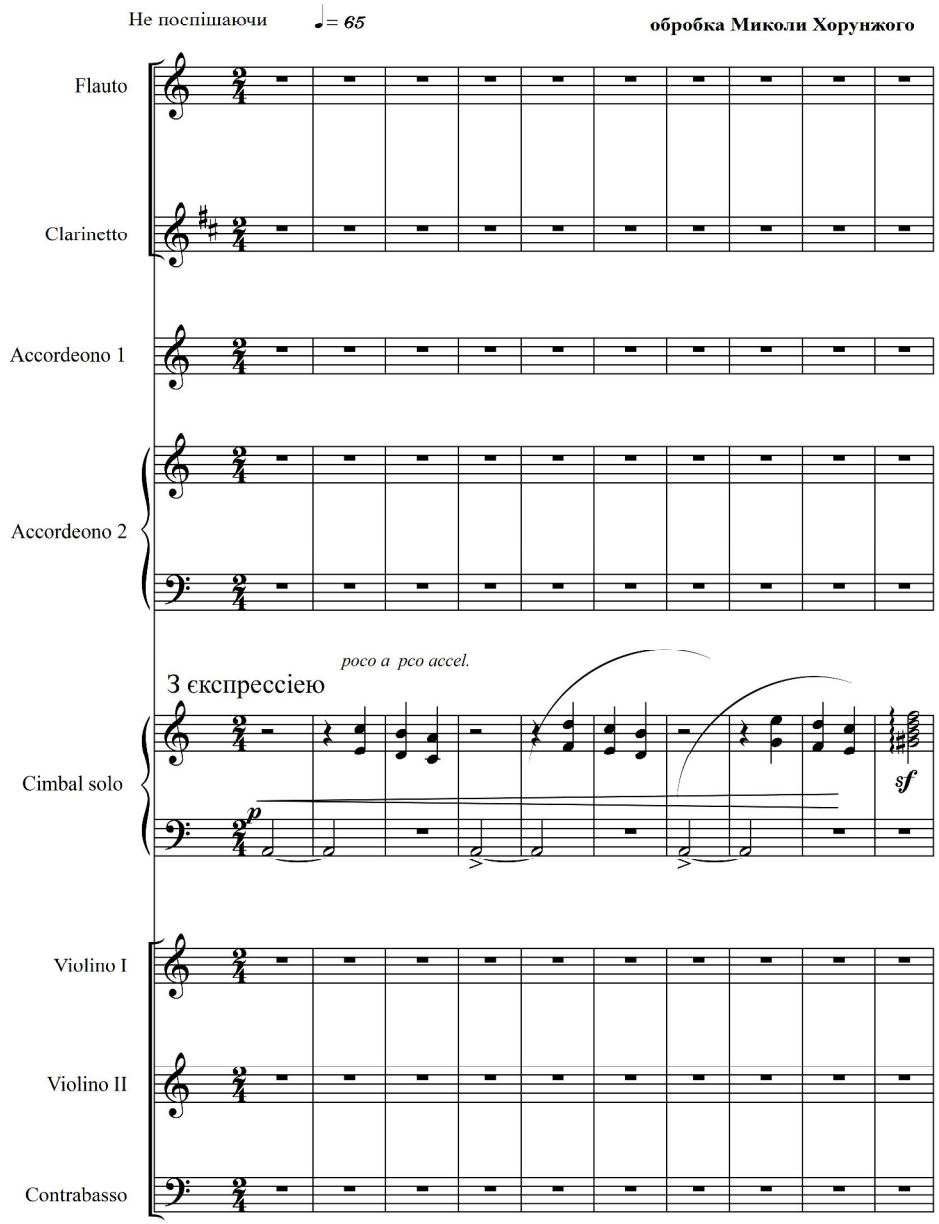


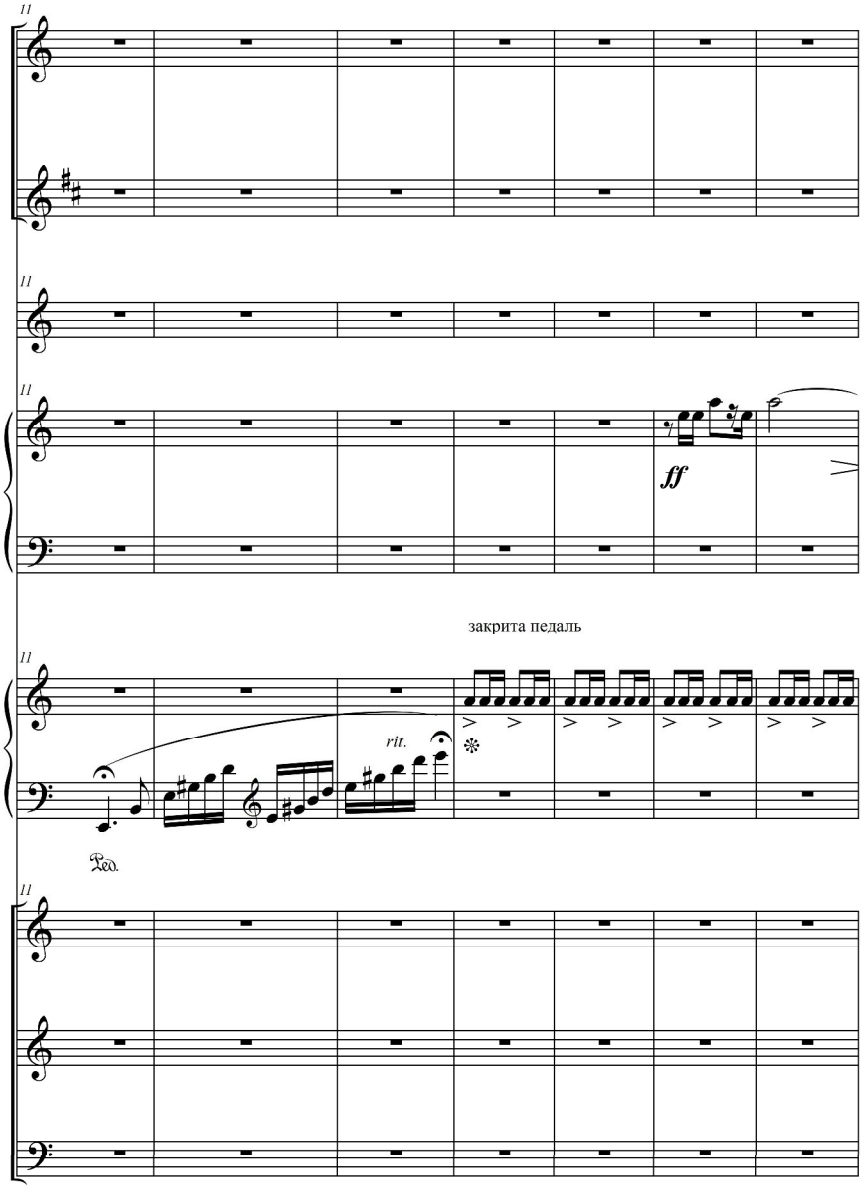

228
accel.
accel.
228
accel.
accel.
228
accel.
228
228
accel.
accel.
228
accel.
accel.

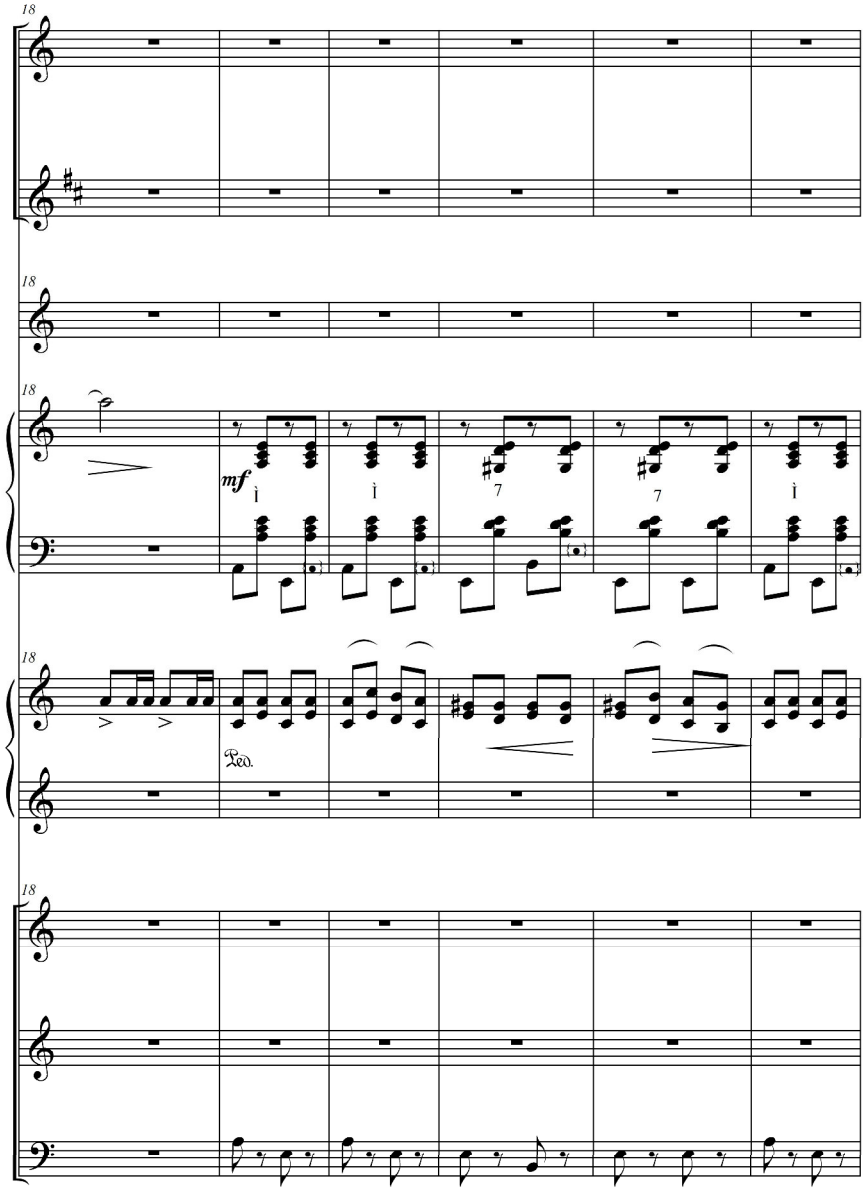


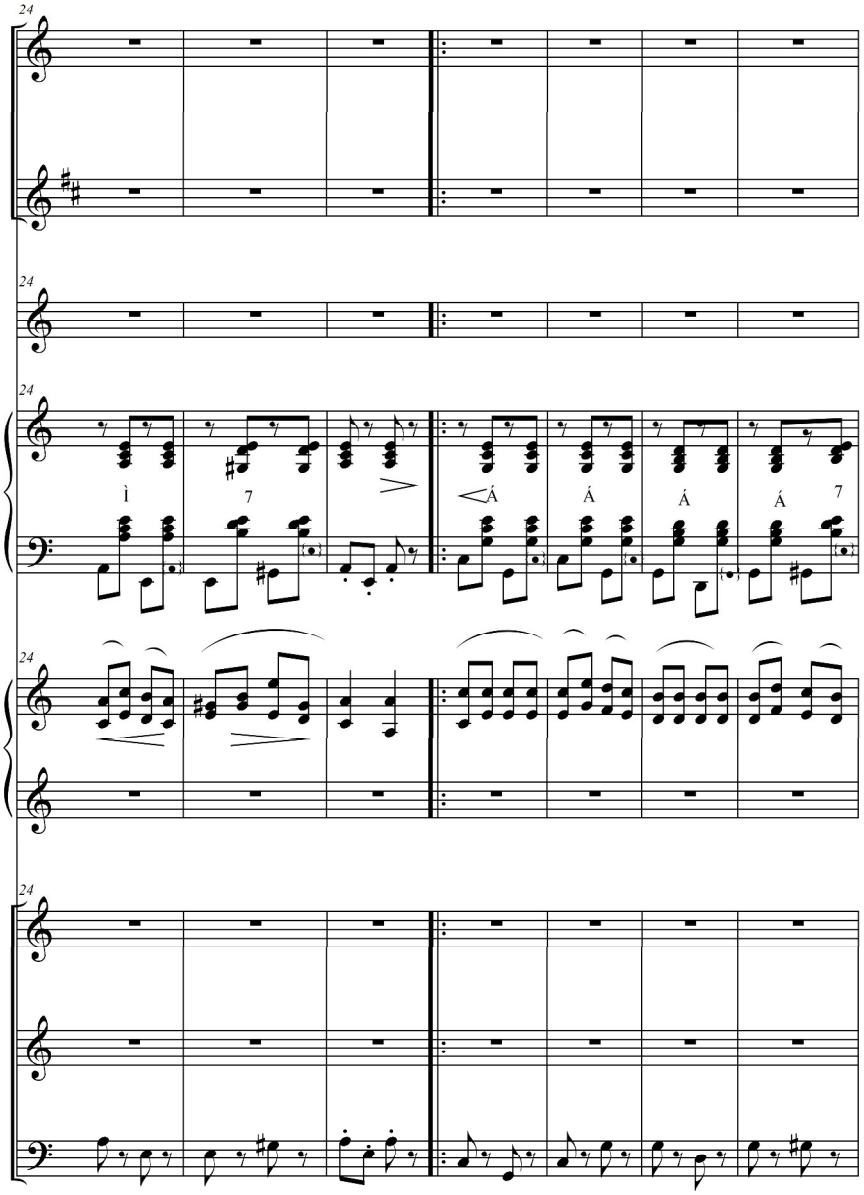


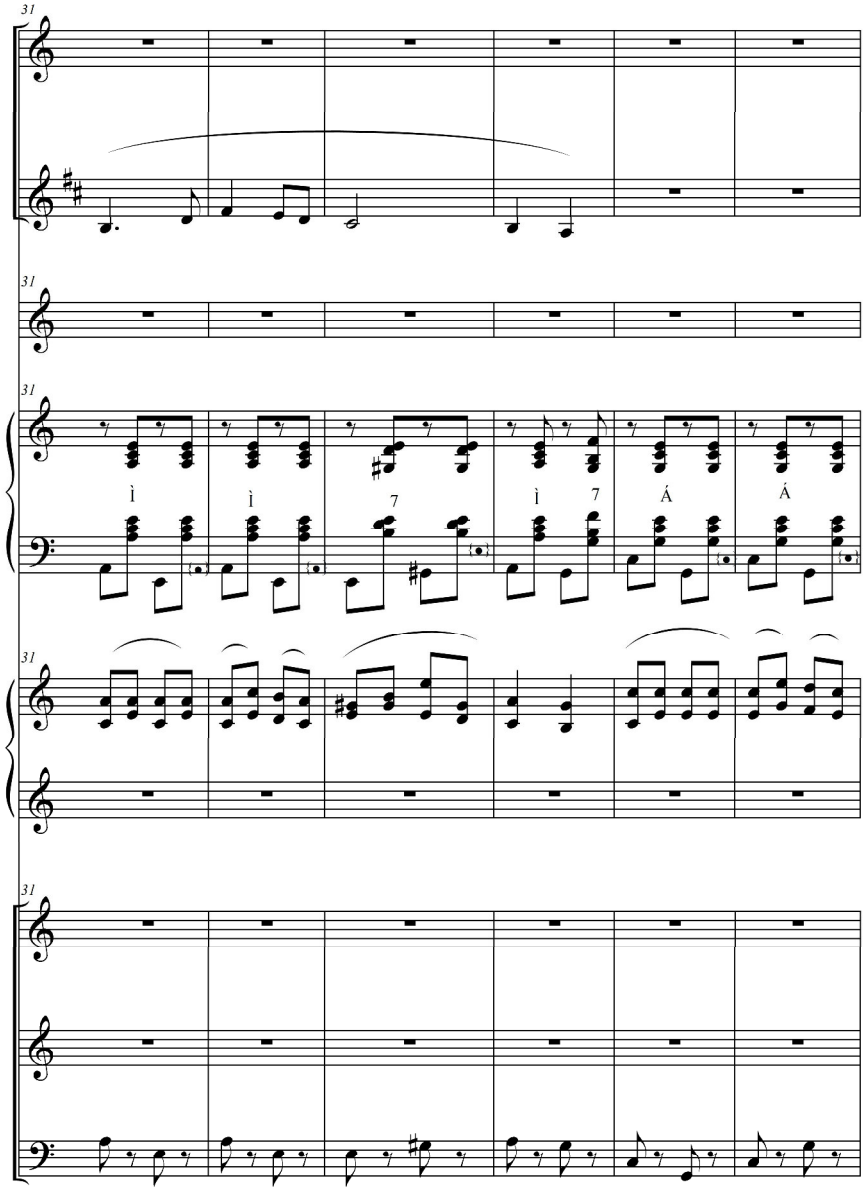
Парафраз на тему укр.нар.пісні
"Їхав козак за Дунай"
(соло для цимбал з оркестром)

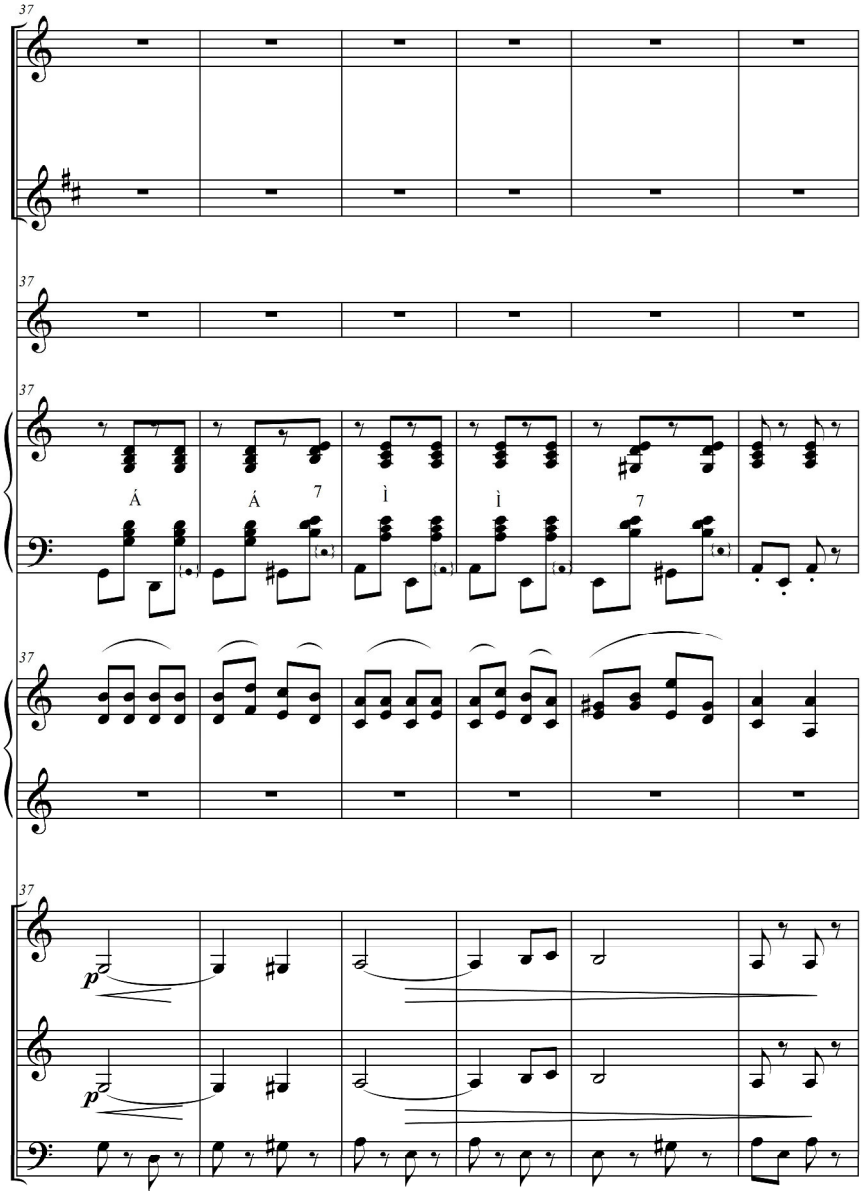


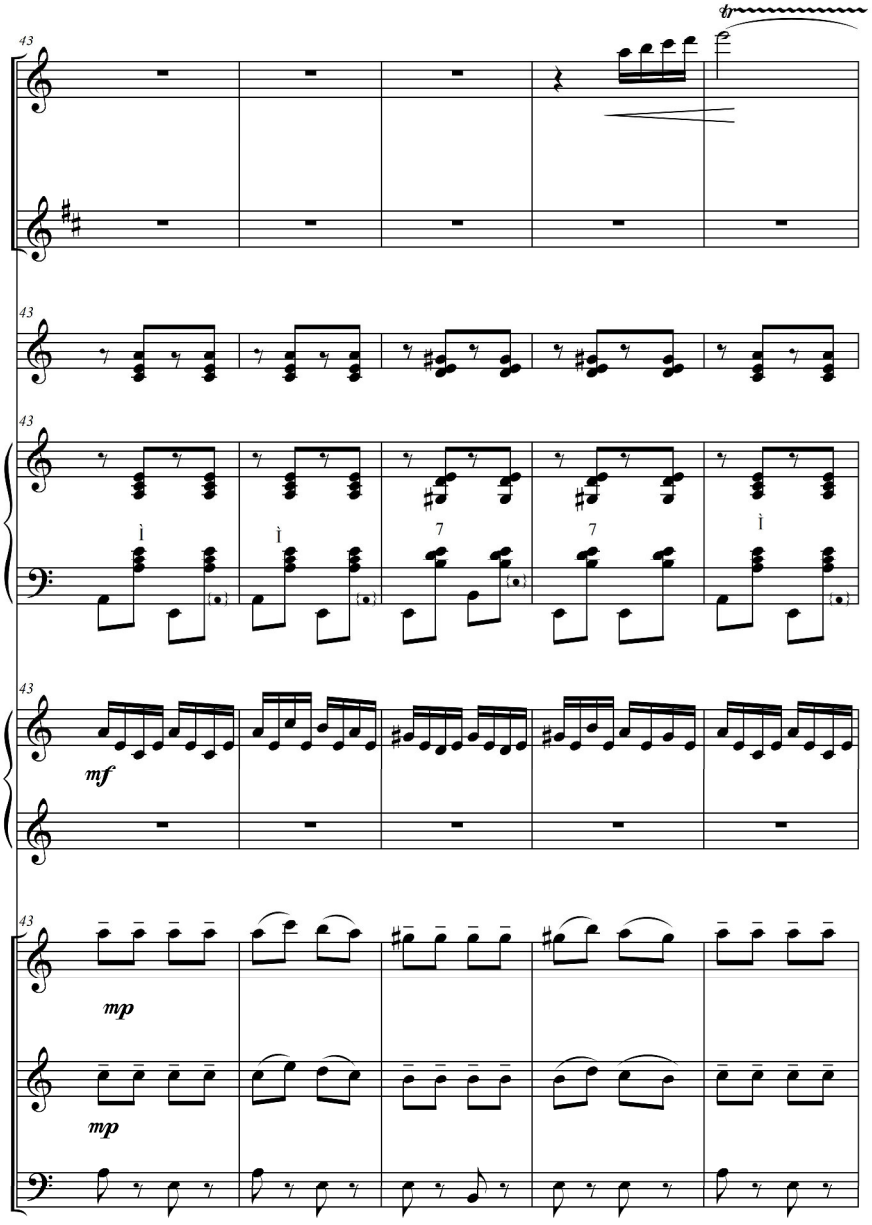

ff
закрита педаль
rit.
Ped.

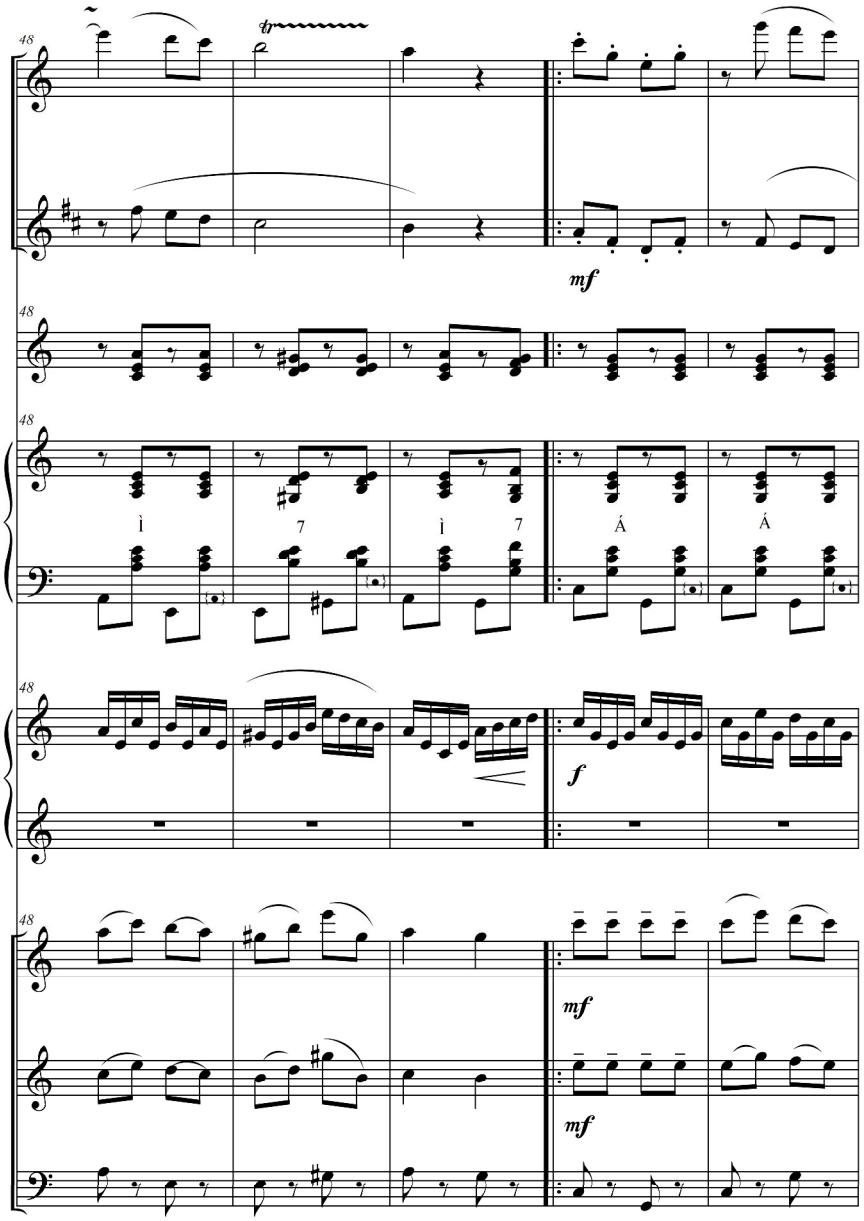

18
18
18
mf
18
Ped.
18

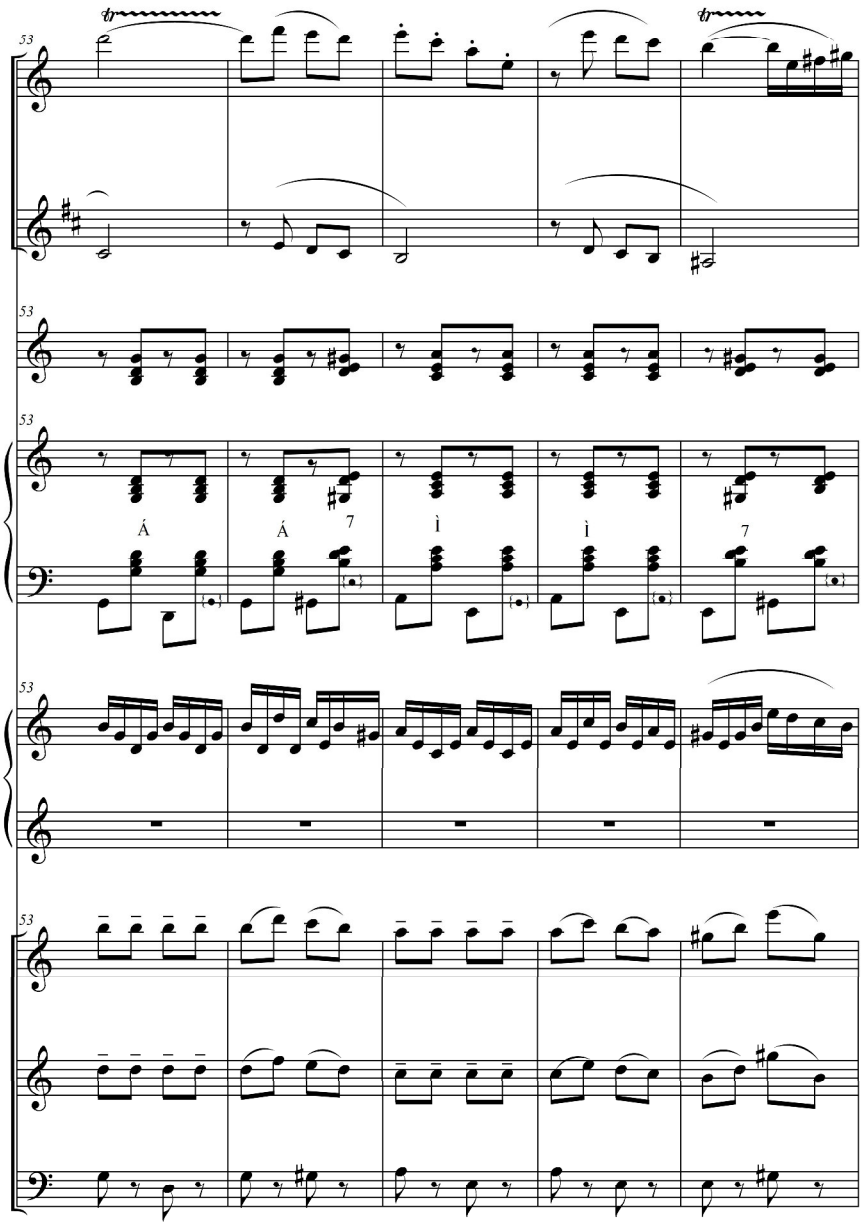


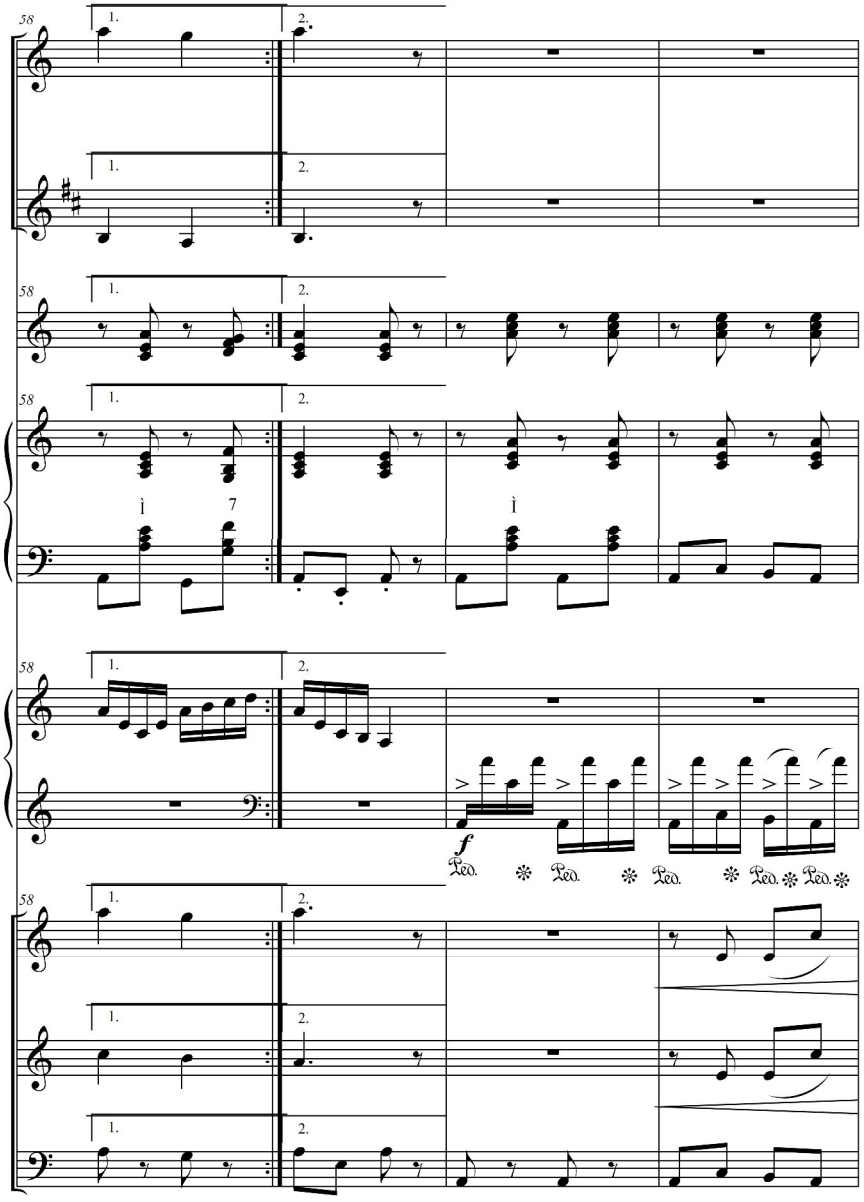

31
31
31
31
31

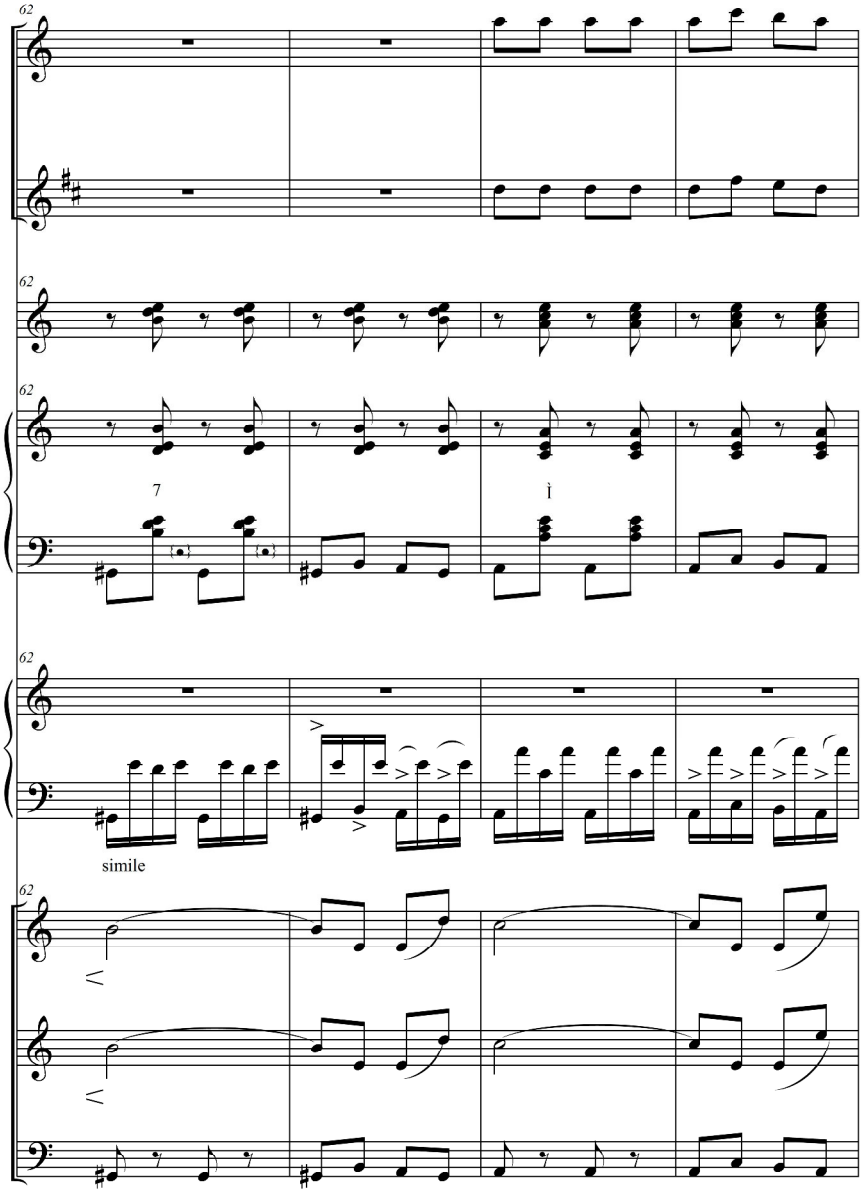

37
37
37
Á
Á
7
Ì
Ì
7
37
37
p
p

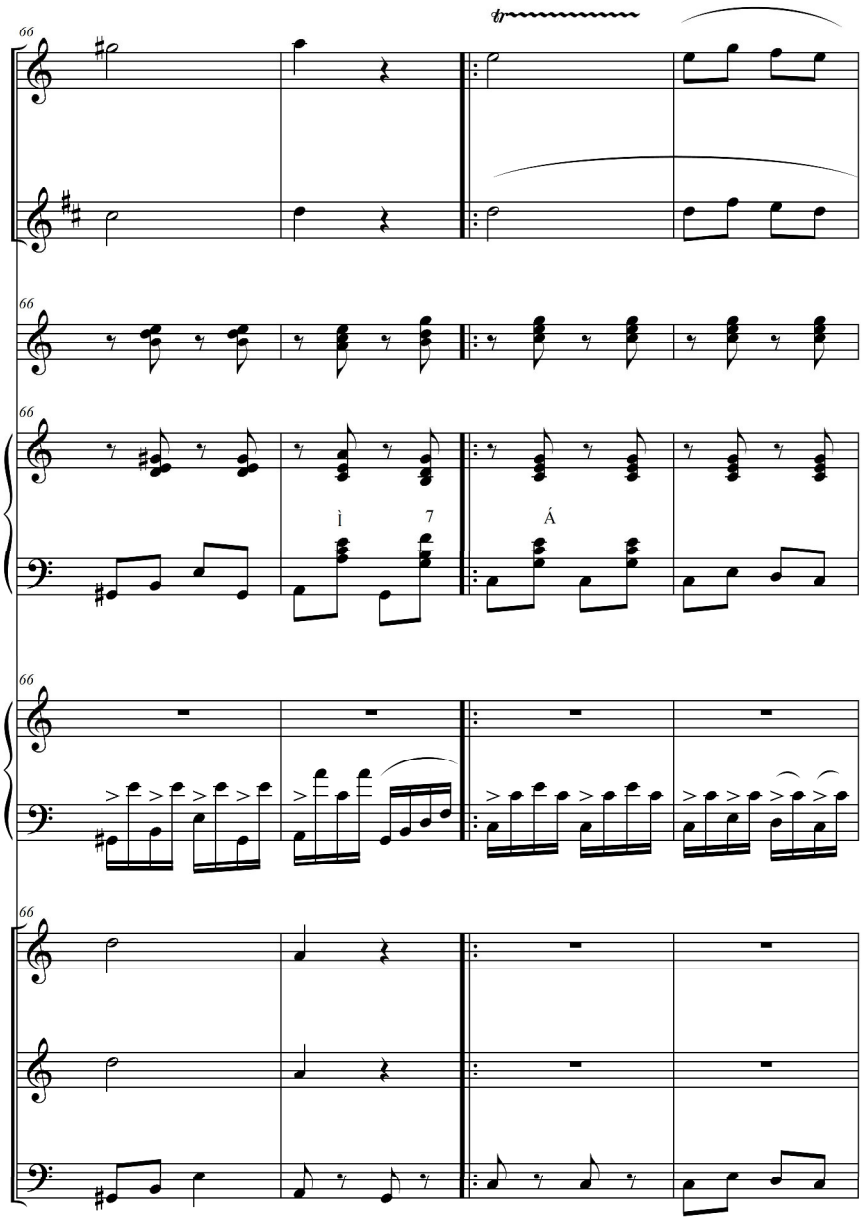

43
tr
43
43
7
7
43
mf
43
mp
mp

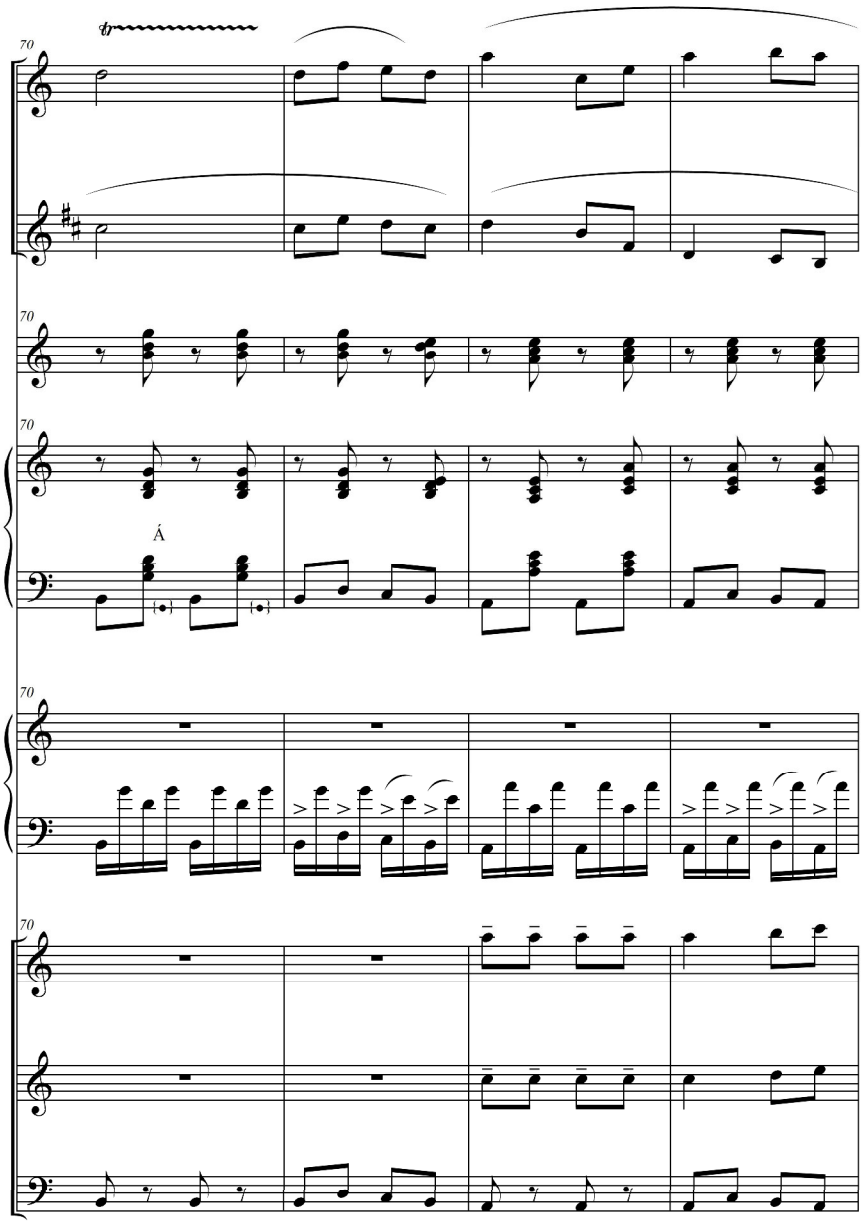

48
mf
48
48
48
f
48
mf
mf

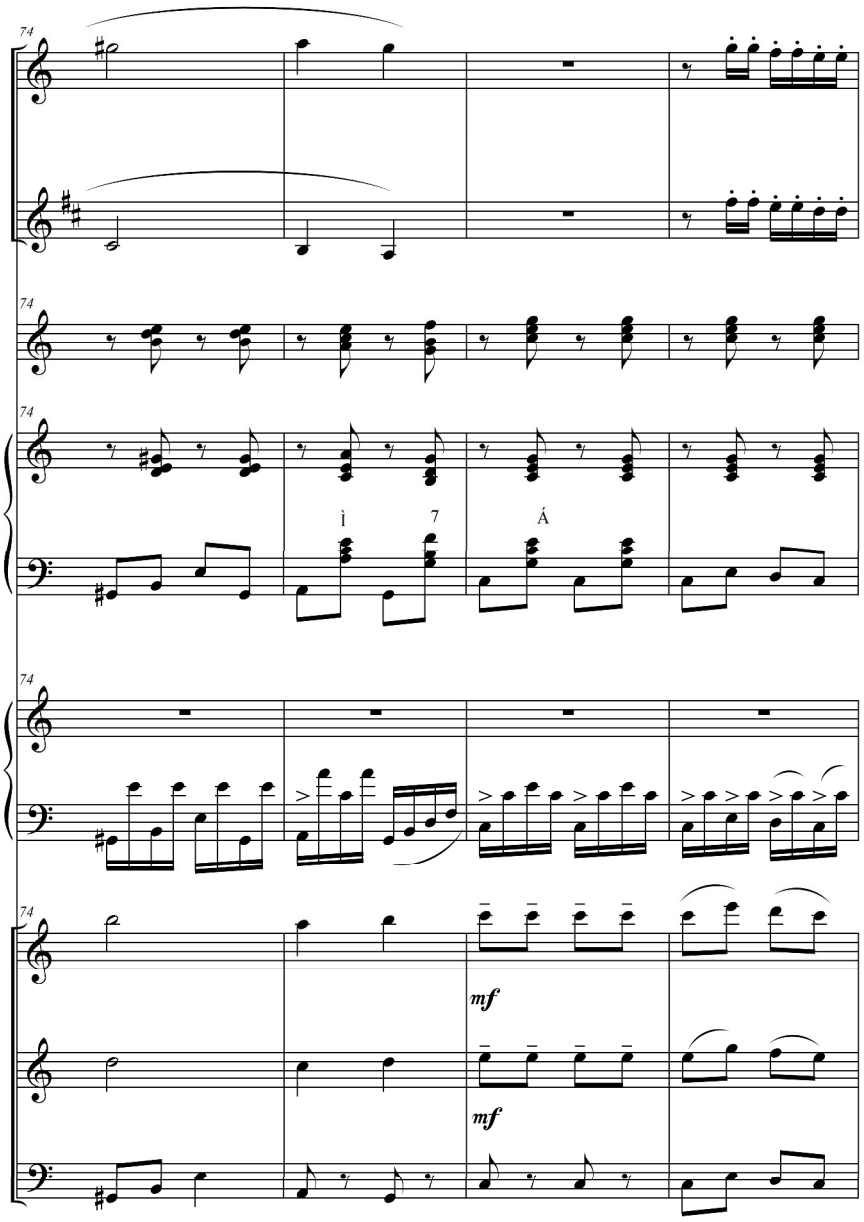

53
tr
Á
Á
7
Ì
Ì
7

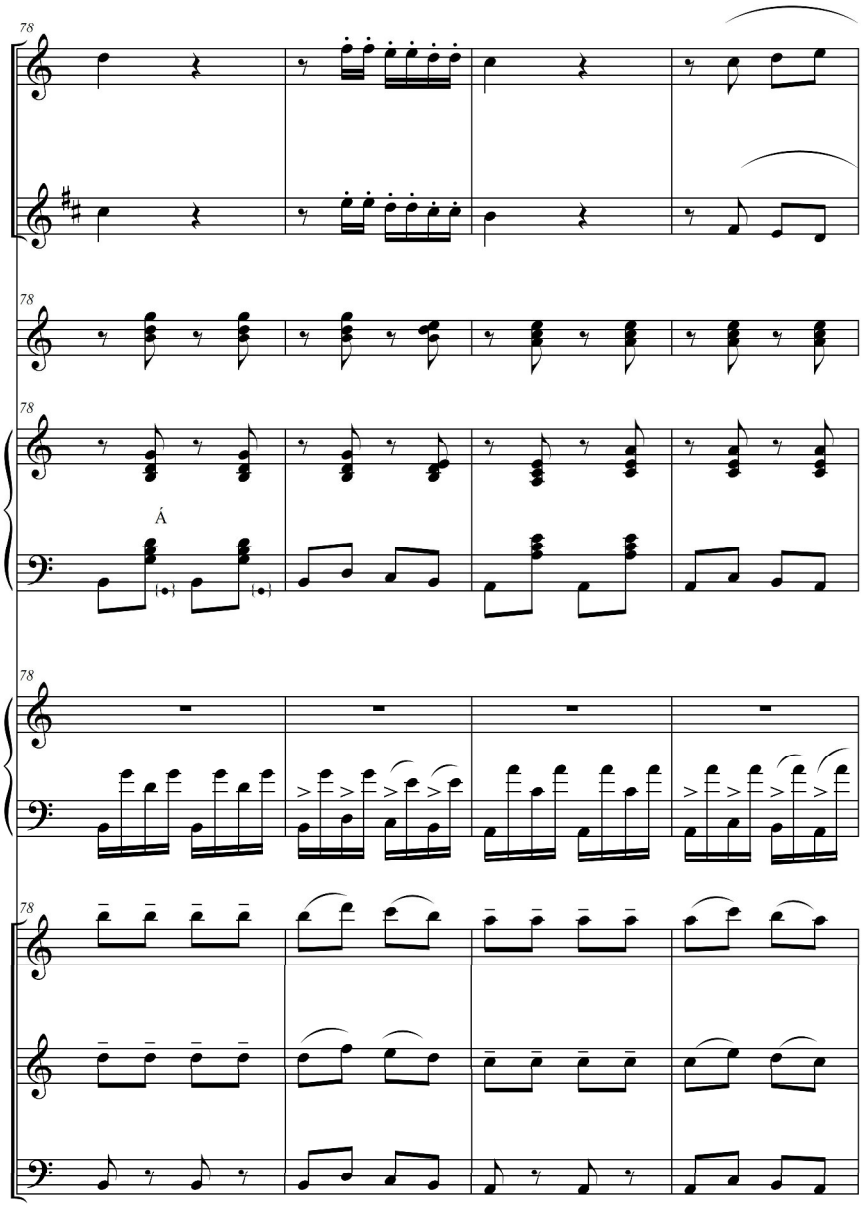

58
1.
2.
f
Ped.

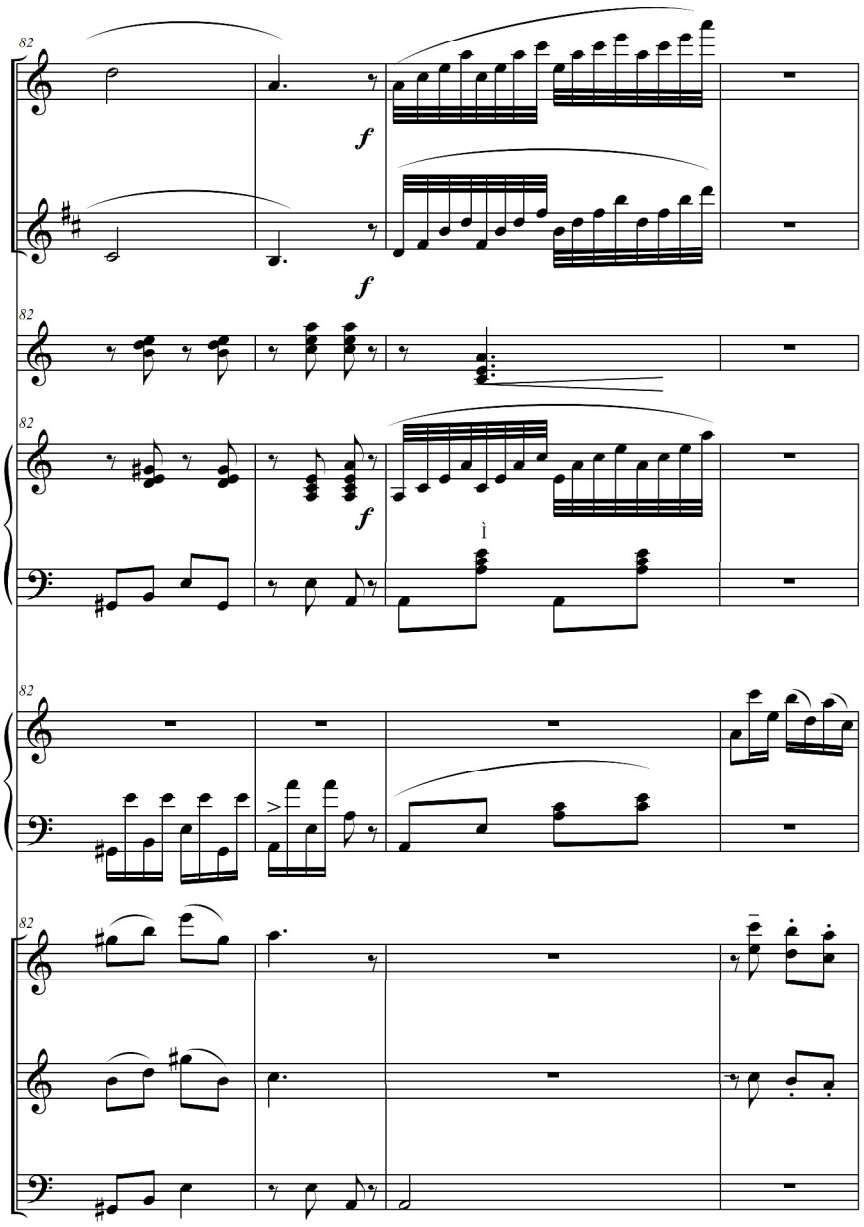

62
7
simile

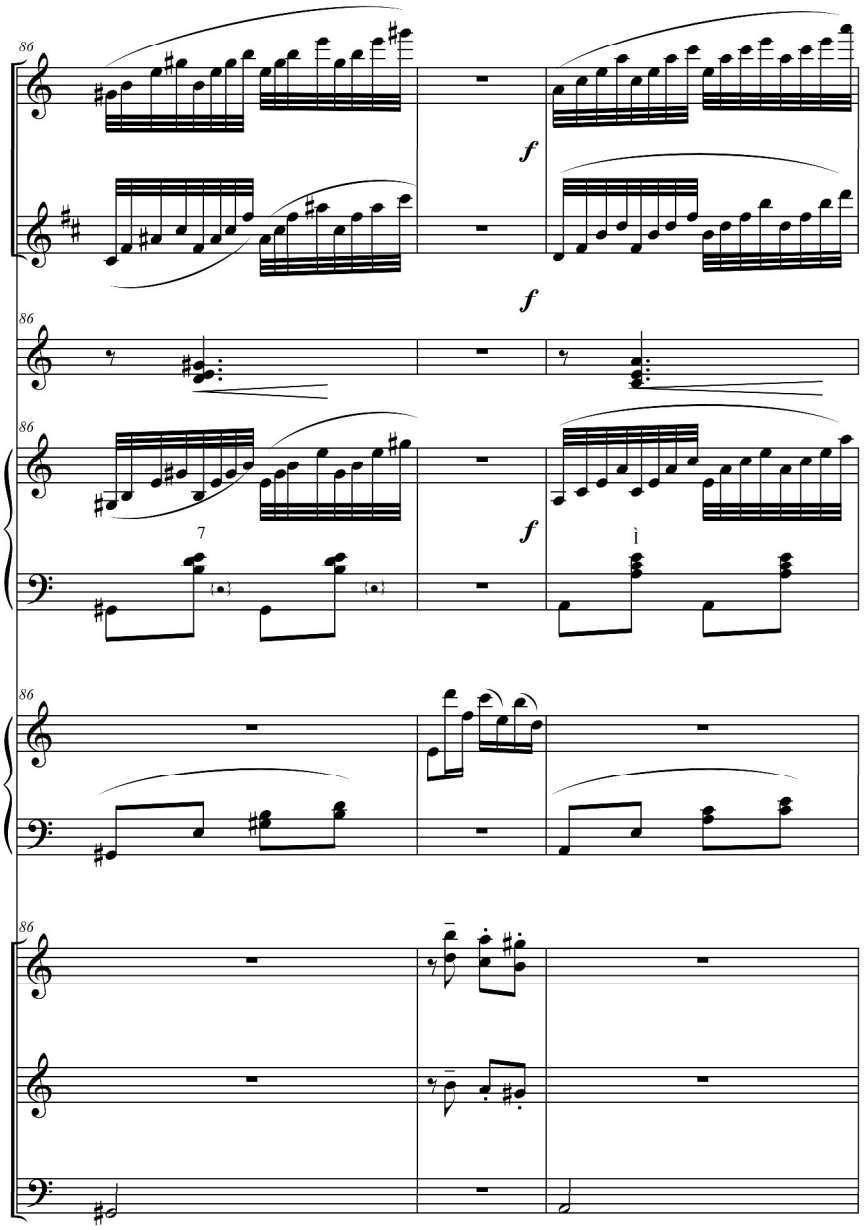


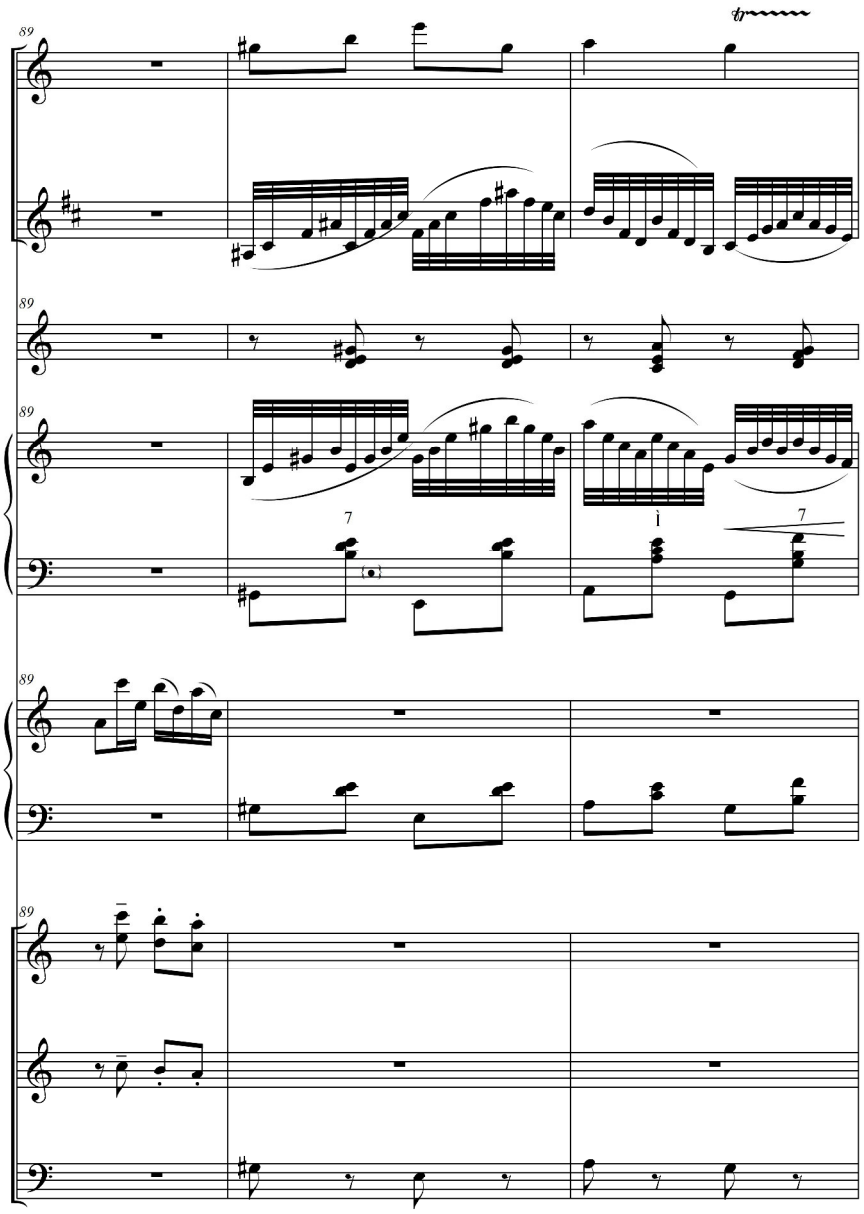

70
70
70
Á
70
70

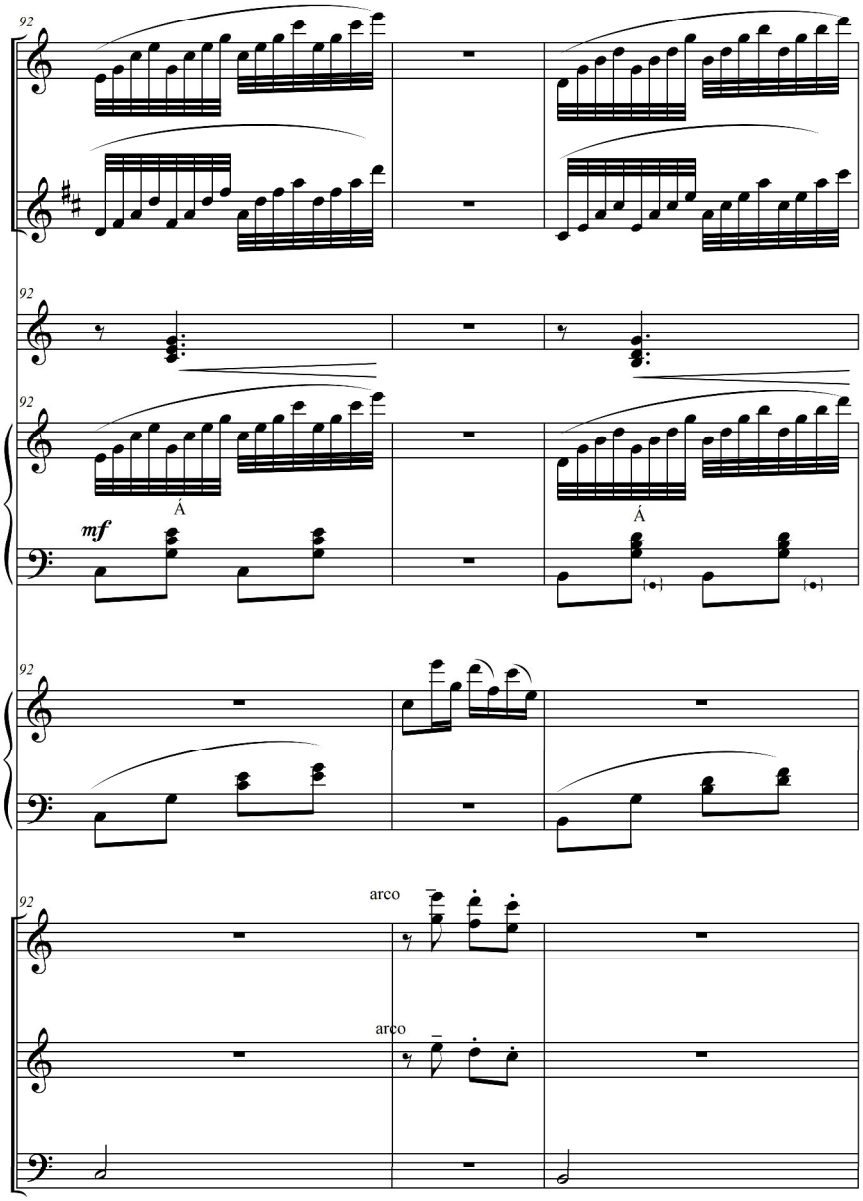

74
74
74
Ì 7 Á
74
74
mf
mf

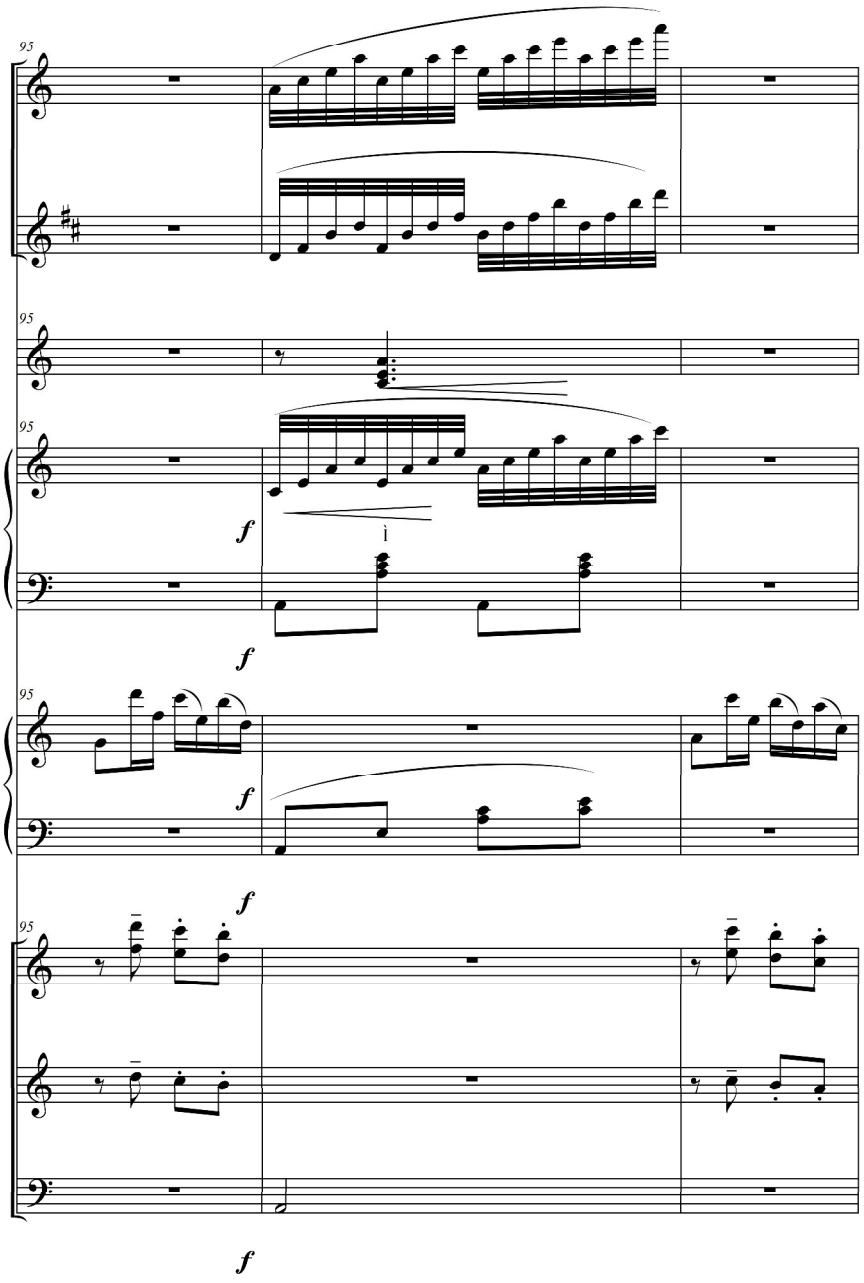

78
78
78
Á
78
78

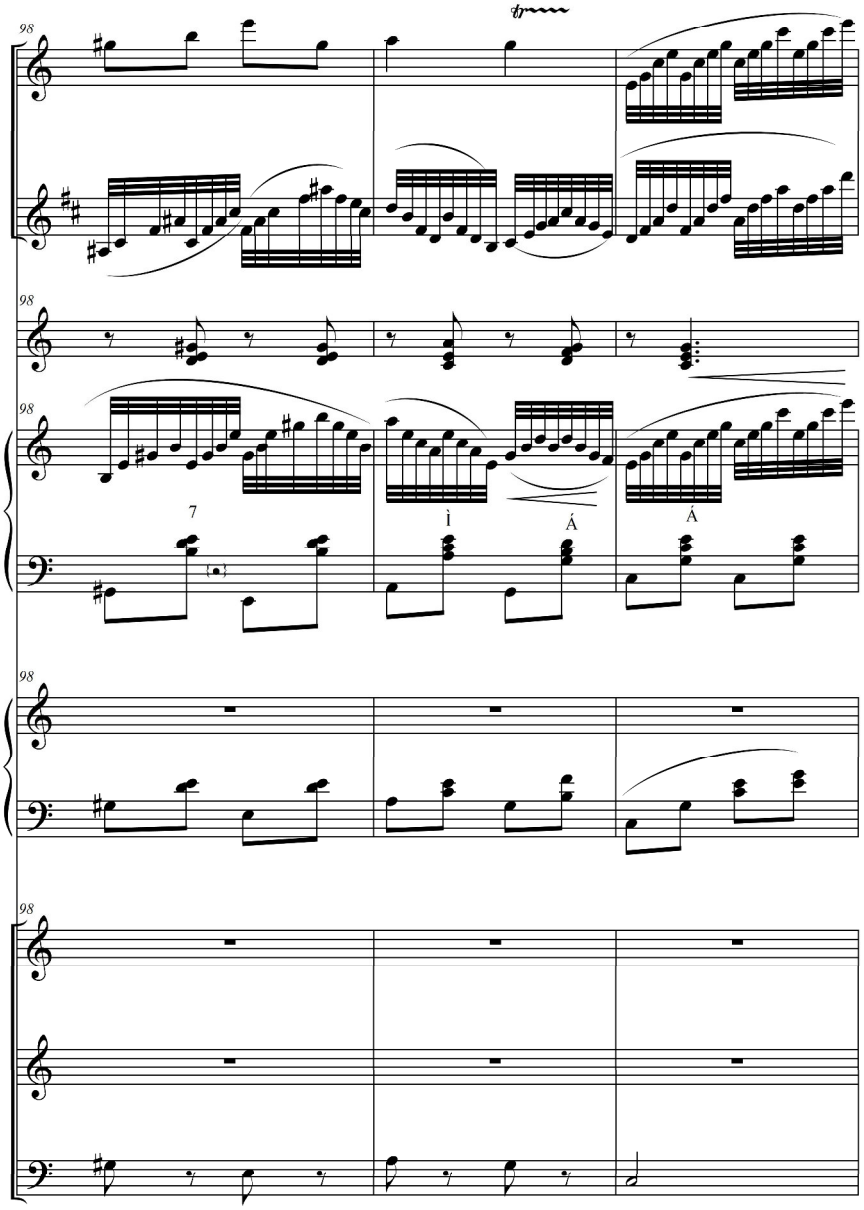


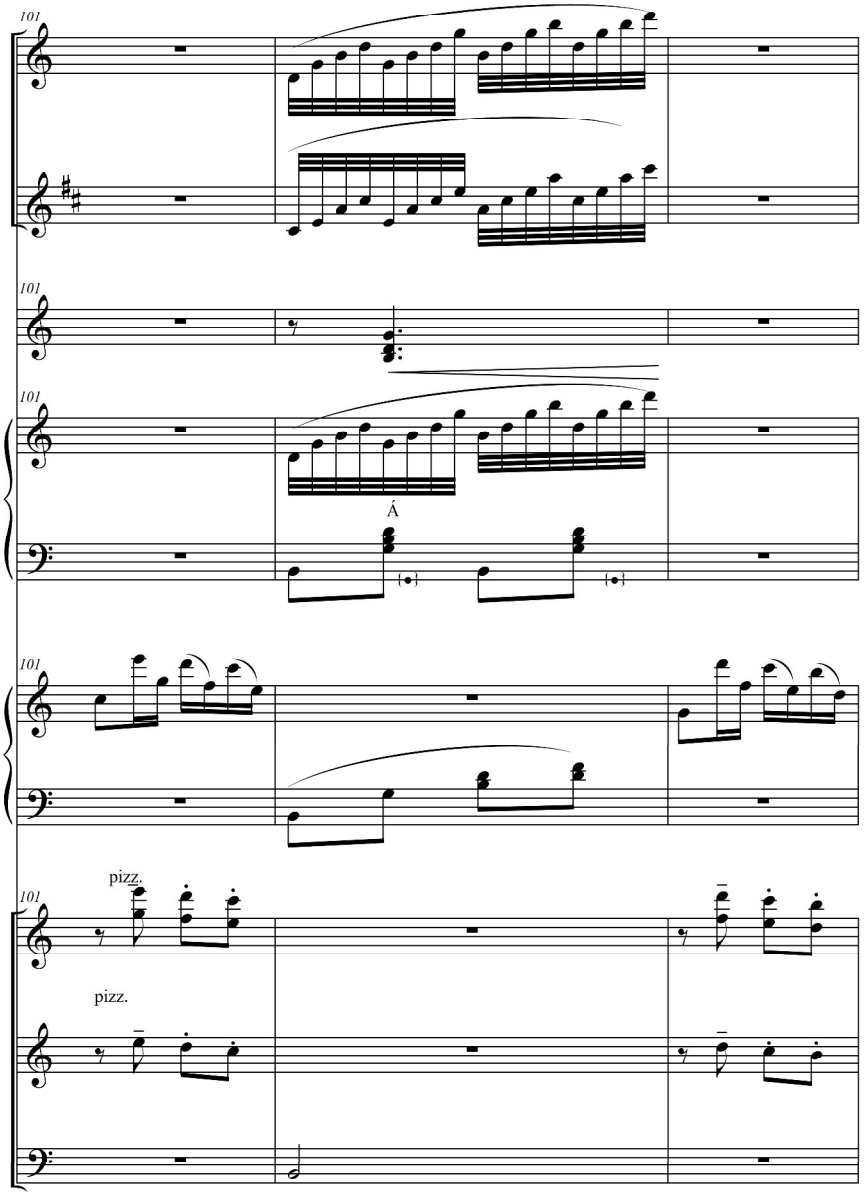

86
f
f
86
86
7
f
86
86

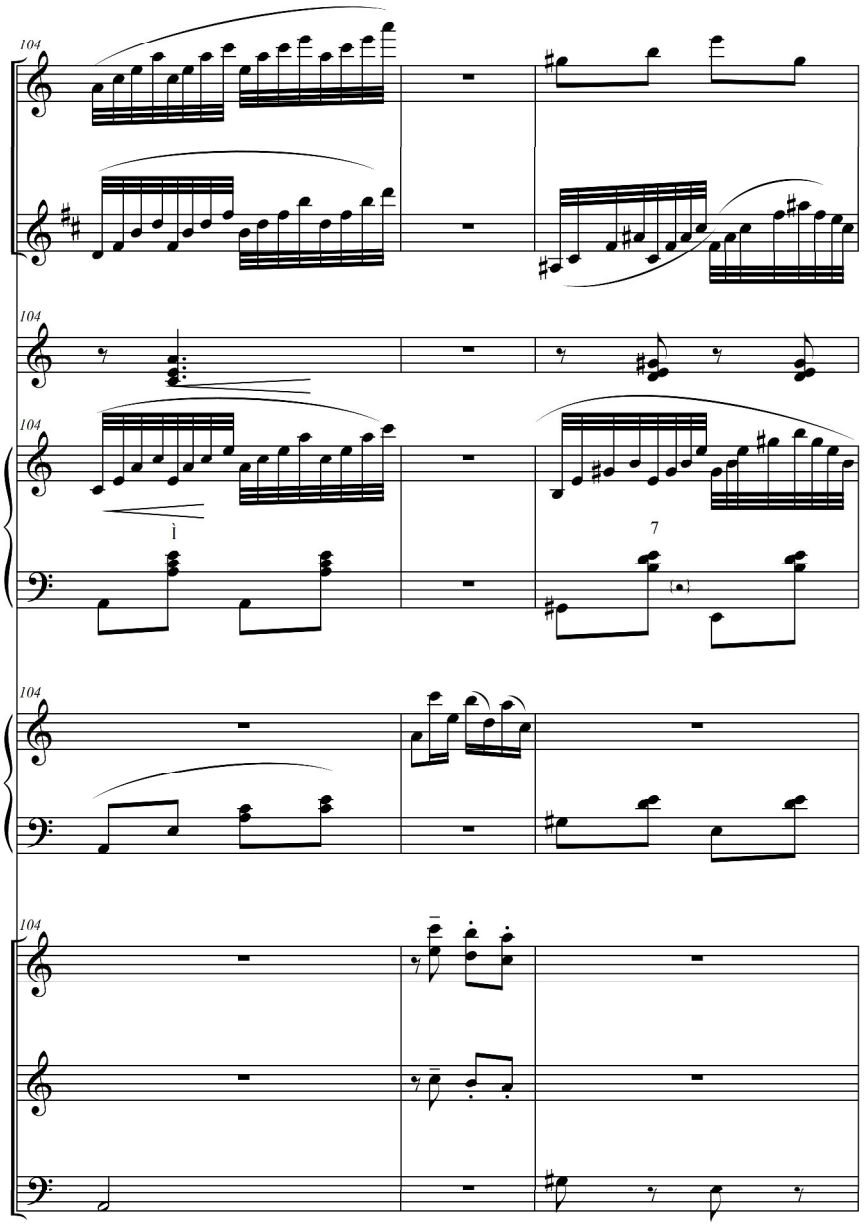

89
89
89
89
89
tr
7
7

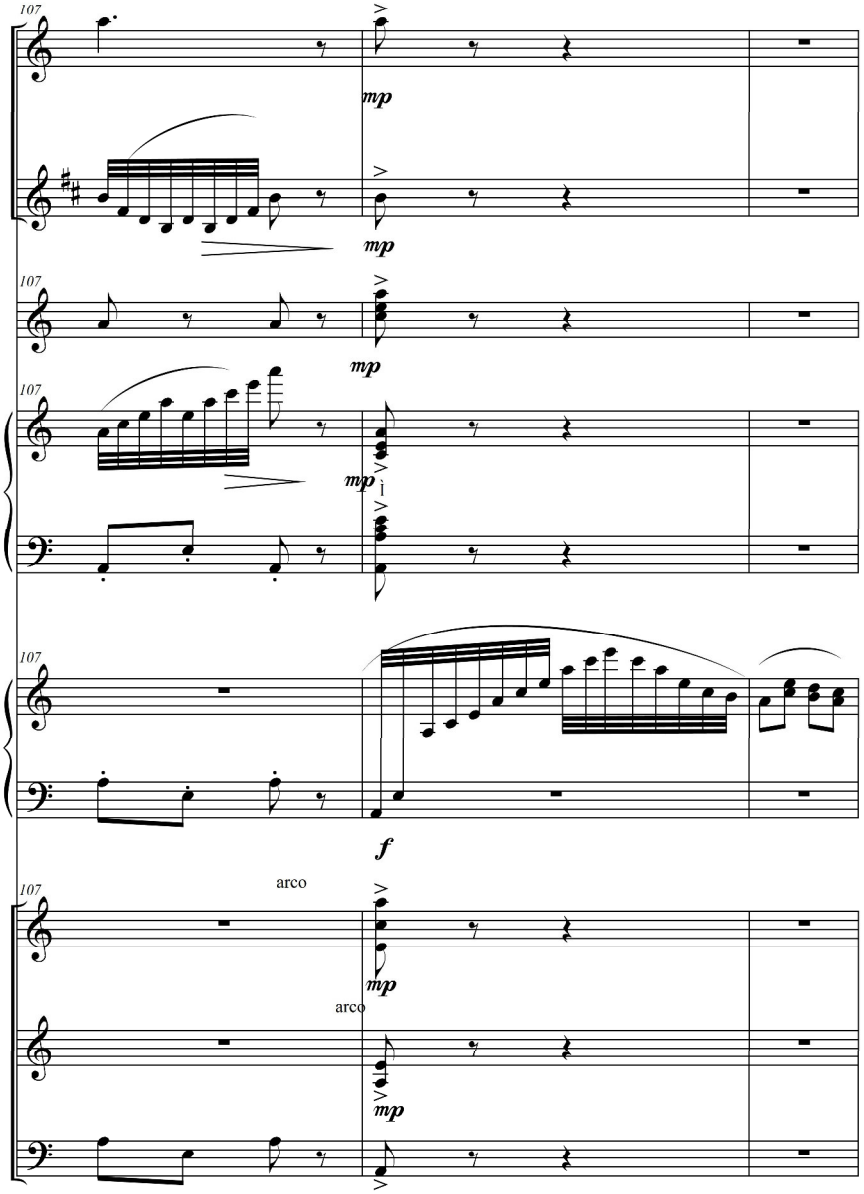

92
92
92
mf
92
arco
arco

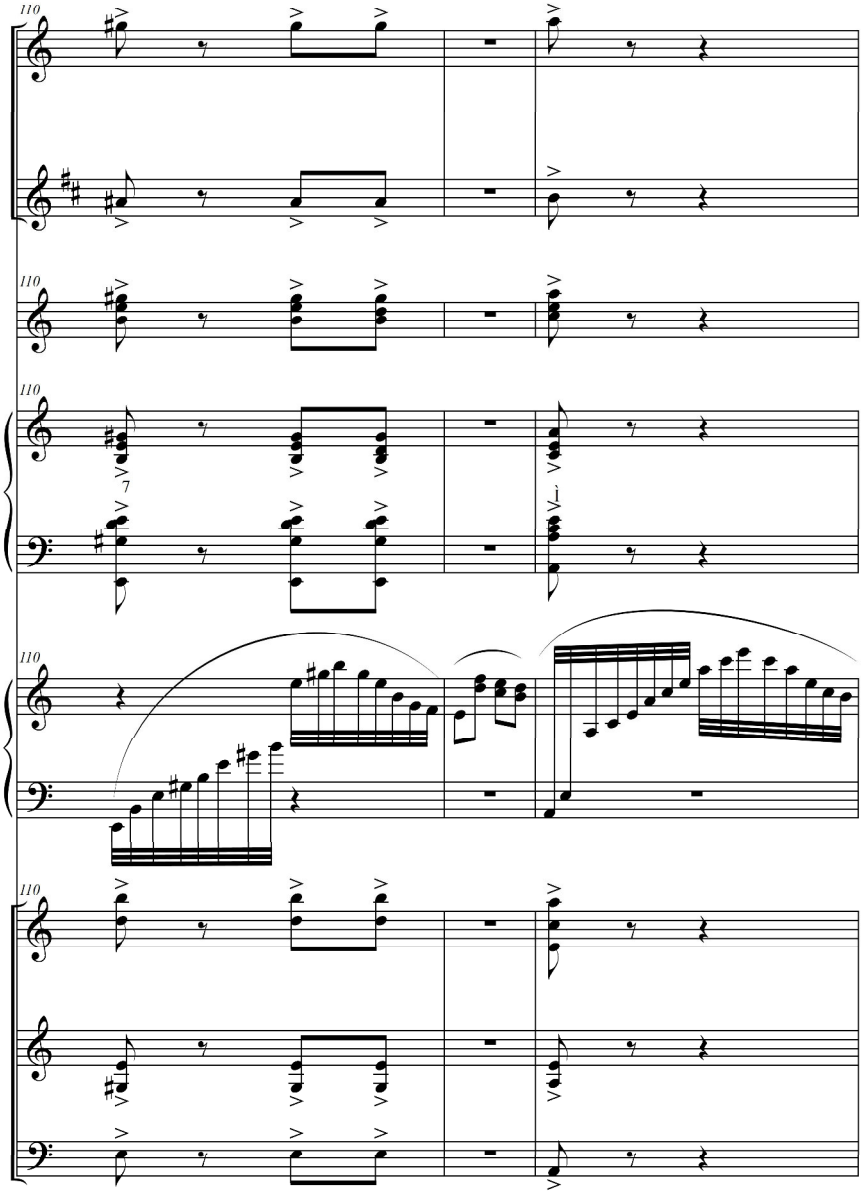

95
95
95
f
f
95
f
f
95
f

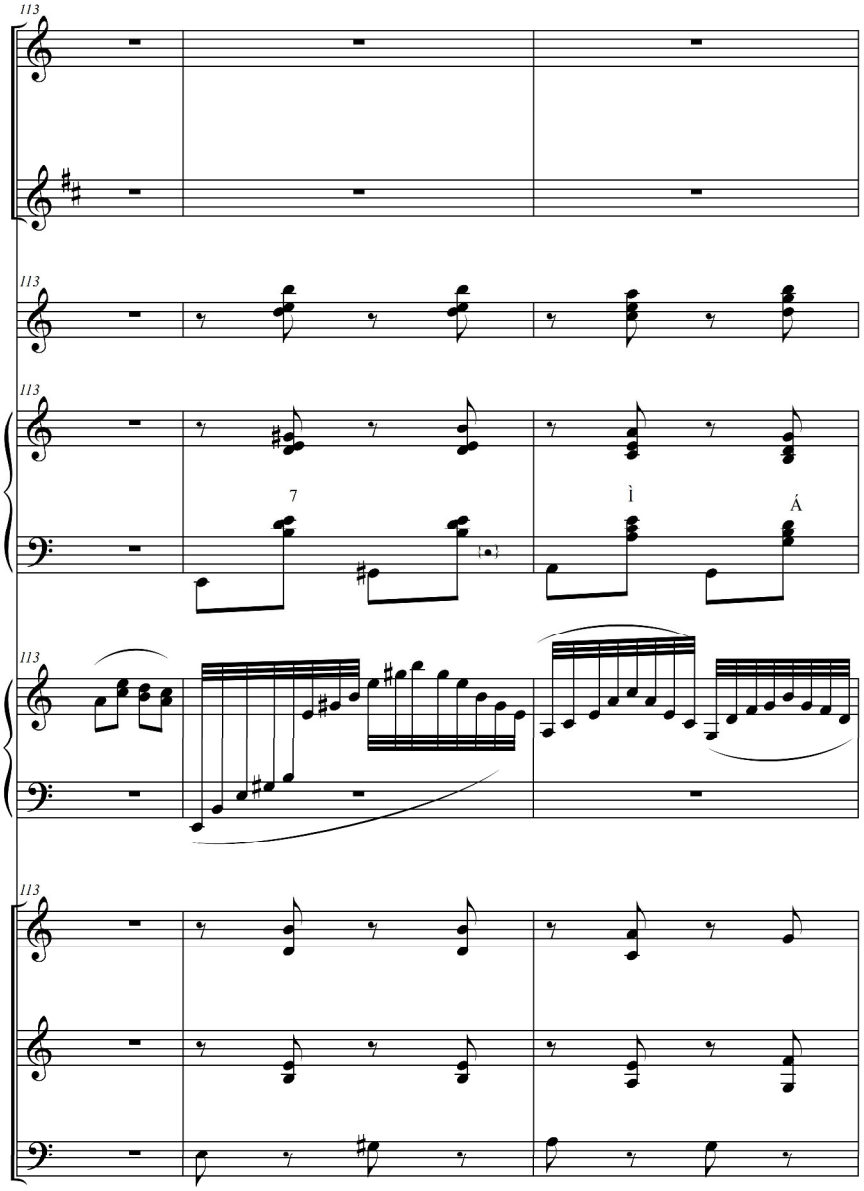

98
98
98
7
98
98

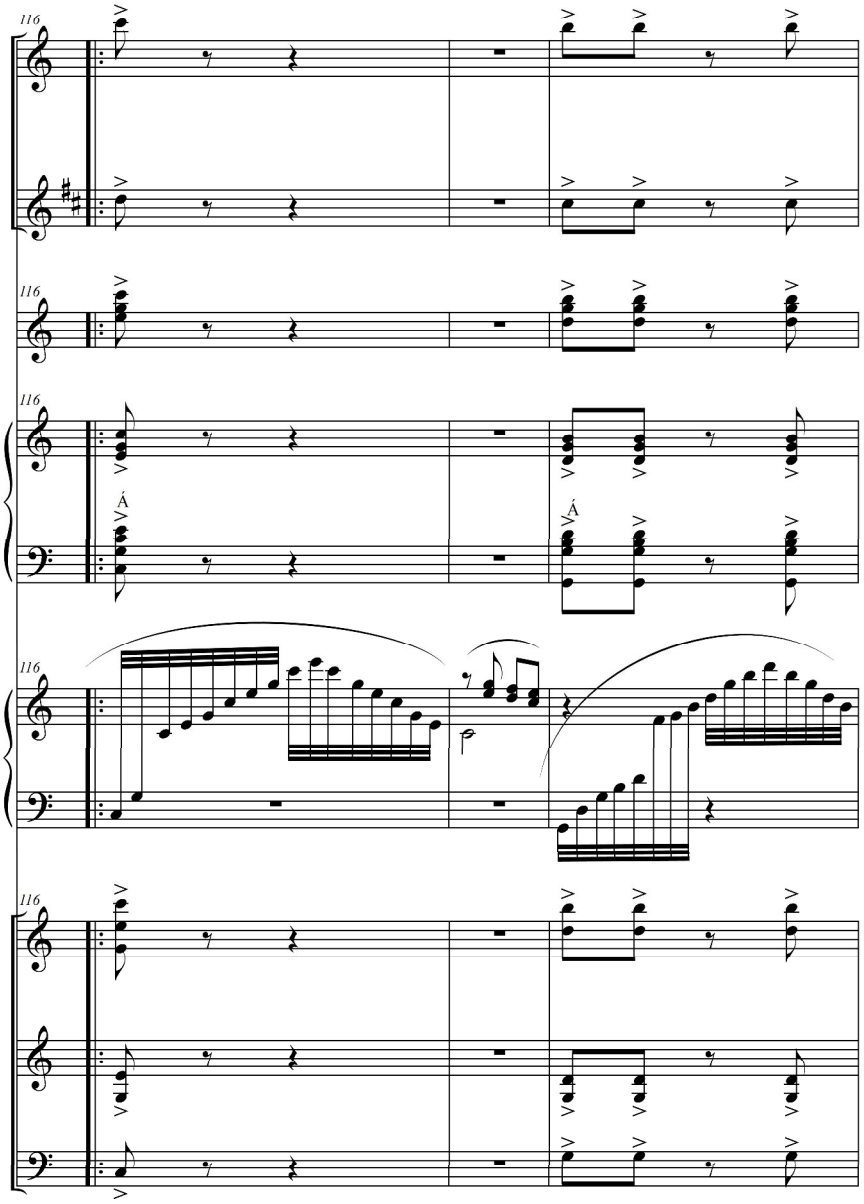

101
101
101
Á
101
101
pizz.
pizz.

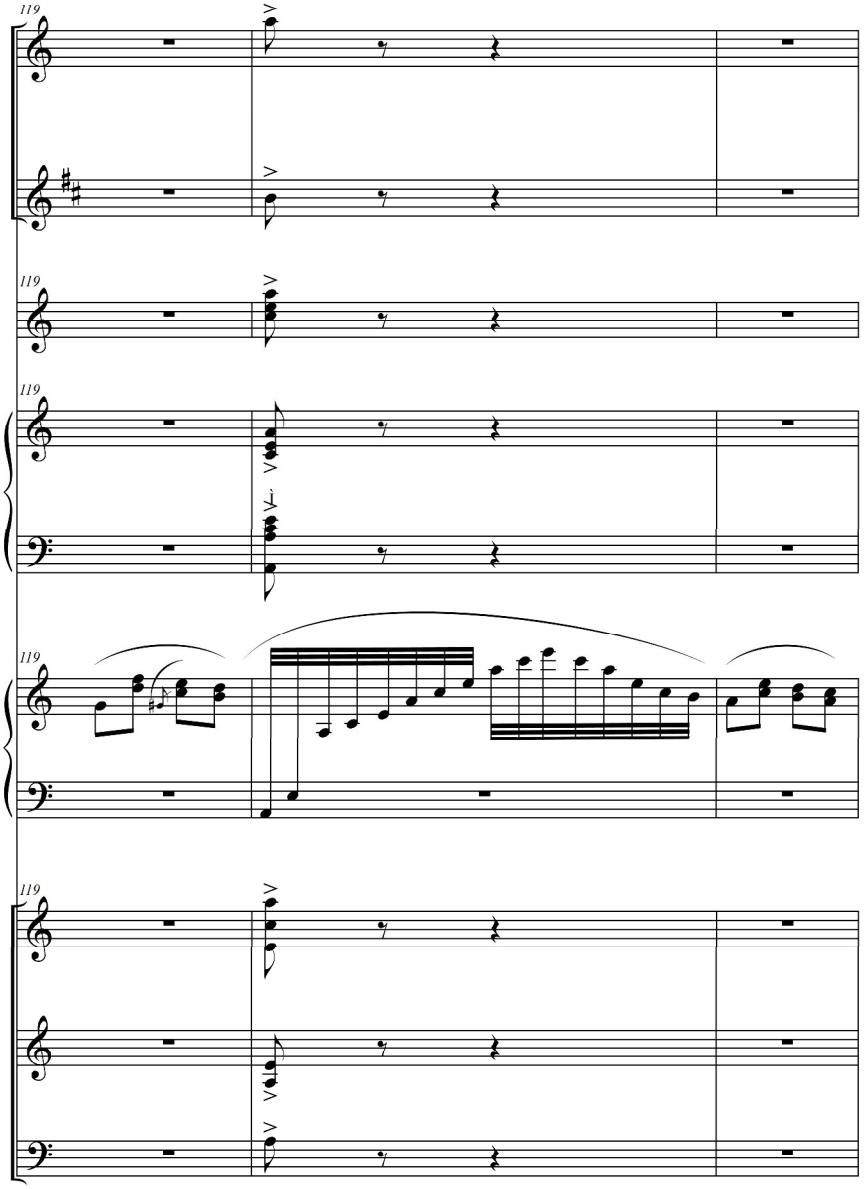

104
104
104
104
104
7

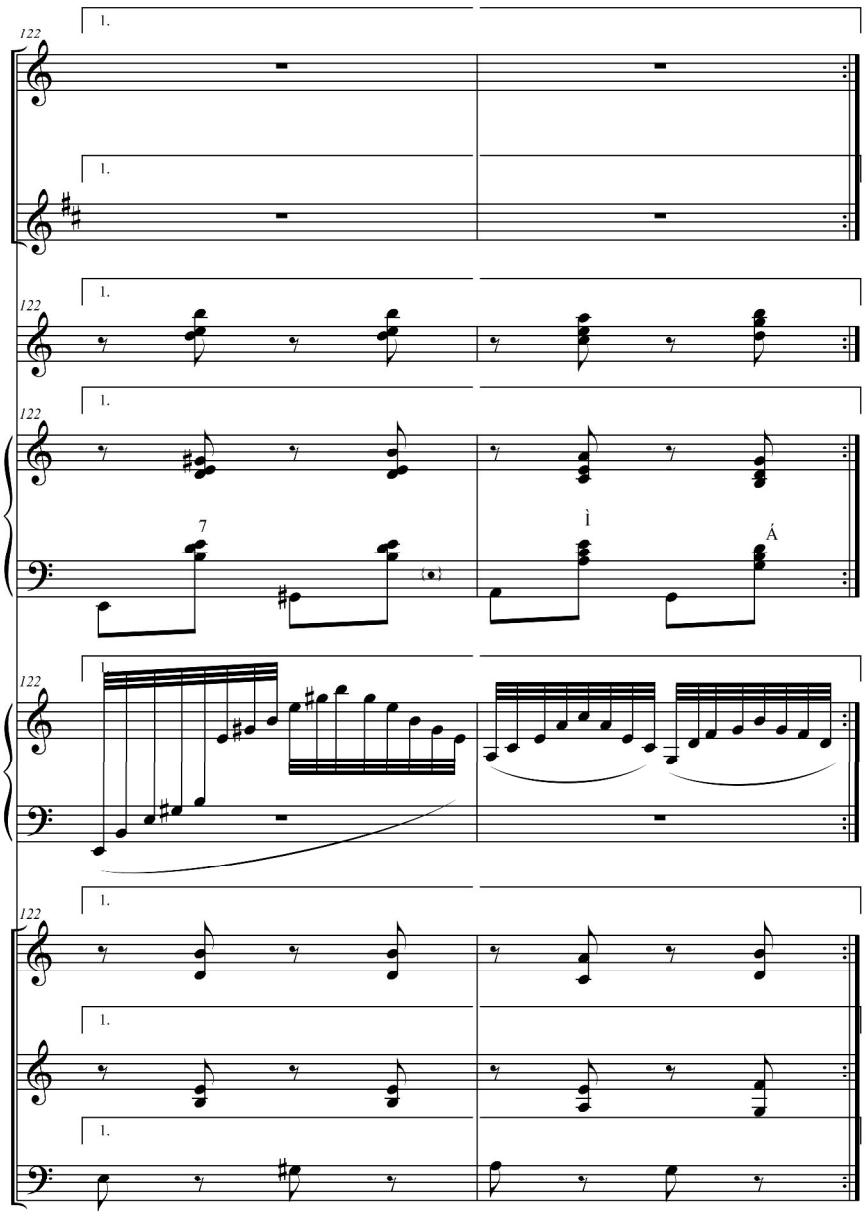

107
mp
mp
107
mp
107
mp
i
107
f
arco
107
mp
arco
mp

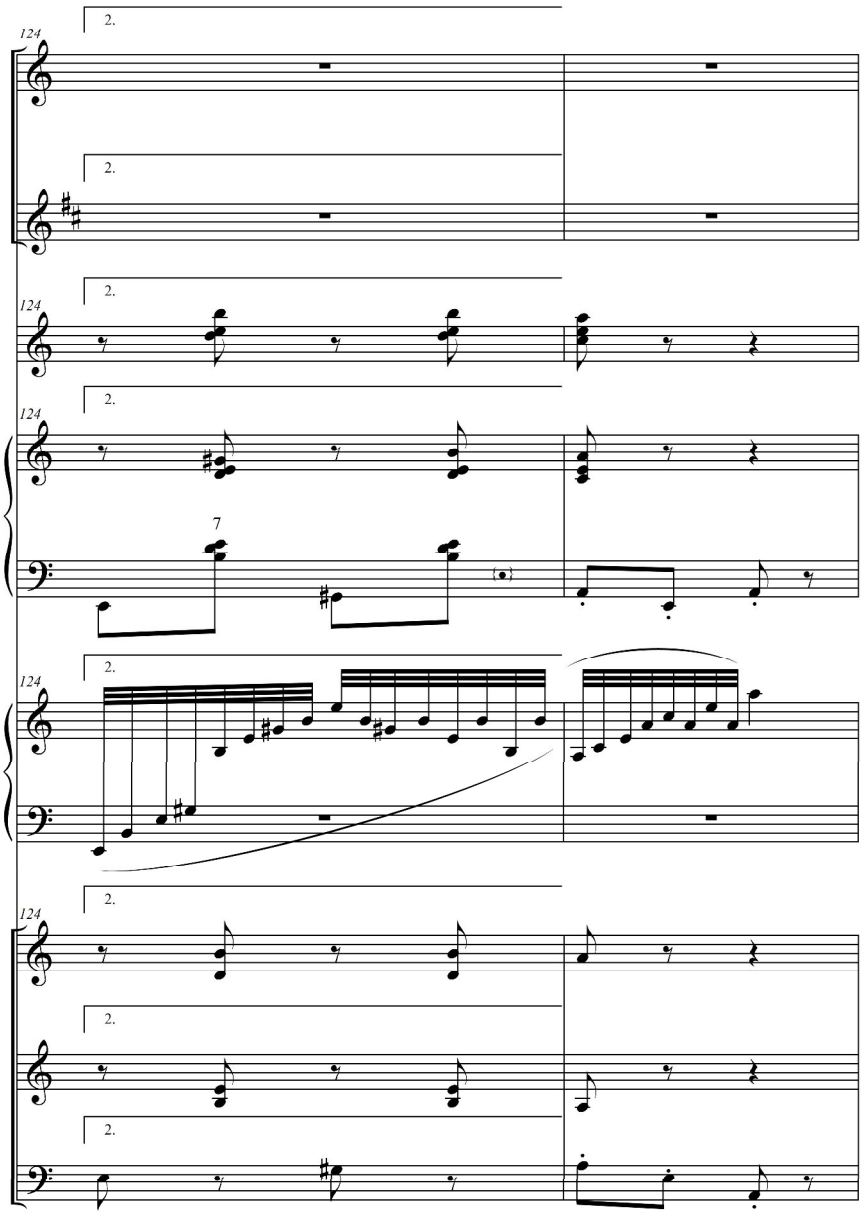


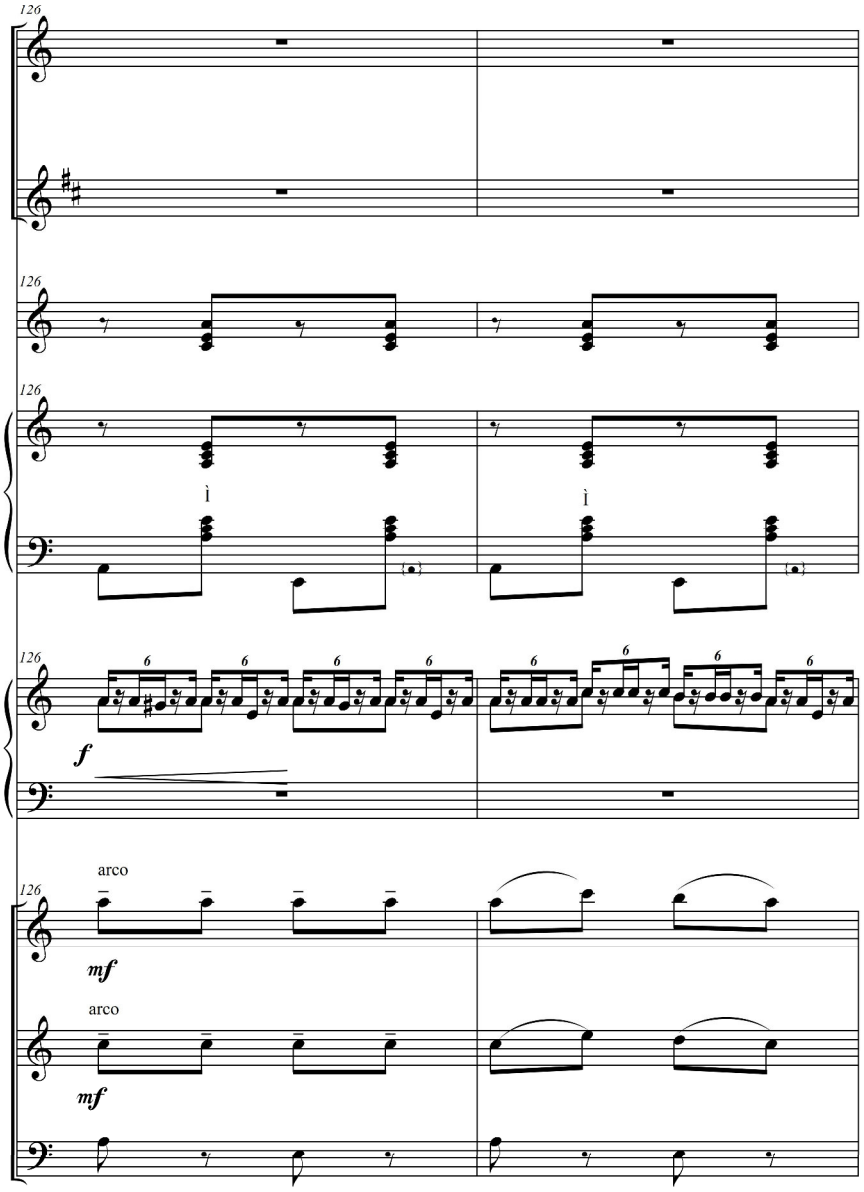

113
113
113
7
113
113

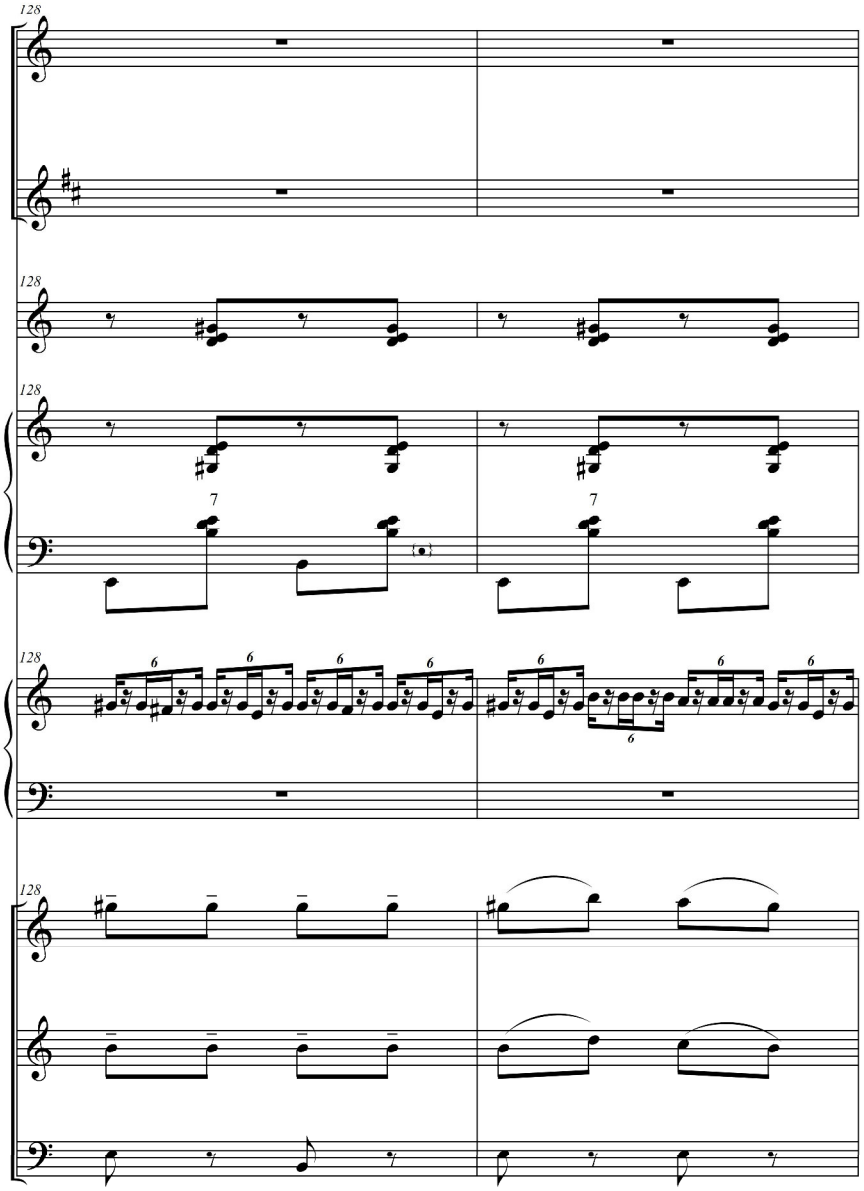


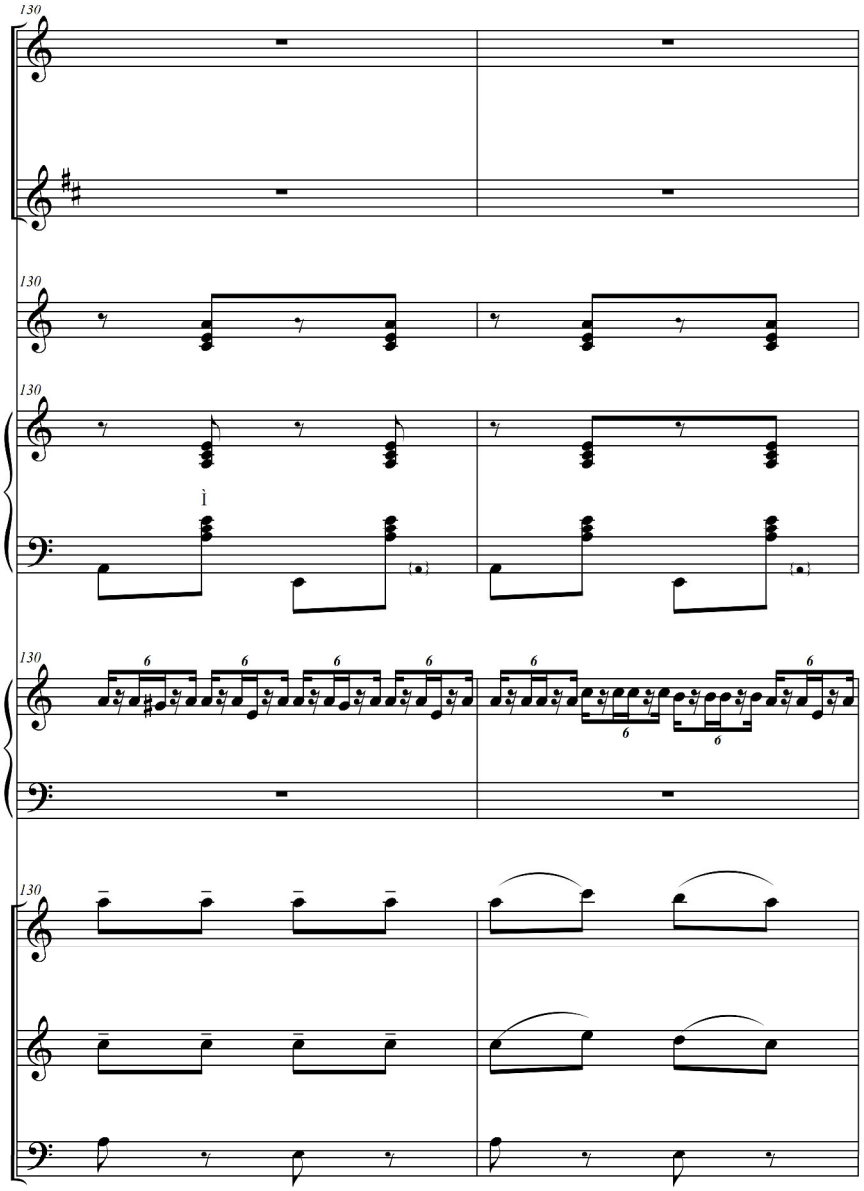

119
119
119
119
119

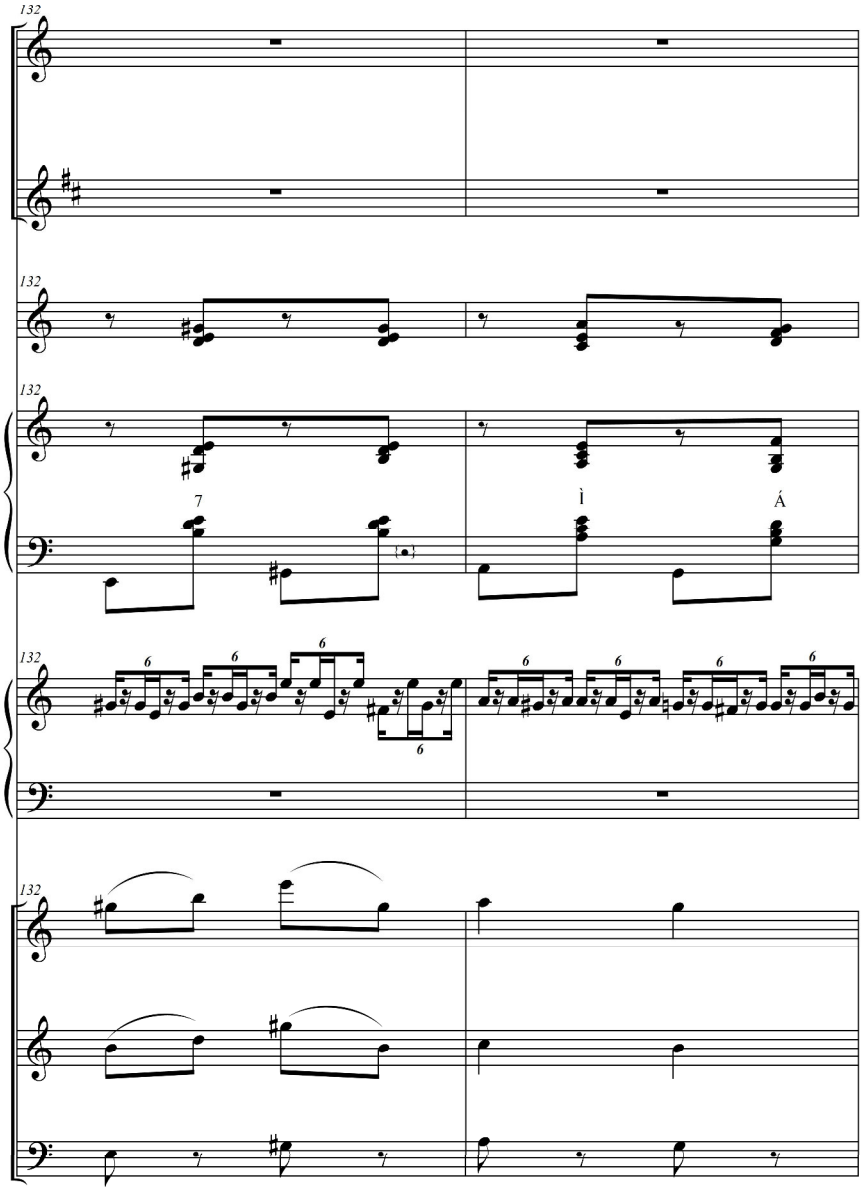

122
1.
7
Ì
Á

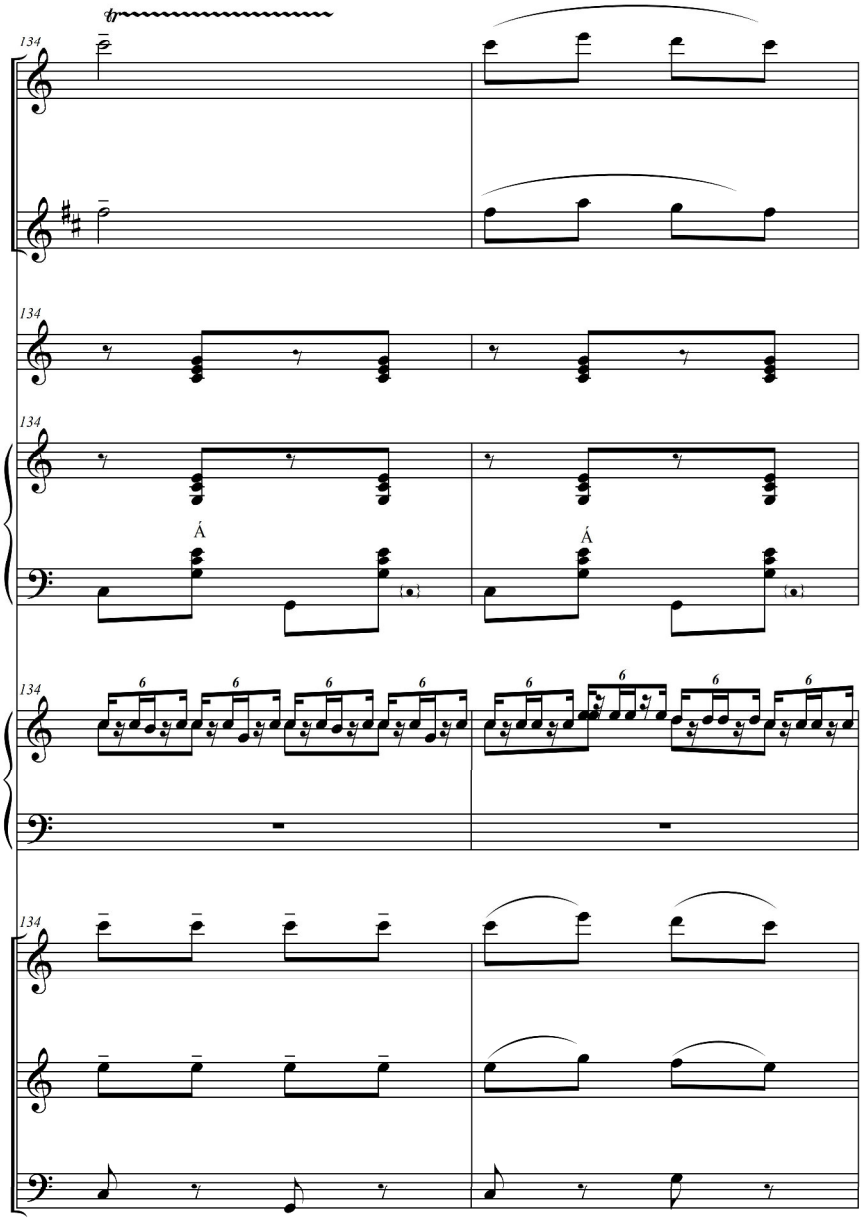

124
2.
7

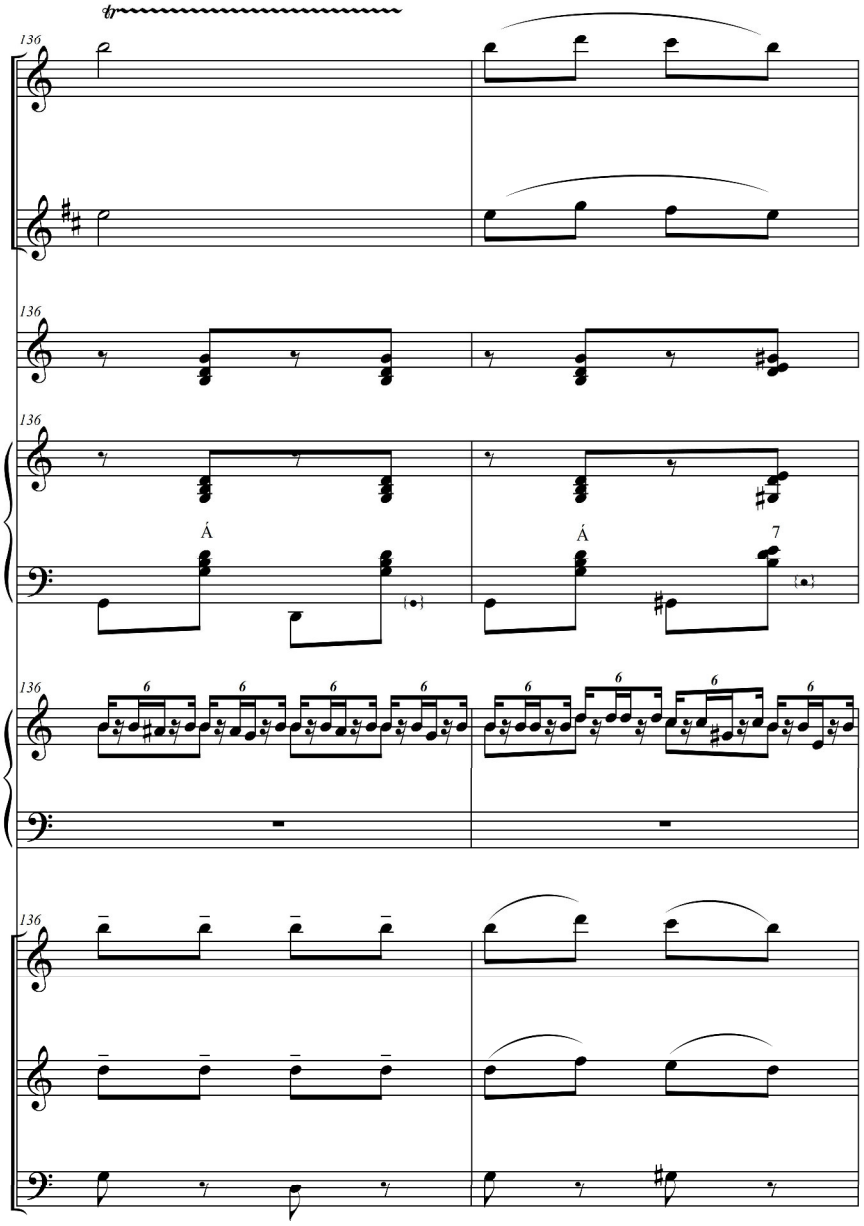

126
126
126
126
126
arco
mf
arco
mf

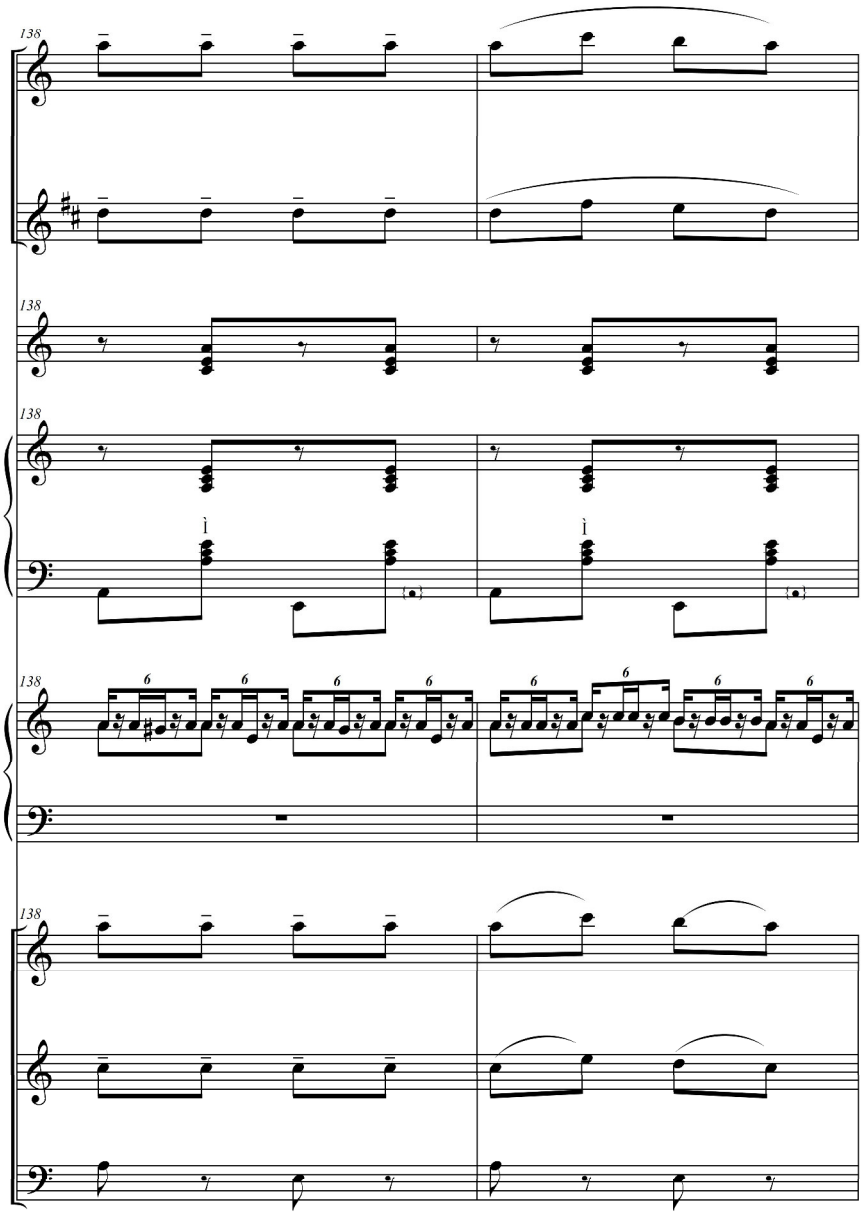


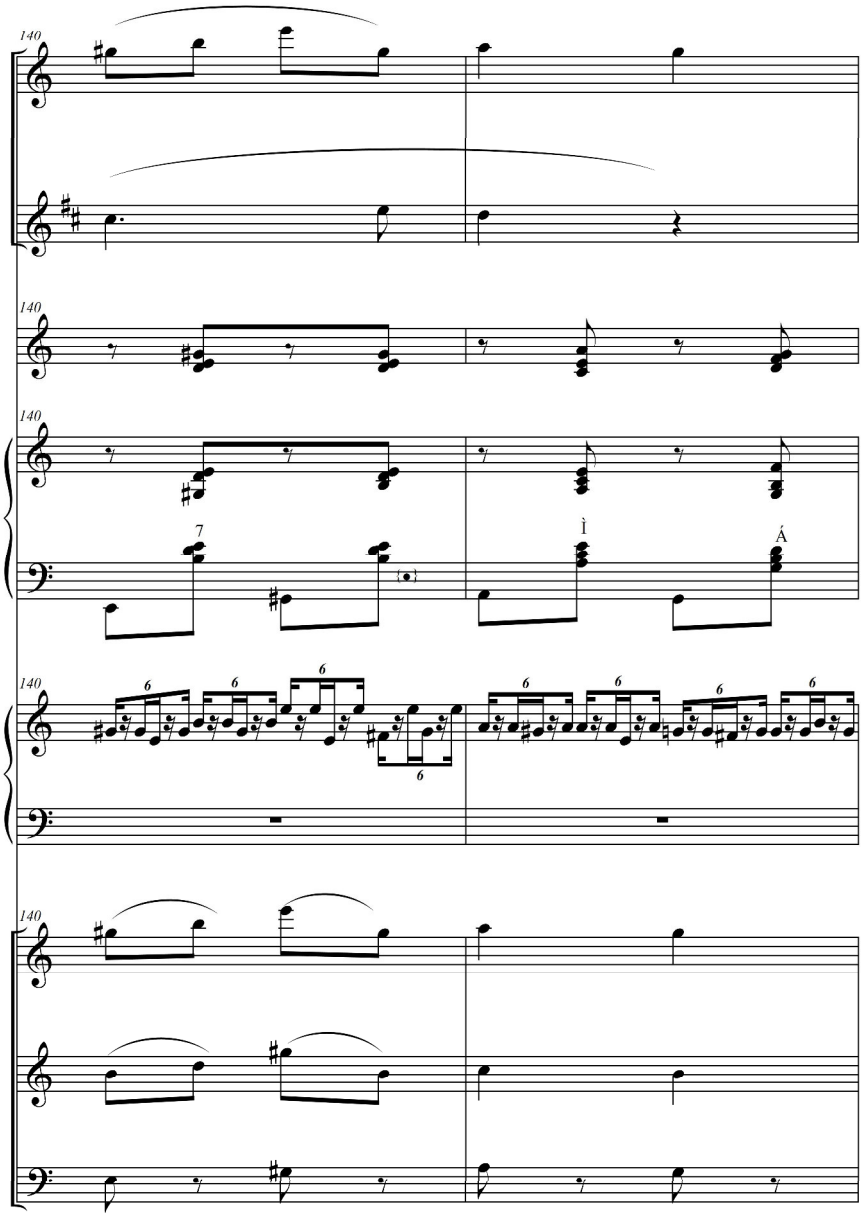

130
130
130
130
130

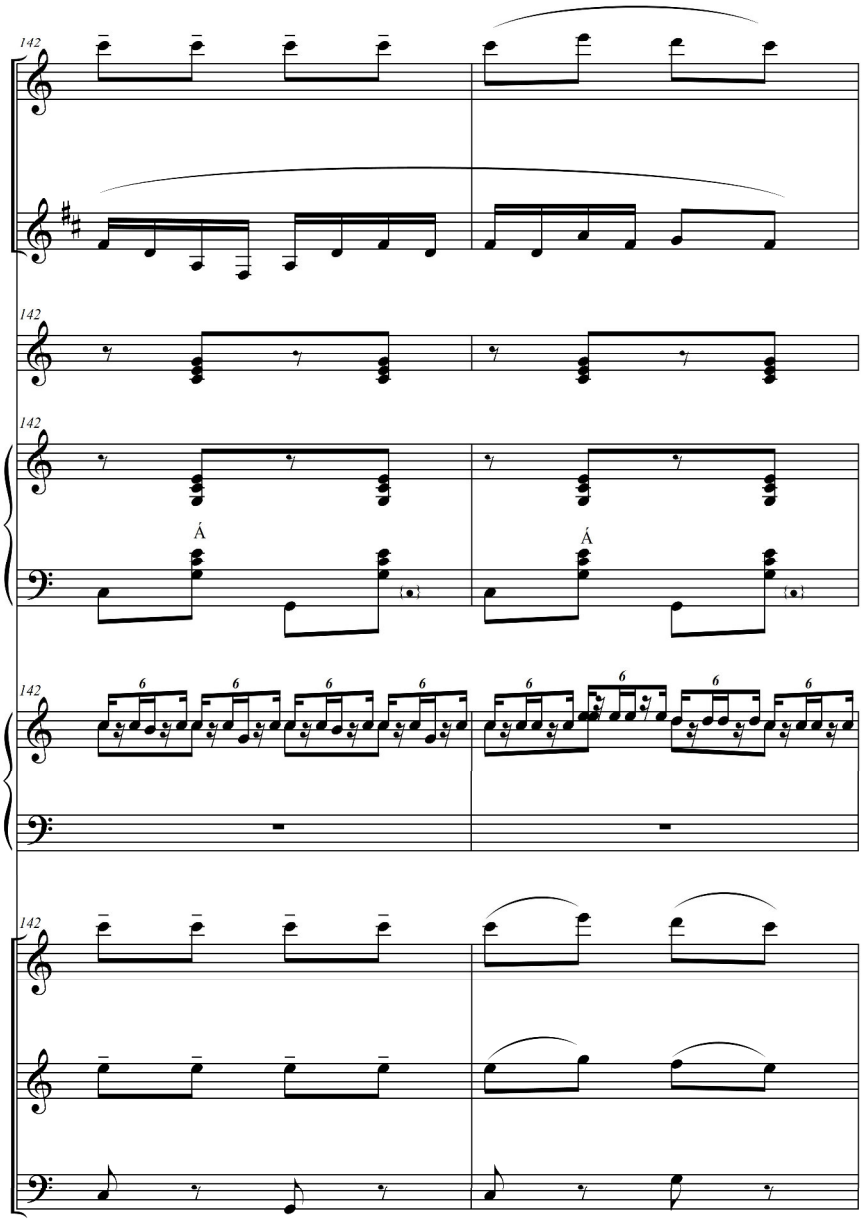

132
132
132
7
Ì
Á
132
132

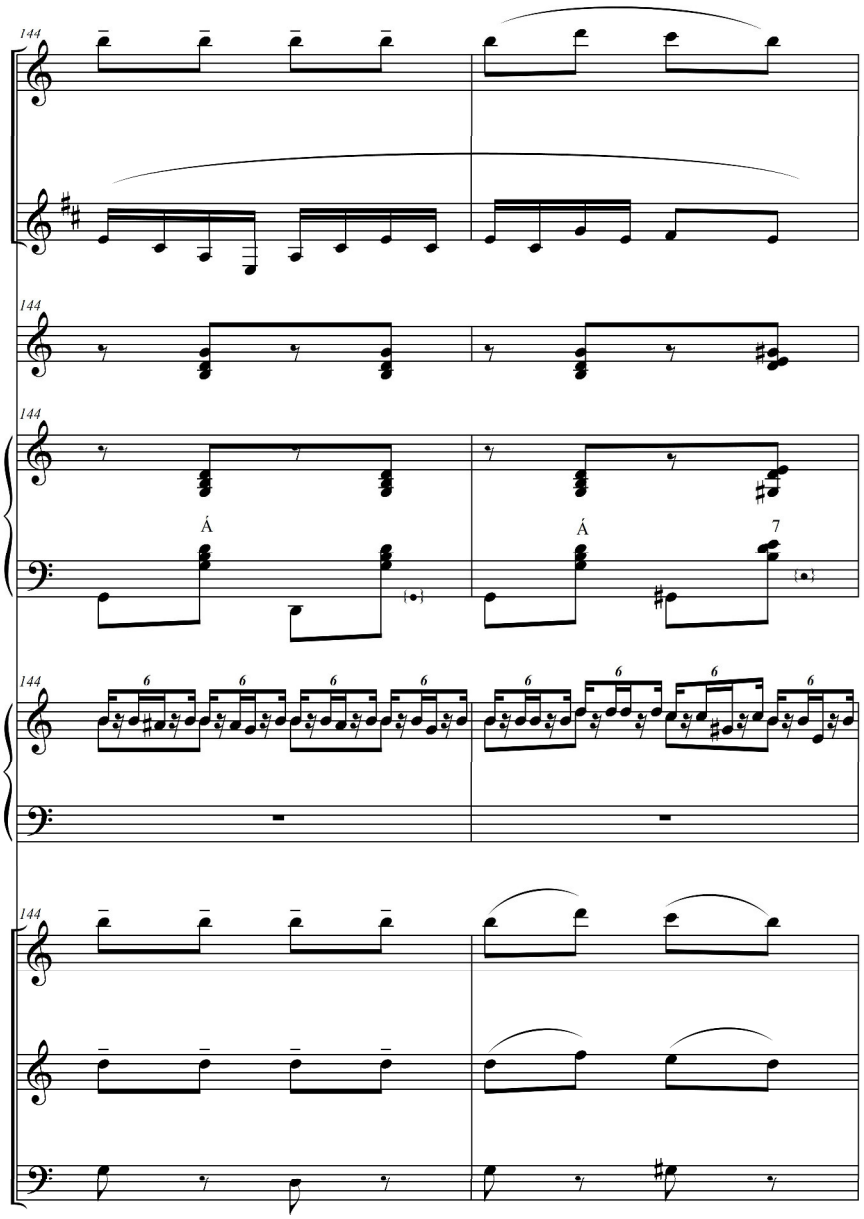

134
134
134
Á
Á
134
134

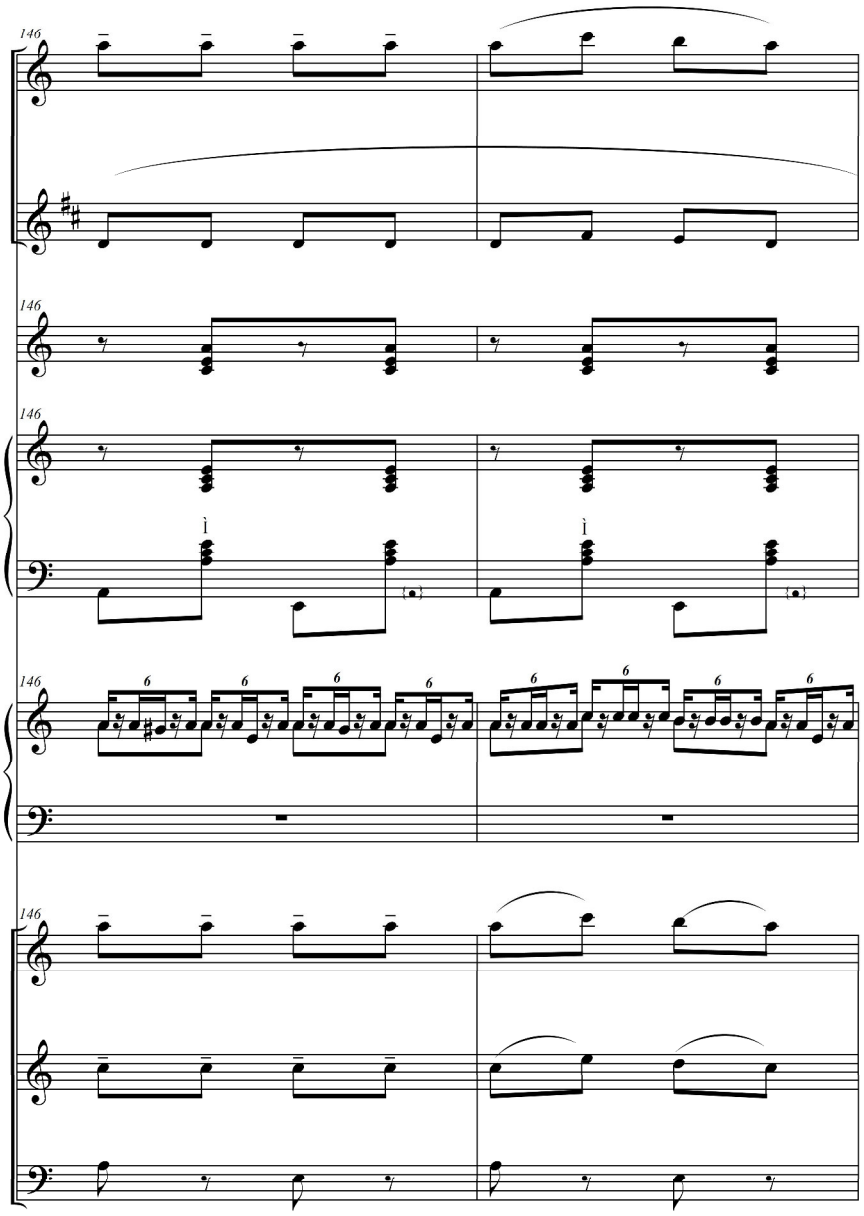

136
136
136
Á
Á
7
136
136

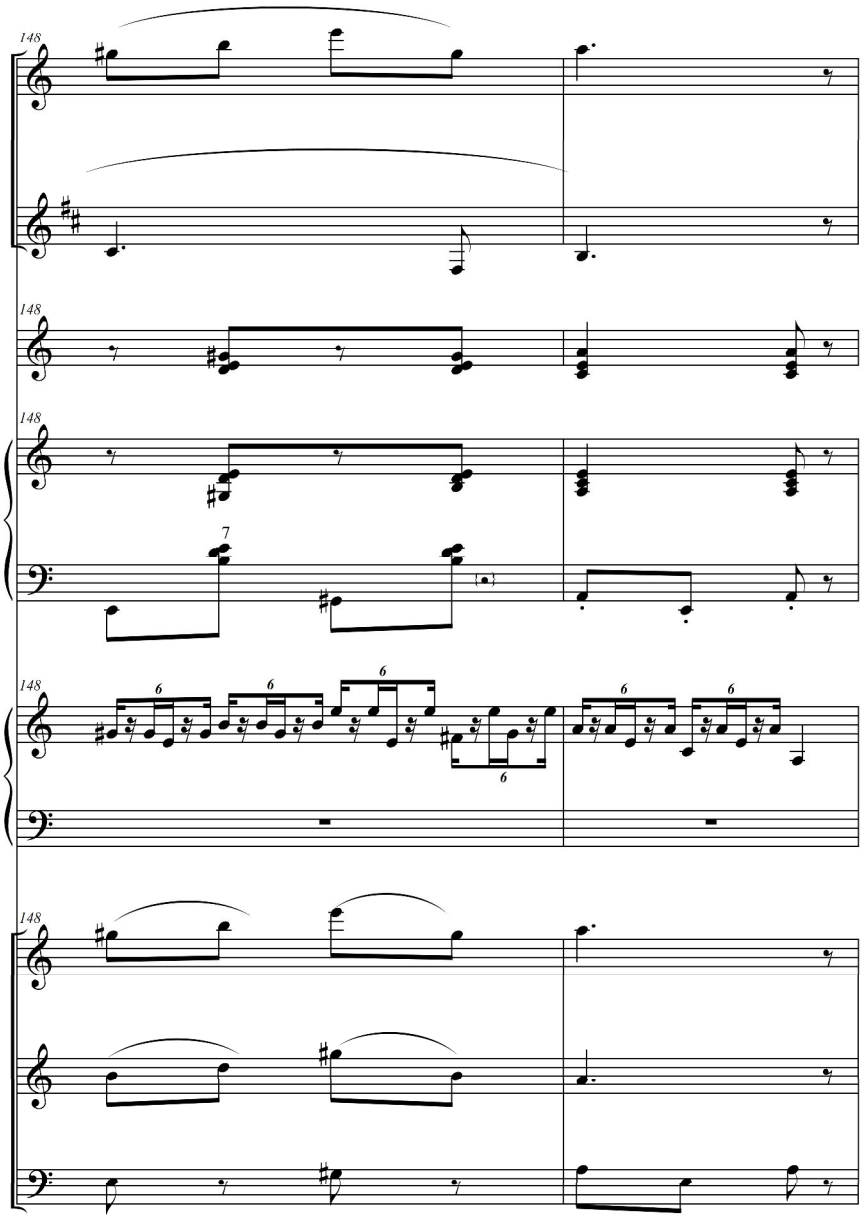


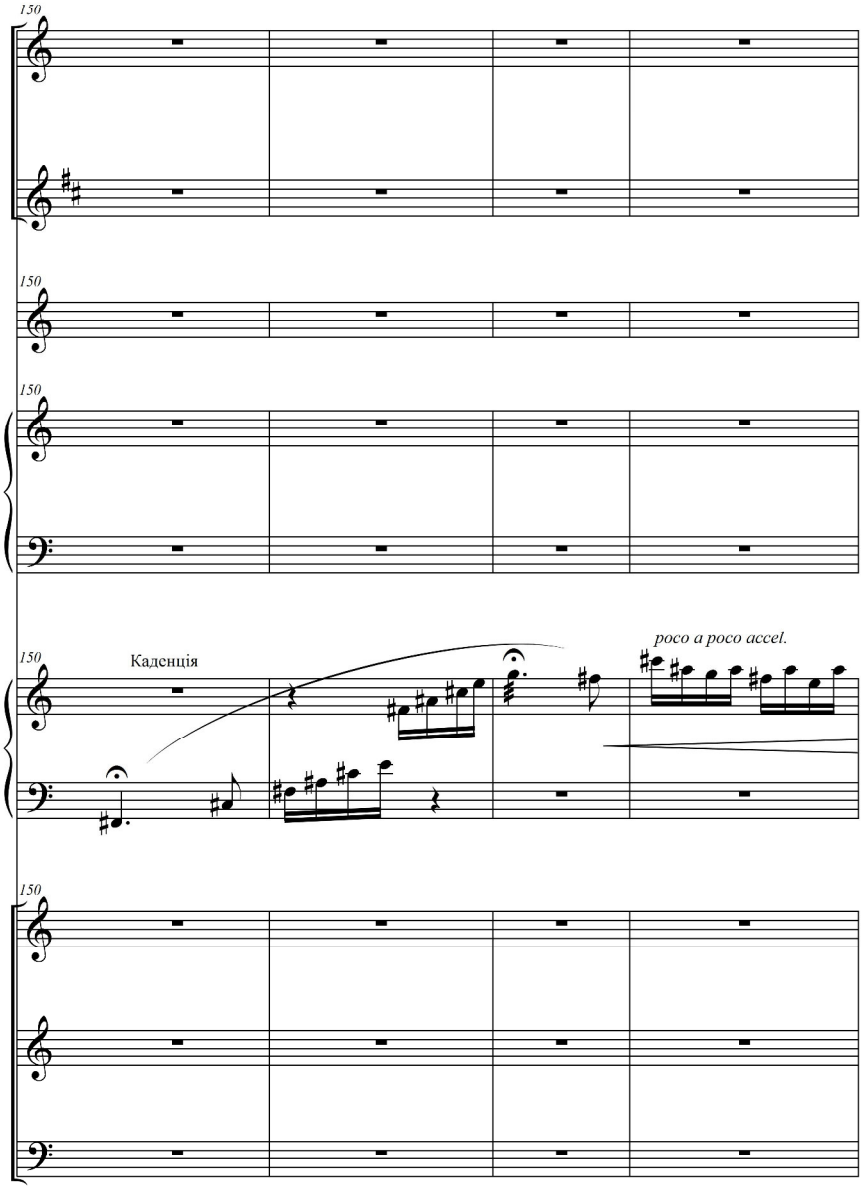

140
140
140
7
Ì
Á
140
140

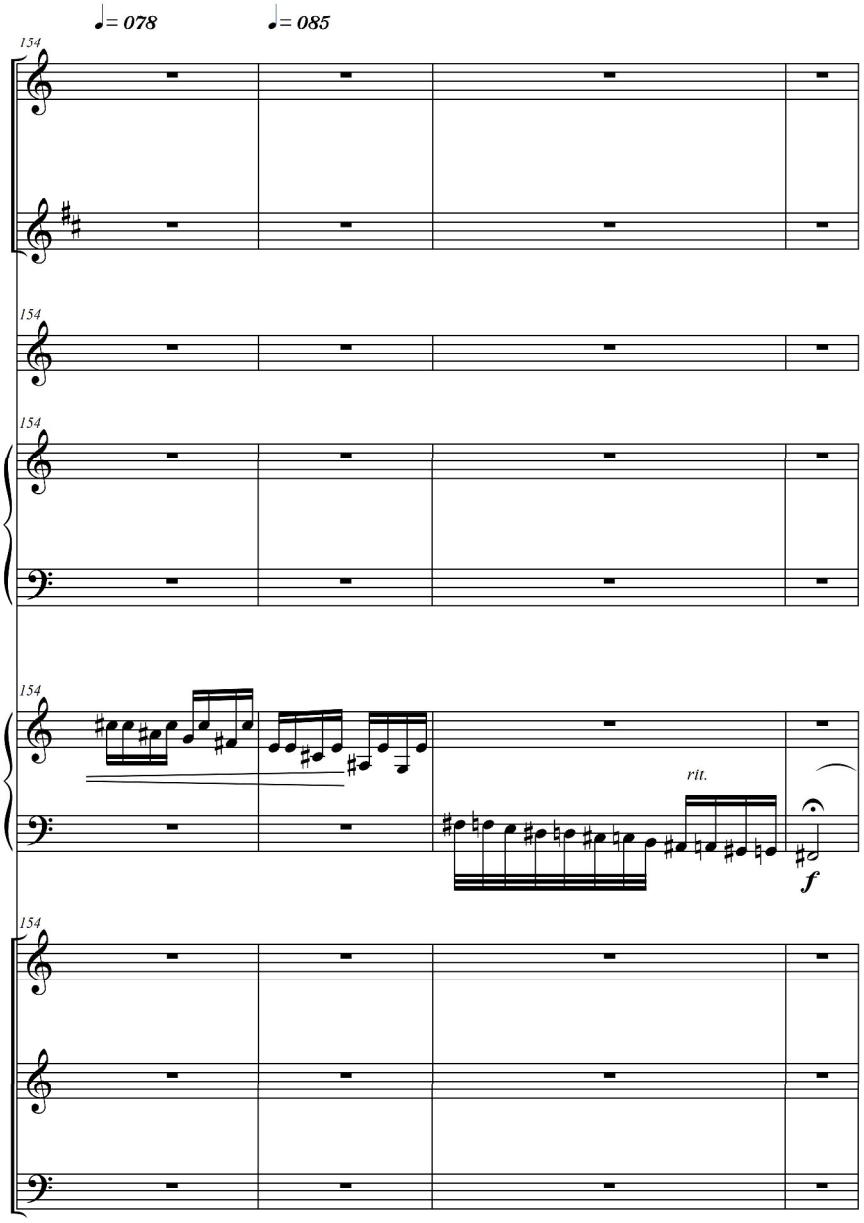

142
142
142
Á
Á
142
142

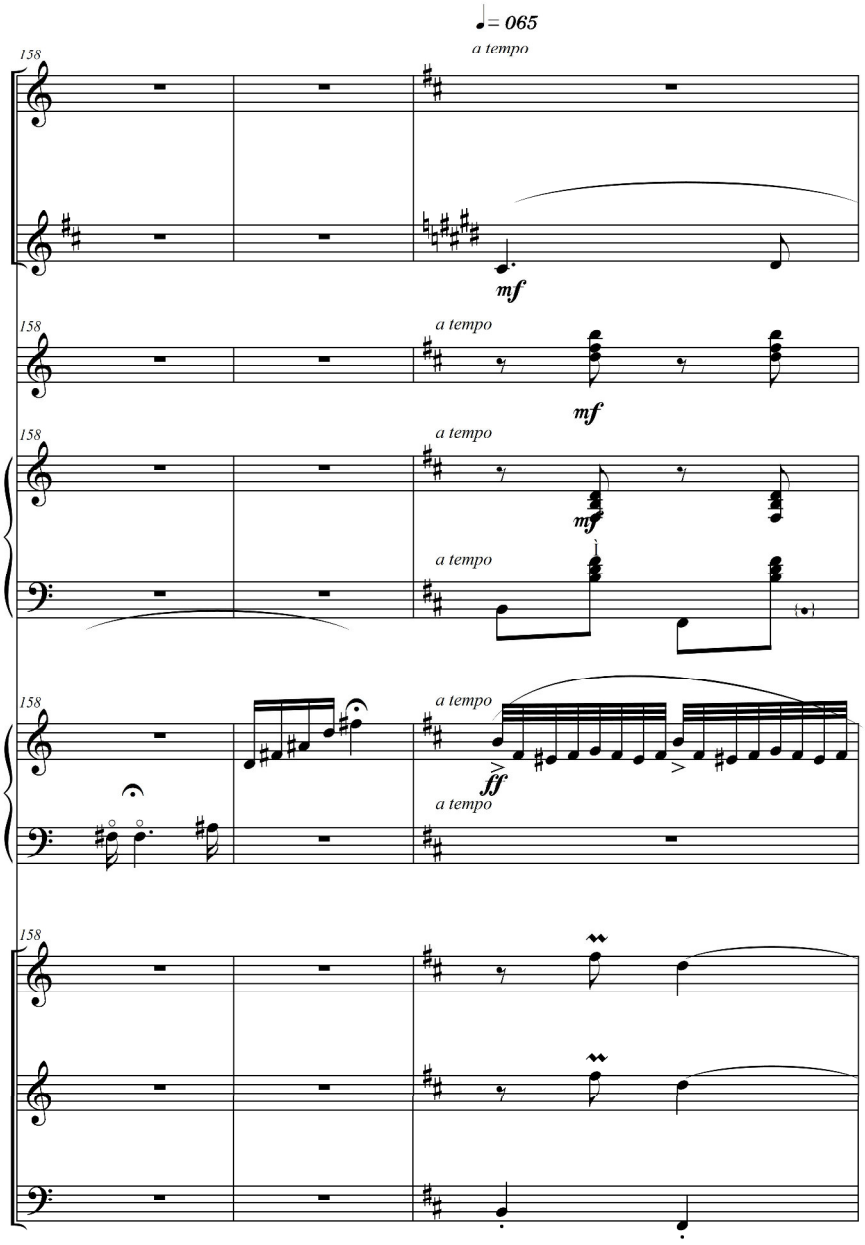

144
144
144
Á
Á
7
144
144

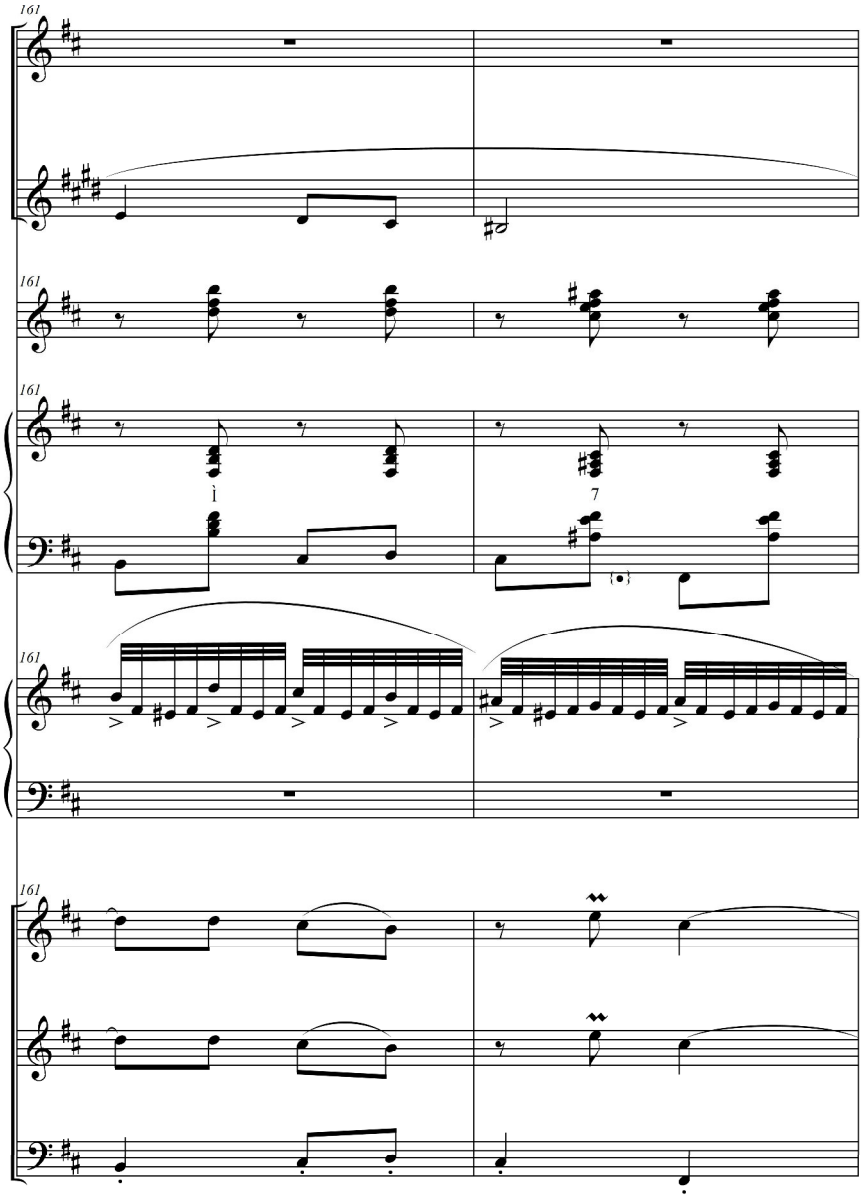


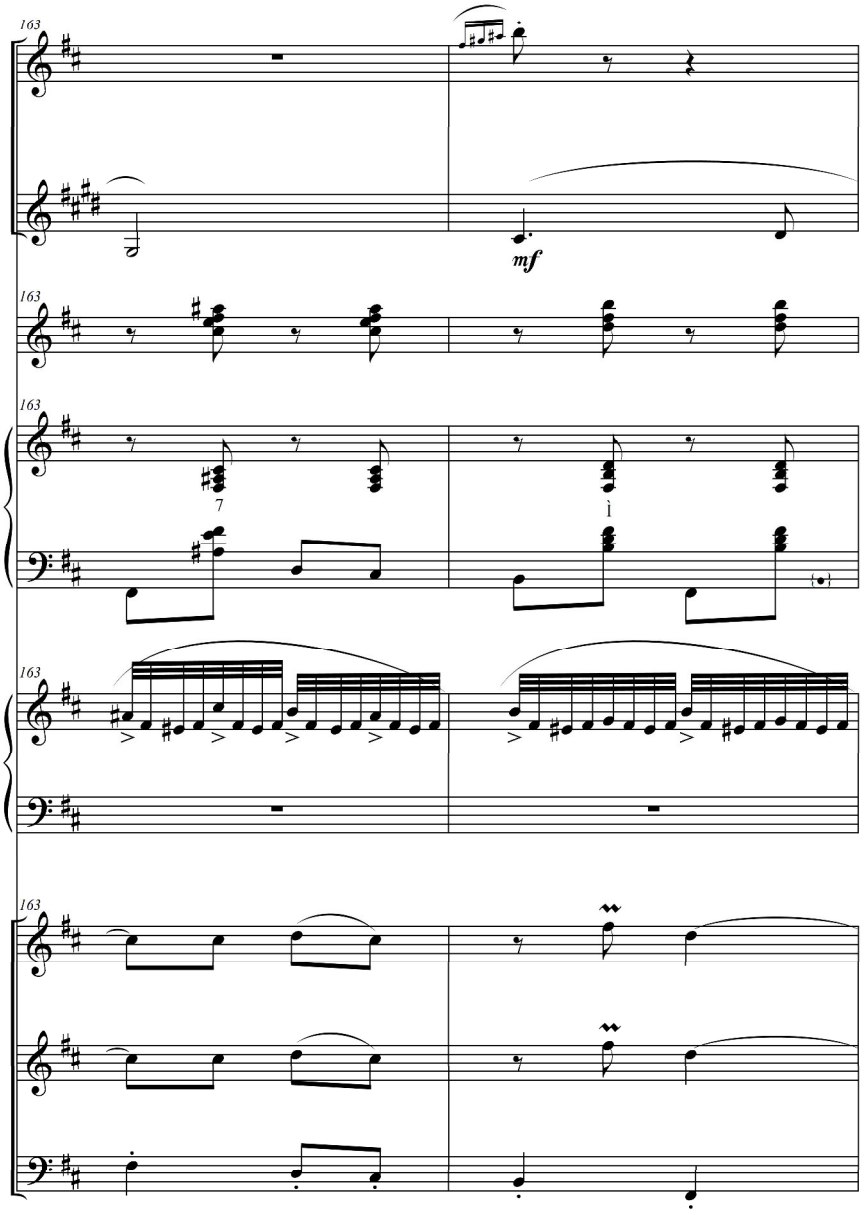


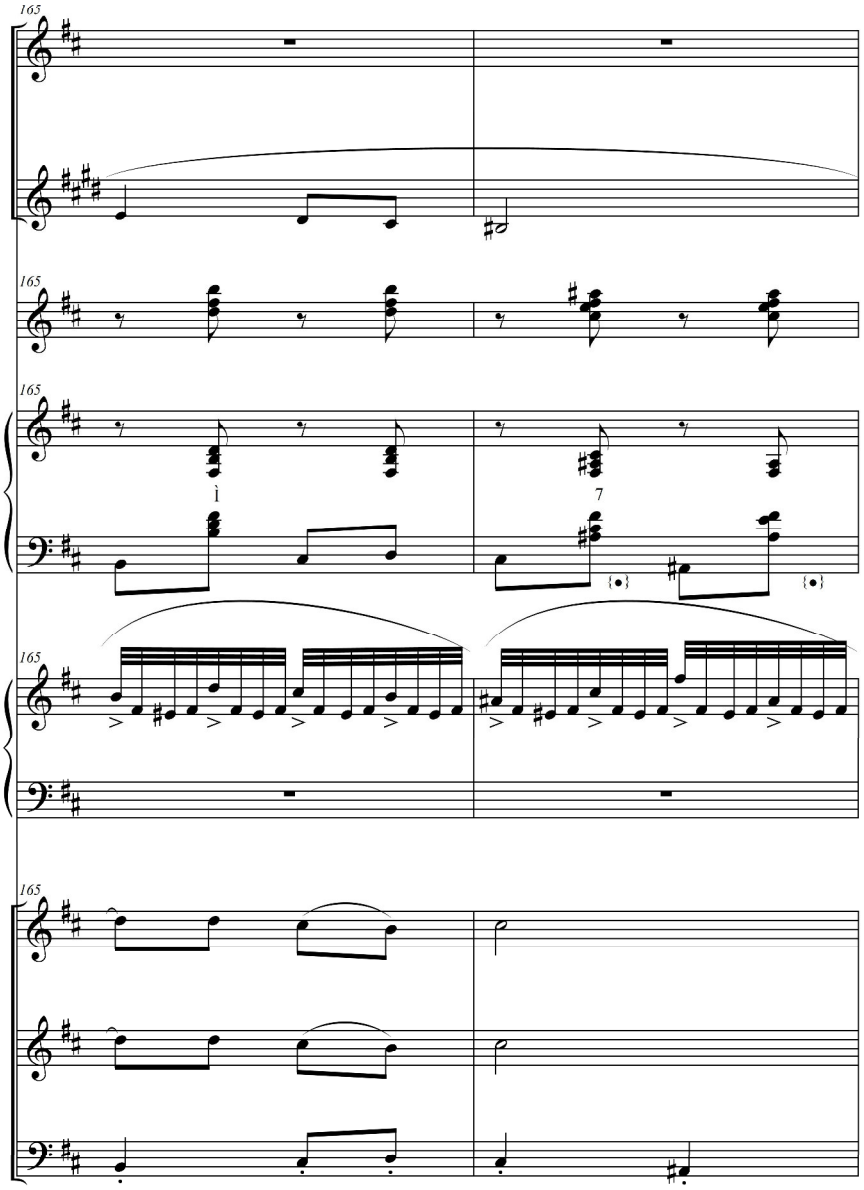

150
150
150
150
Каденція
poco a poco accel.
150

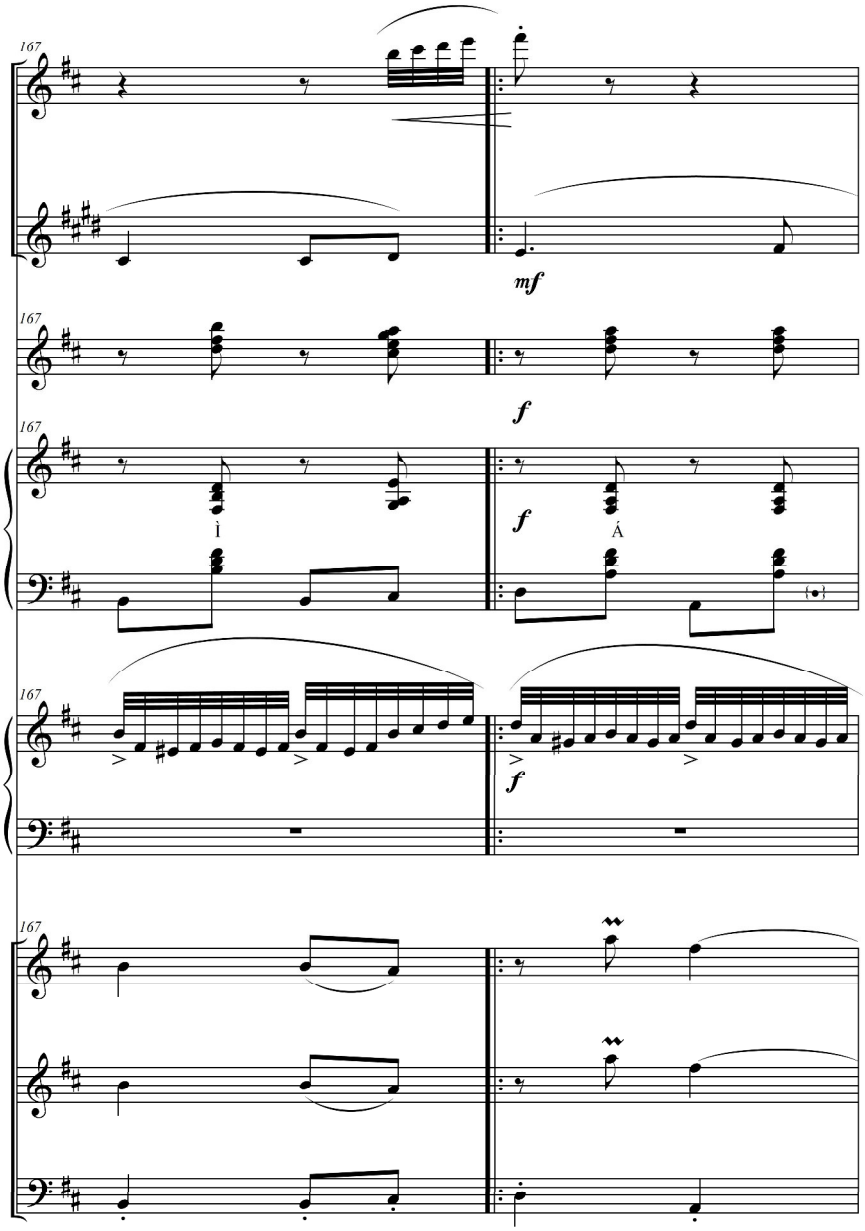

♩= 078
♩= 085
154
154
154
154
154
rit.
f

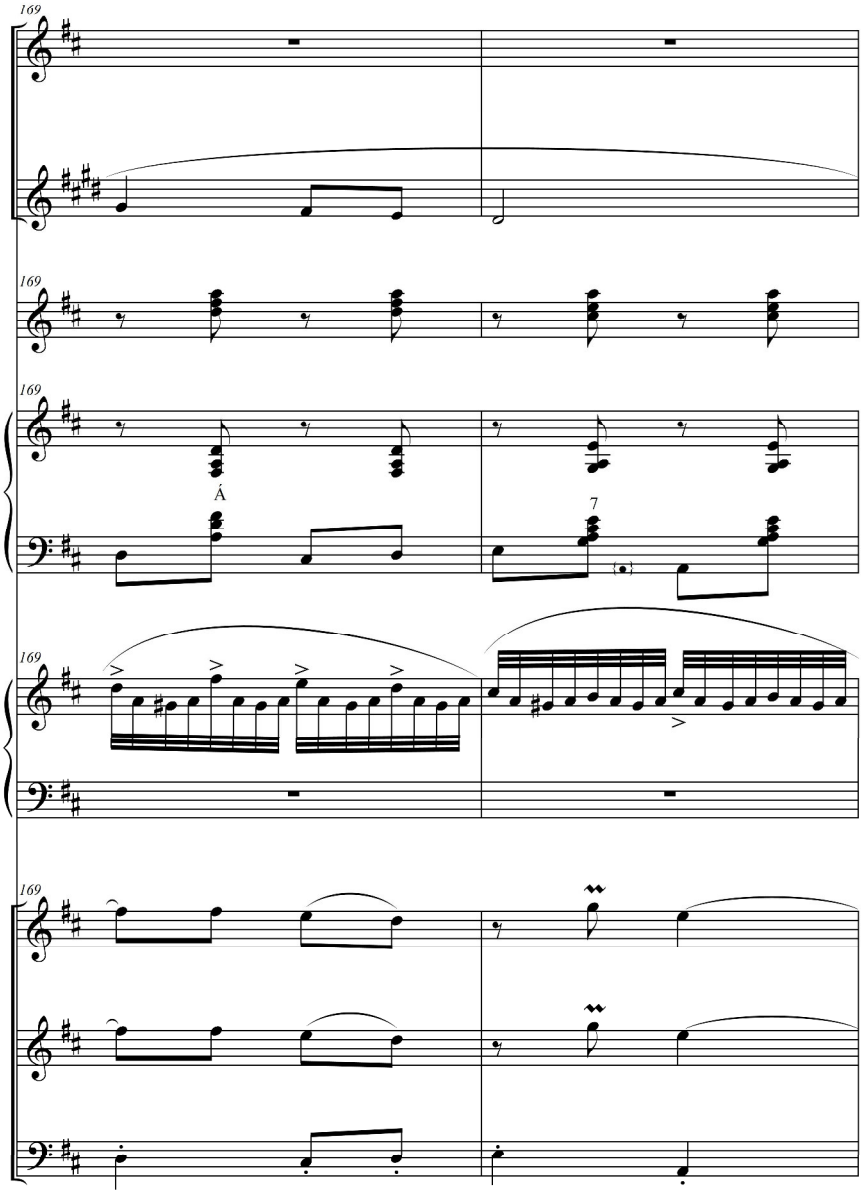

♩= 065
a tempo
158
mf
a tempo
158
mf
a tempo
158
mf
a tempo
a tempo
158
ff
a tempo
158

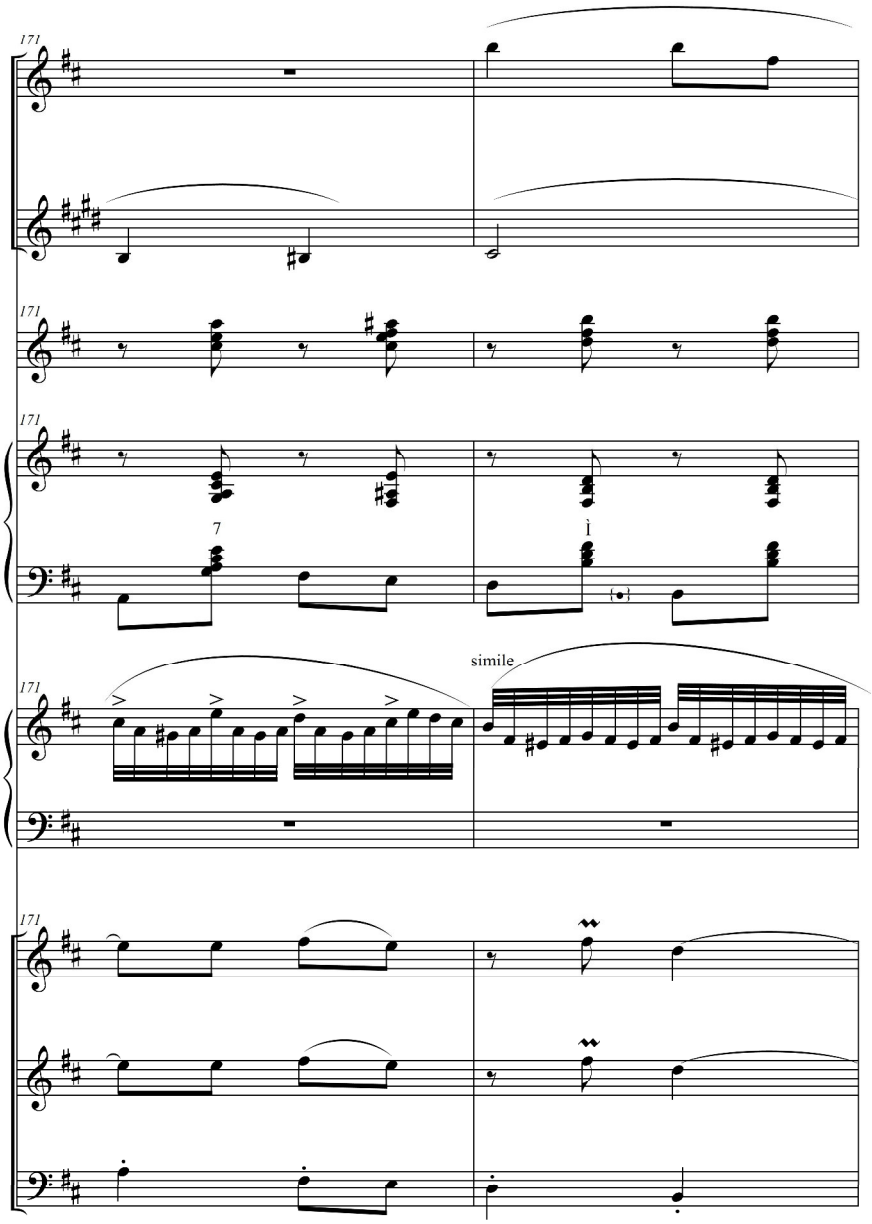

161
161
161
161
161

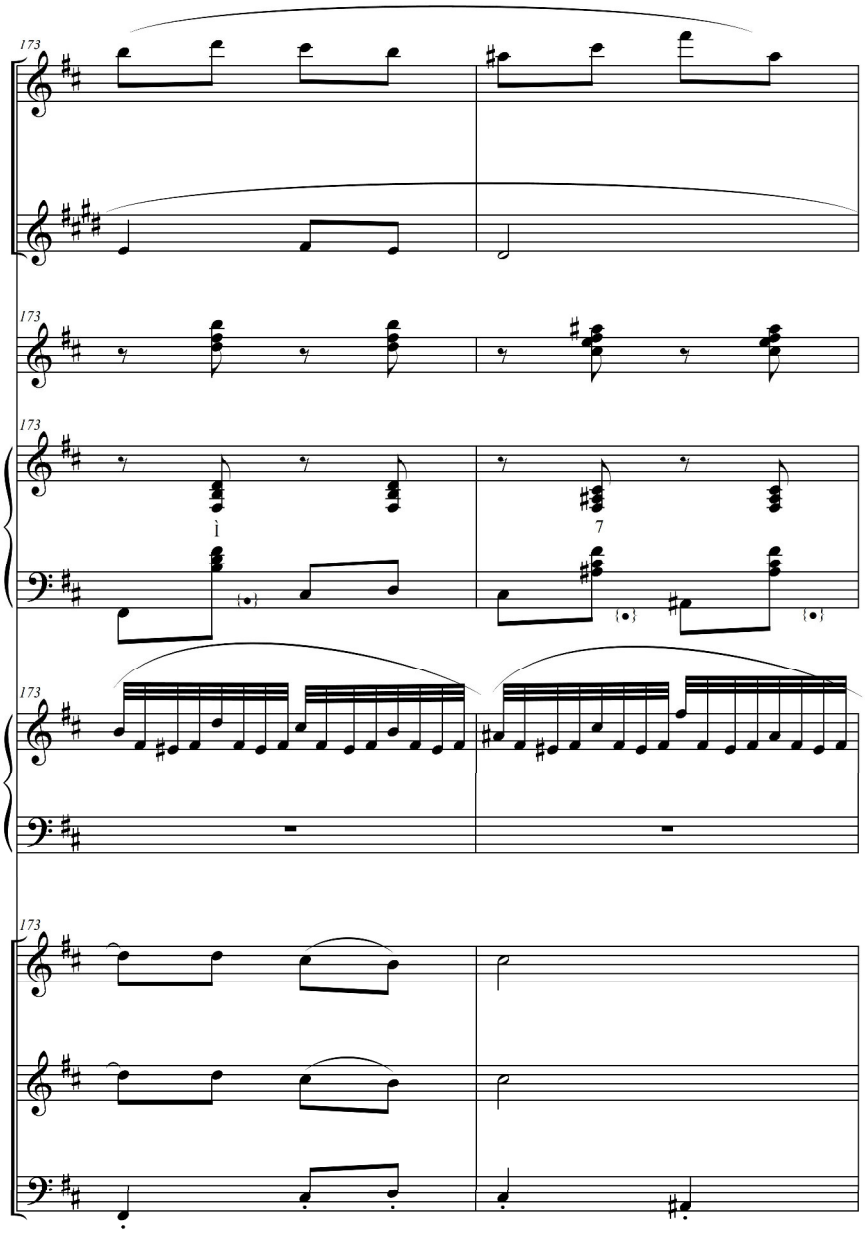

163
mf
163
163
7
163
163

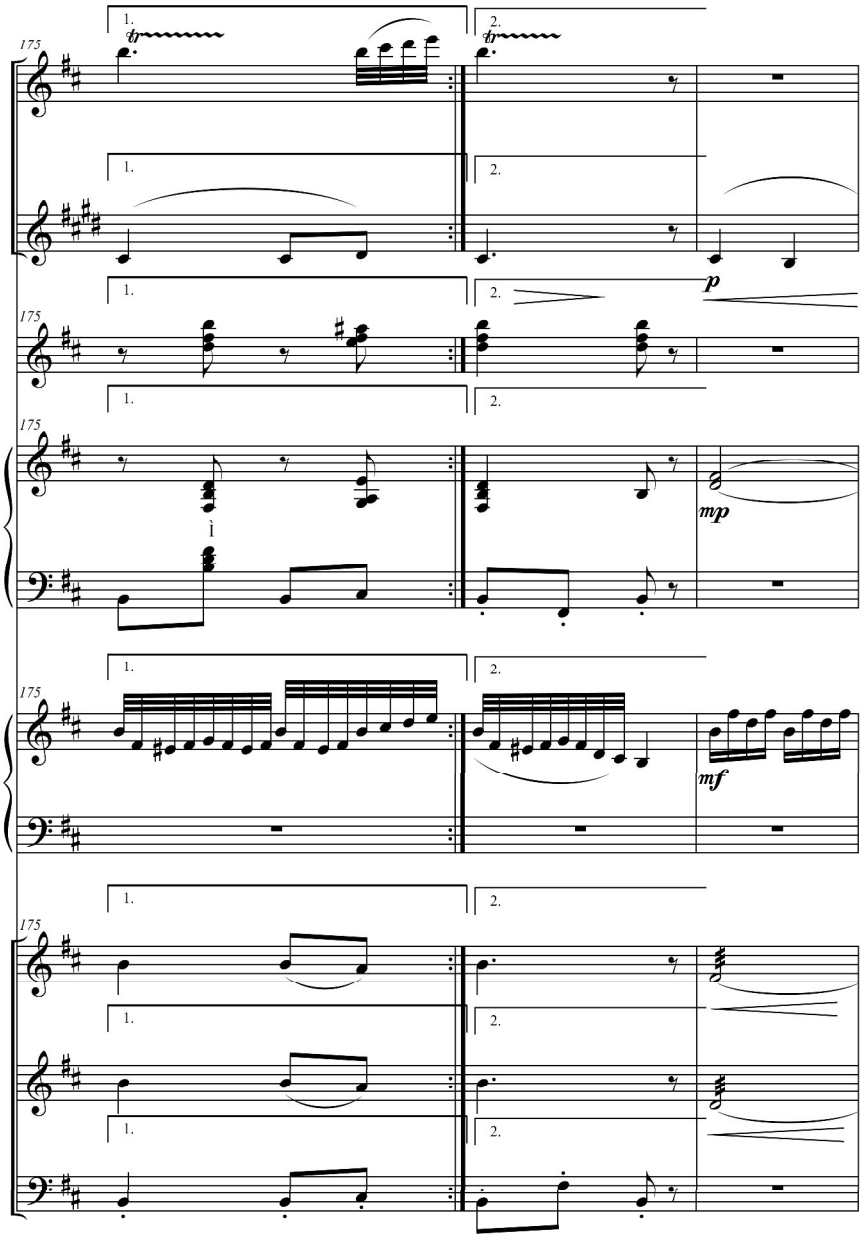

165
165
165
165
165

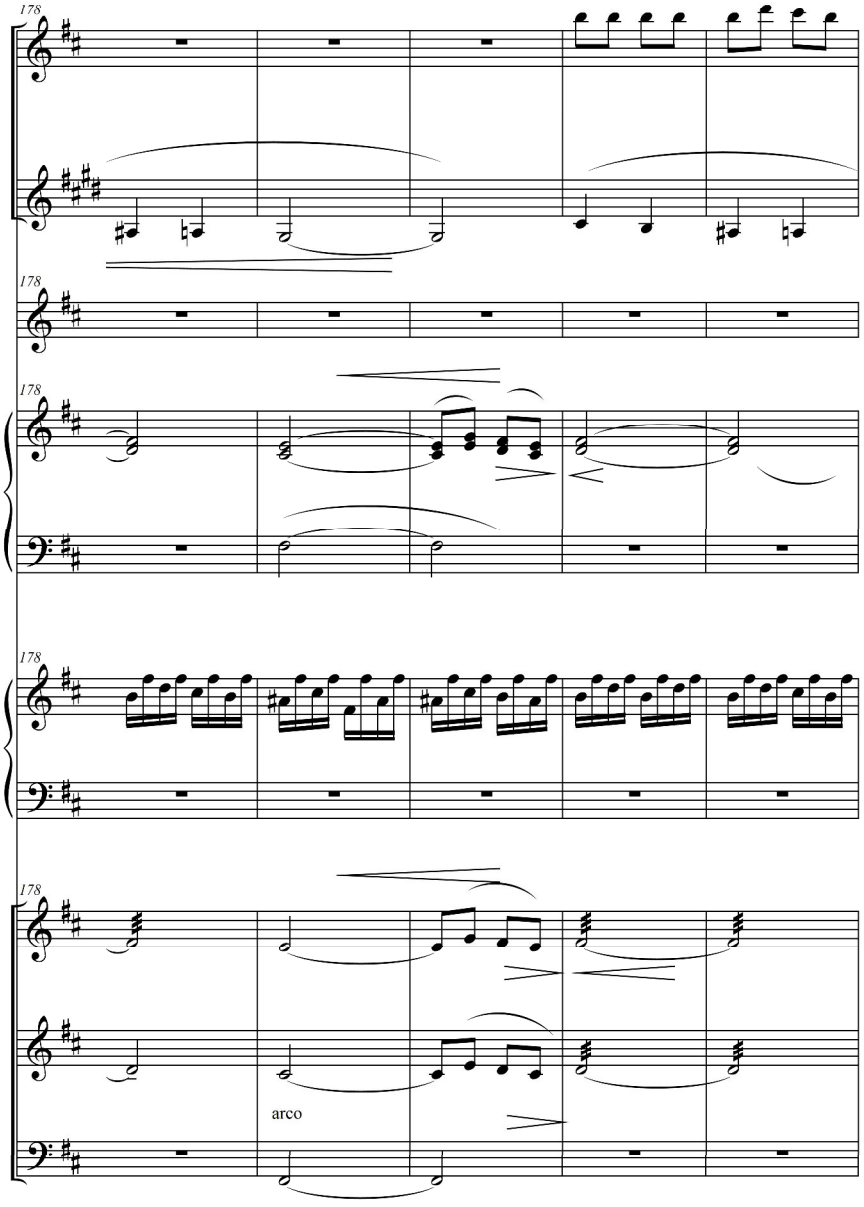

167
mf
167
f
167
f
f
167
f
167

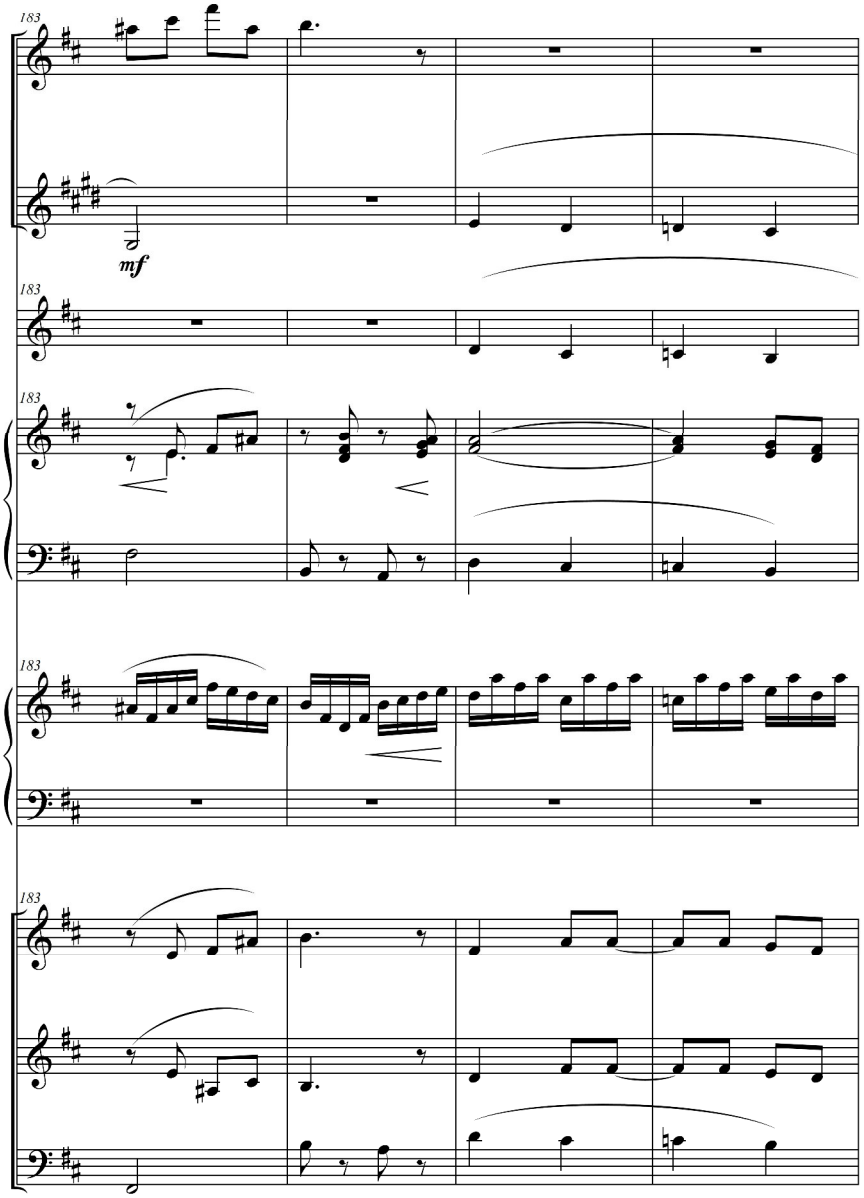

169
169
169
Á
7
169
169

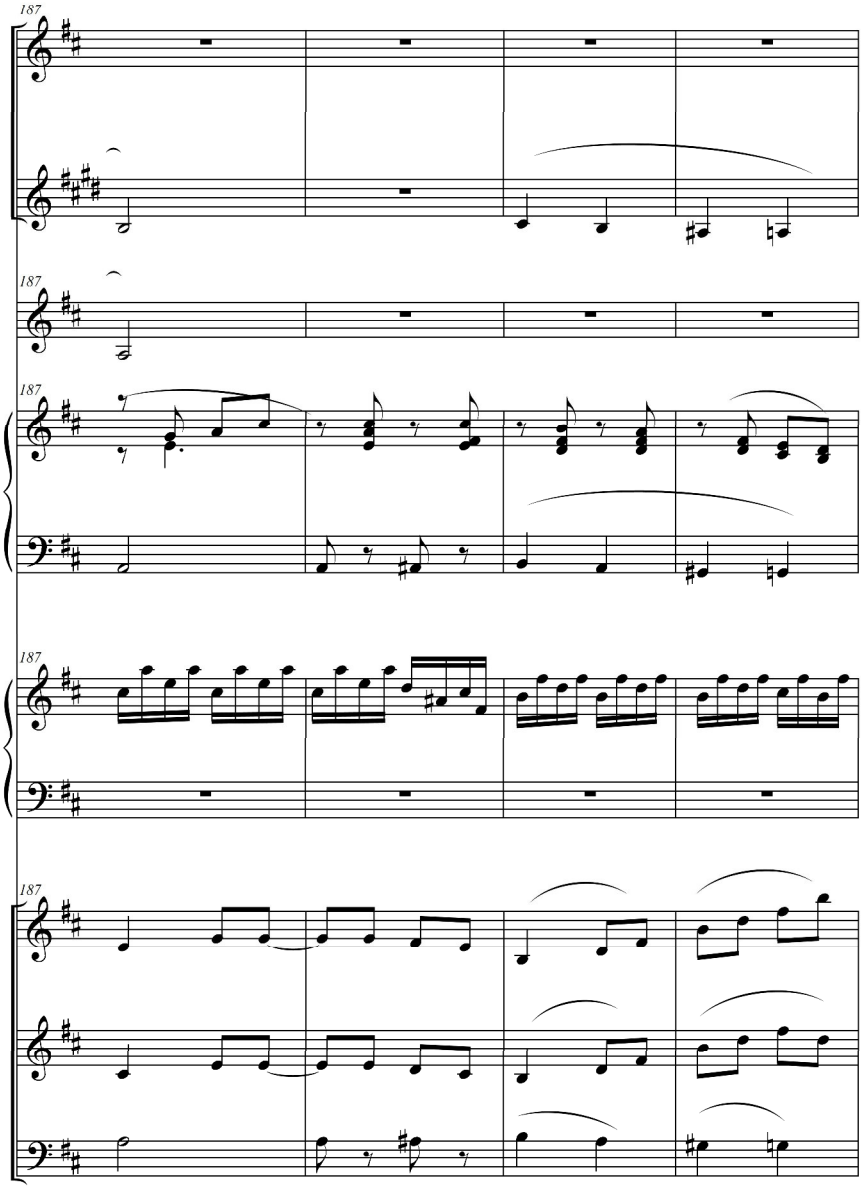

171
171
171
7
simile
171
171

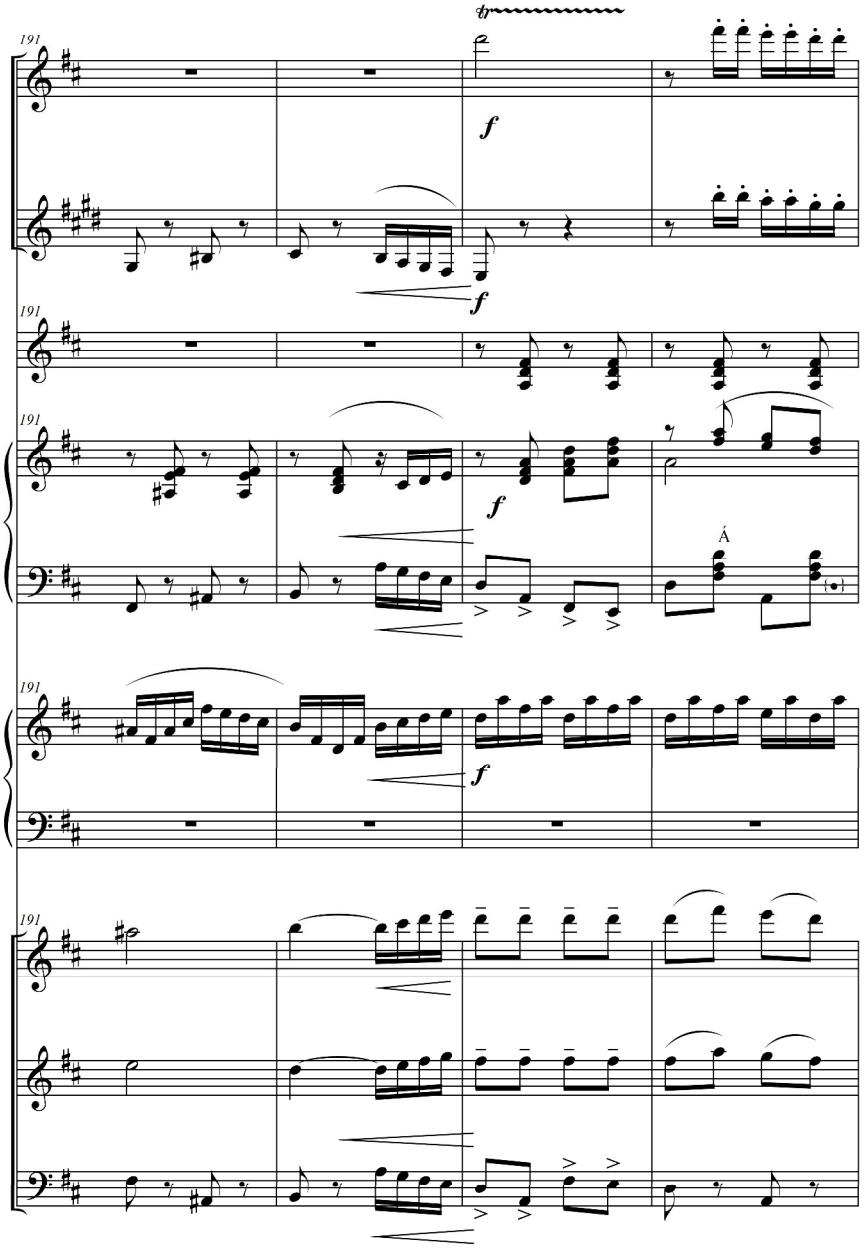

173
173
173
7
173
173

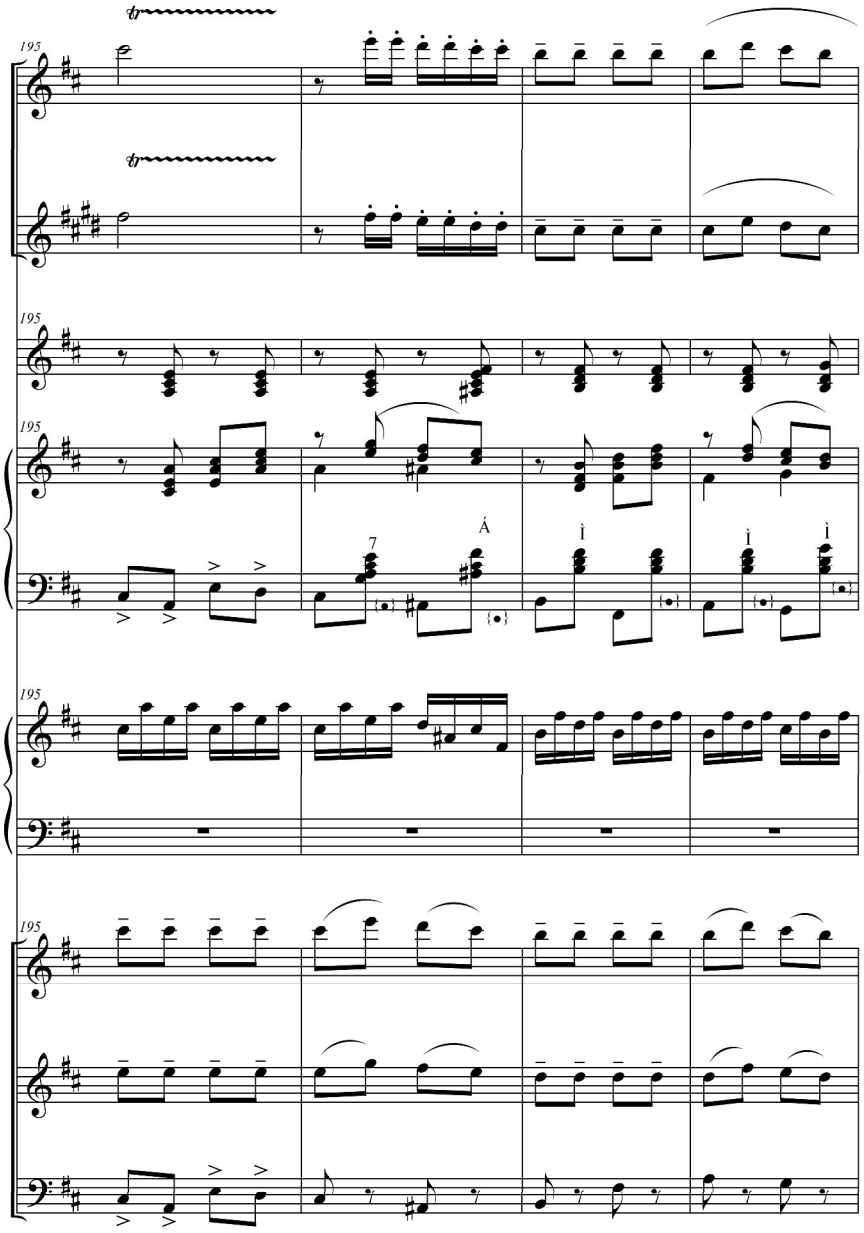

175
1.
2.
tr
p
mp
mf

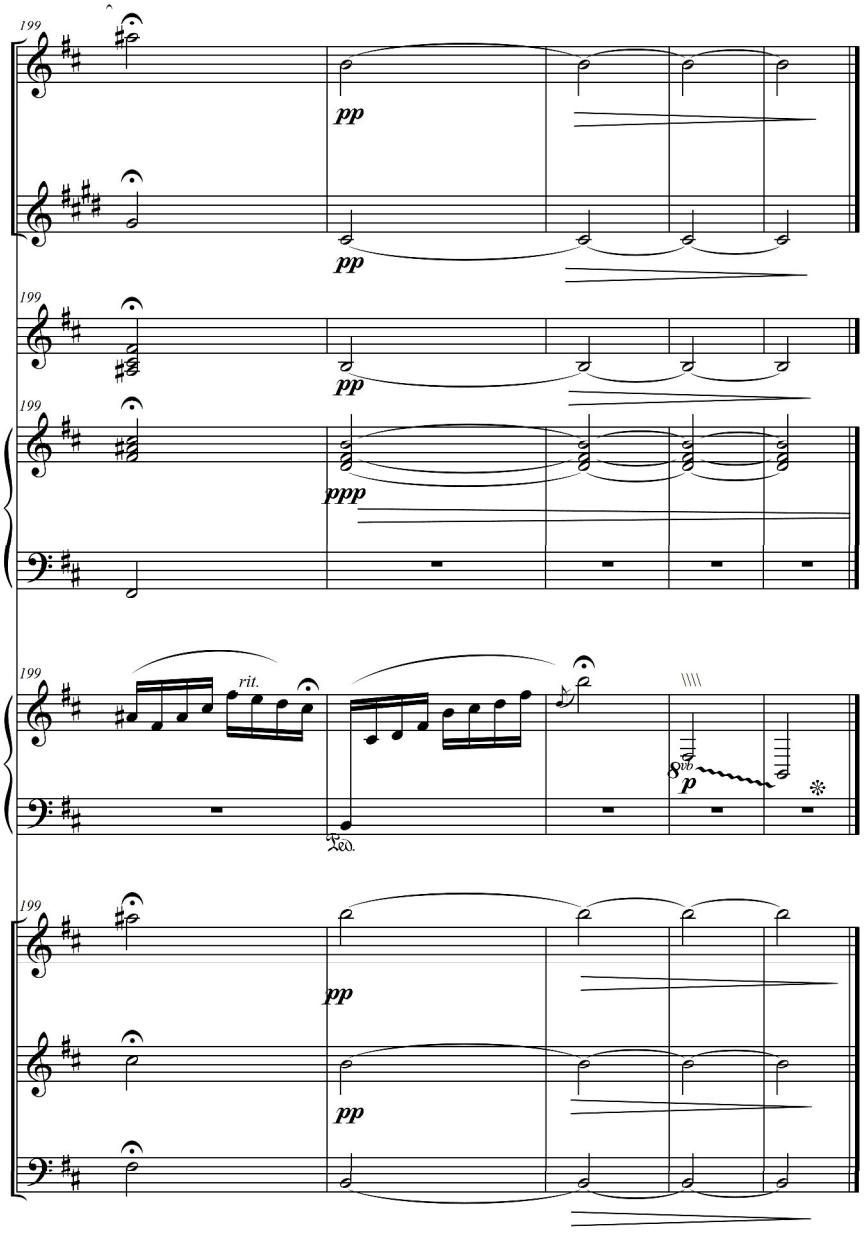

178
178
178
178
178
arco


183
mf
183
183
183
183


187
187
187
187
187

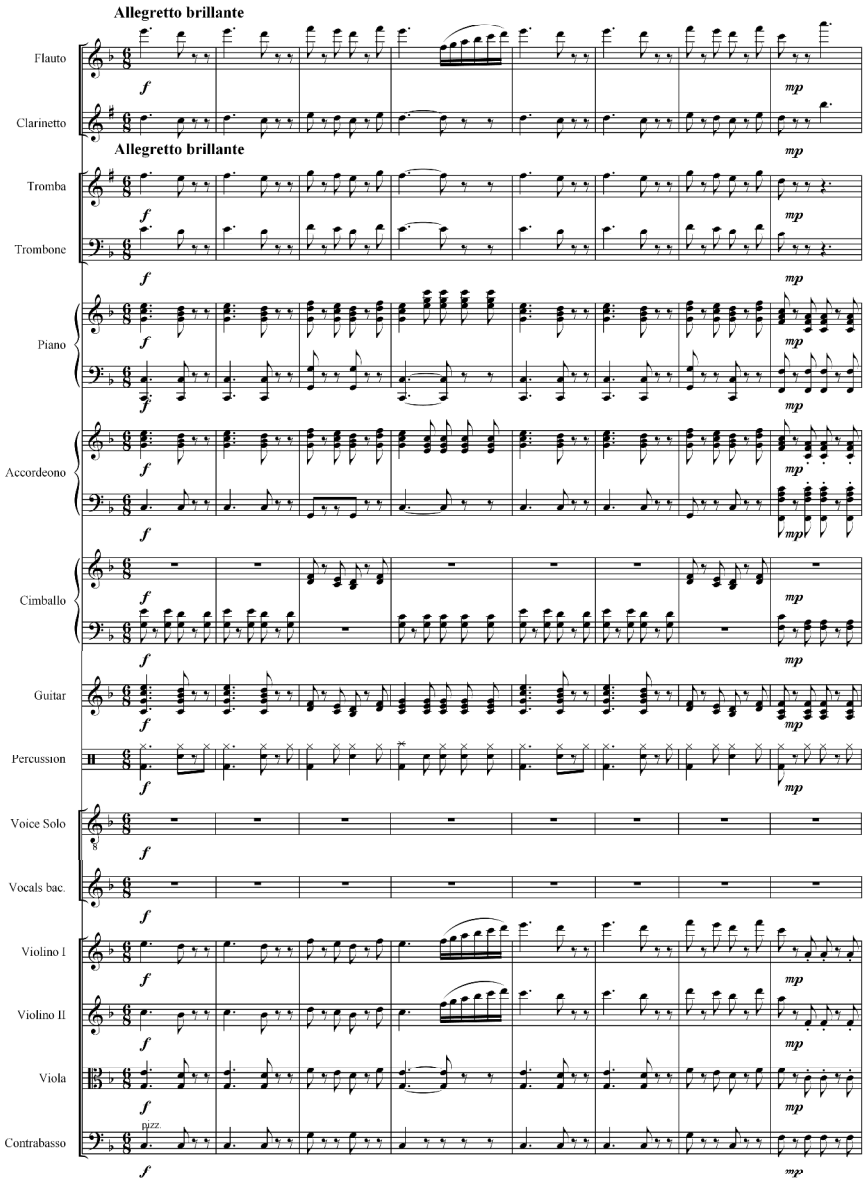

191
f
191
f
191
f
191
f
191

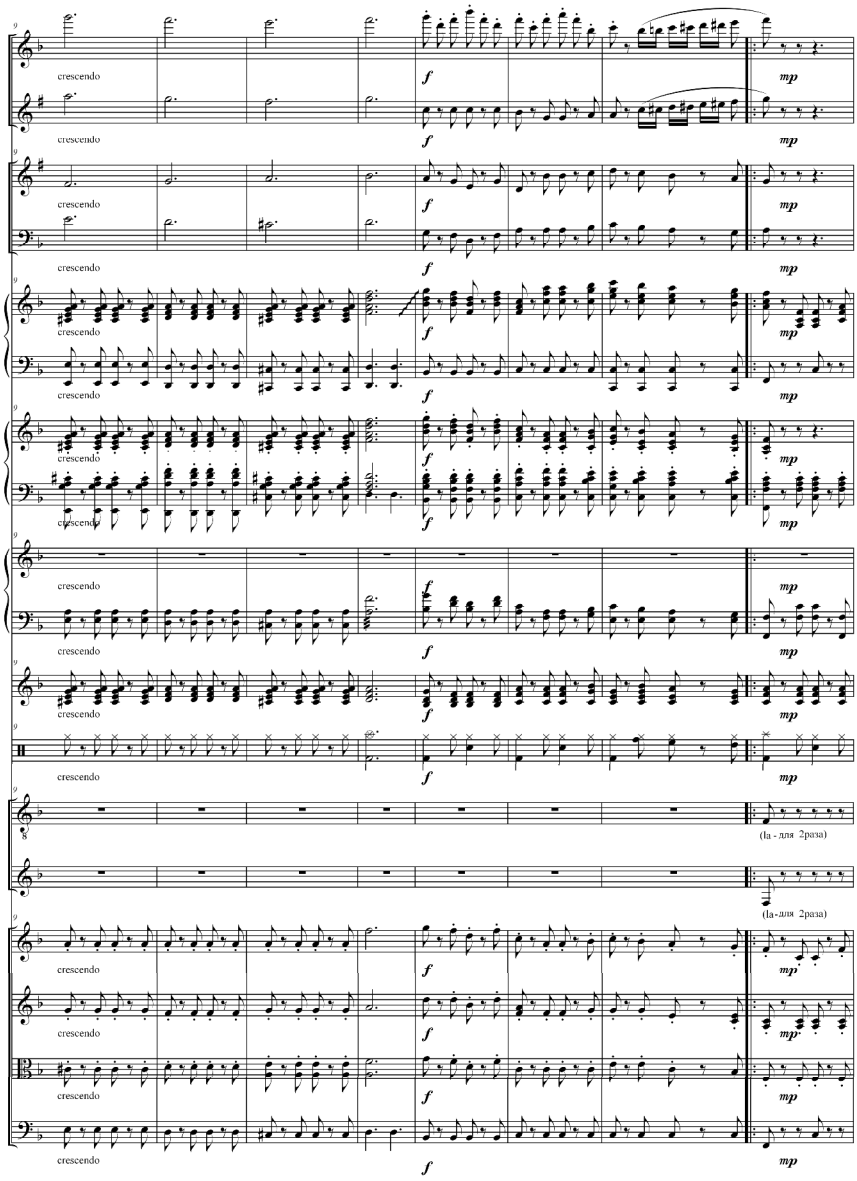


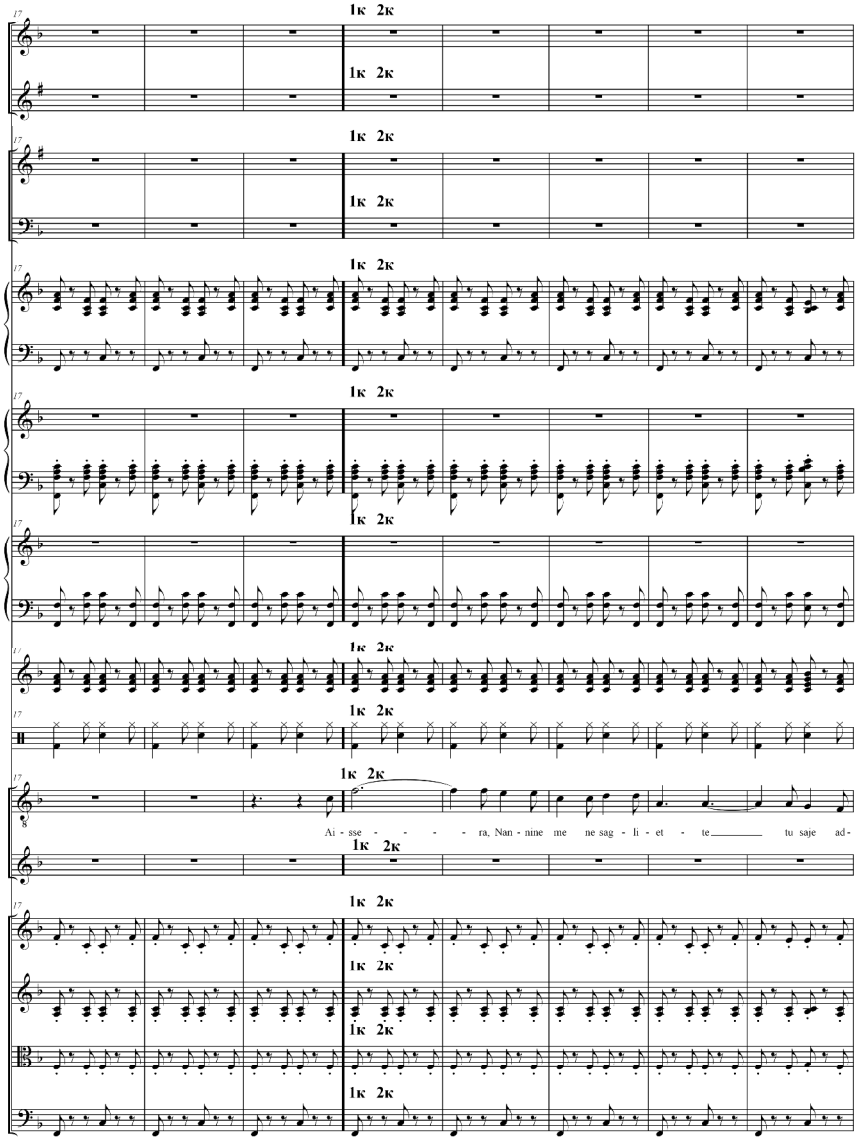

199
pp
pp
199
pp
199
ppp
199
rit.
8vb
p
199
pp
pp

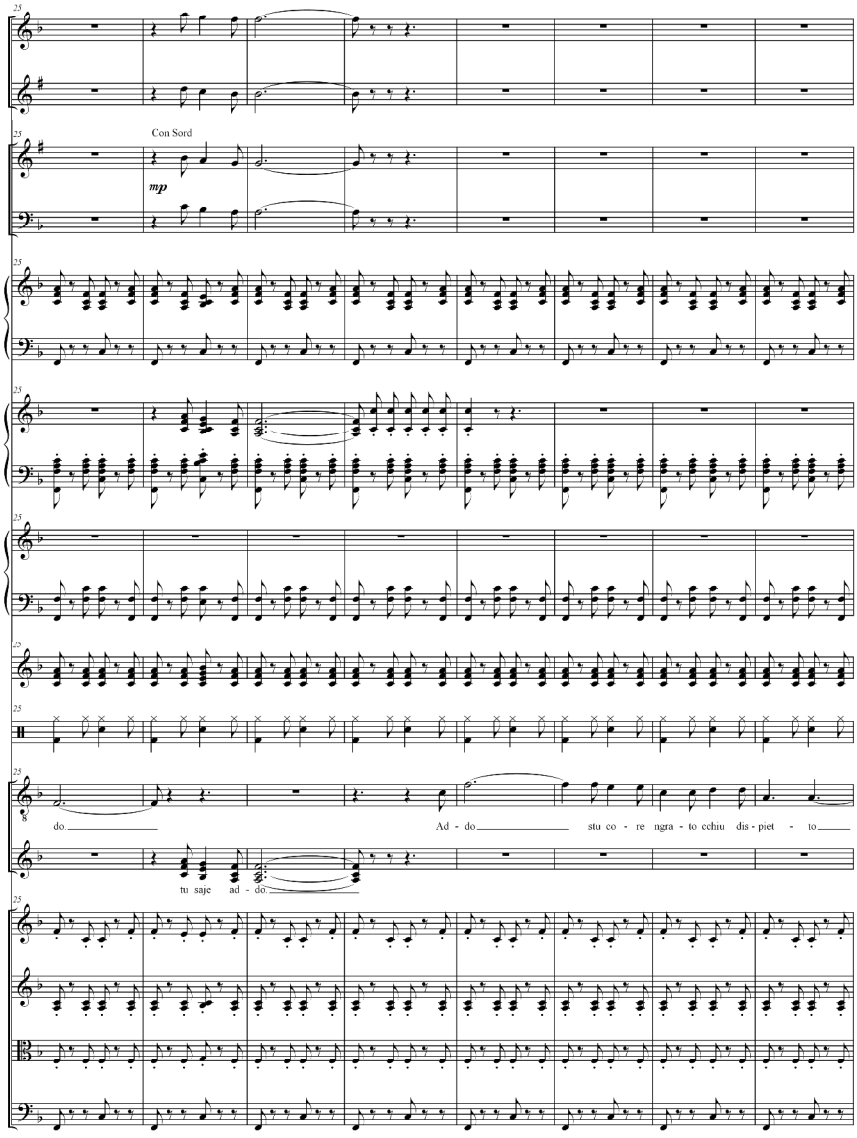
Funiculi, funicula

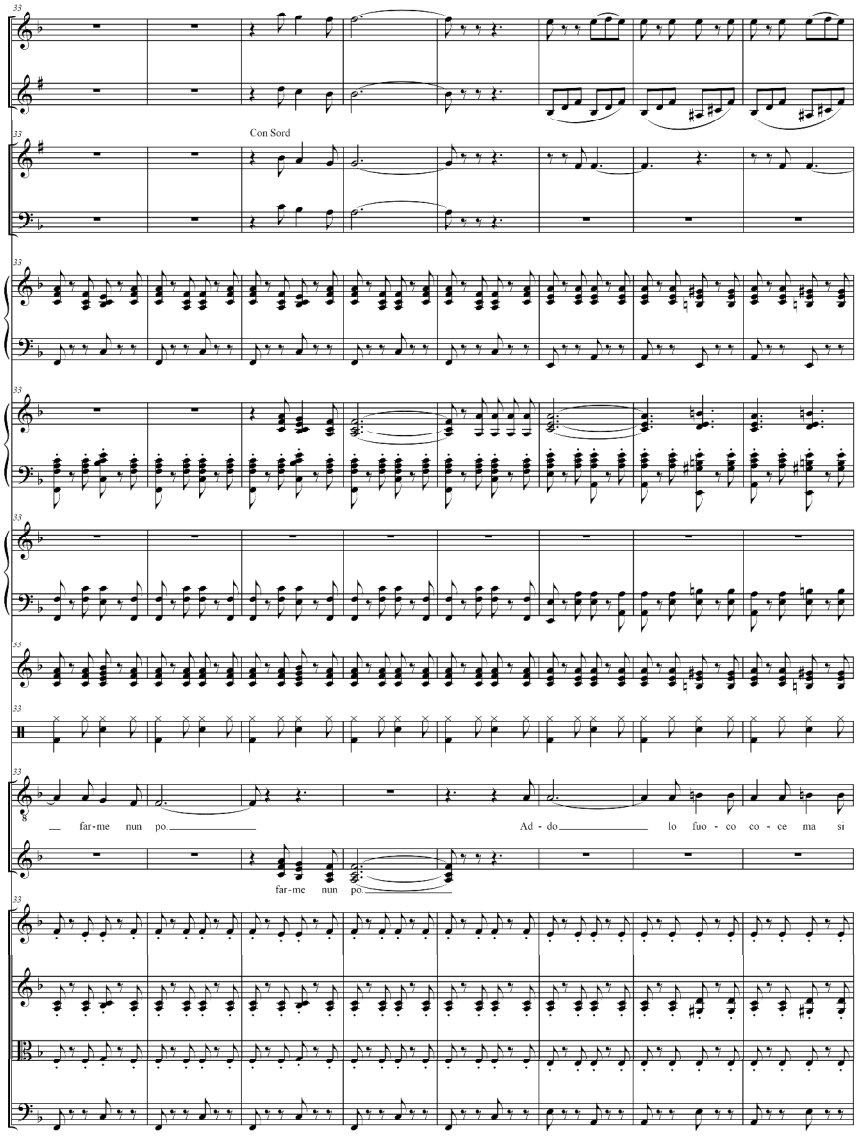
L.Denza,A.Bocelli
Аранжуваня А.Мельника
Виконавська редакція Г.Бродського

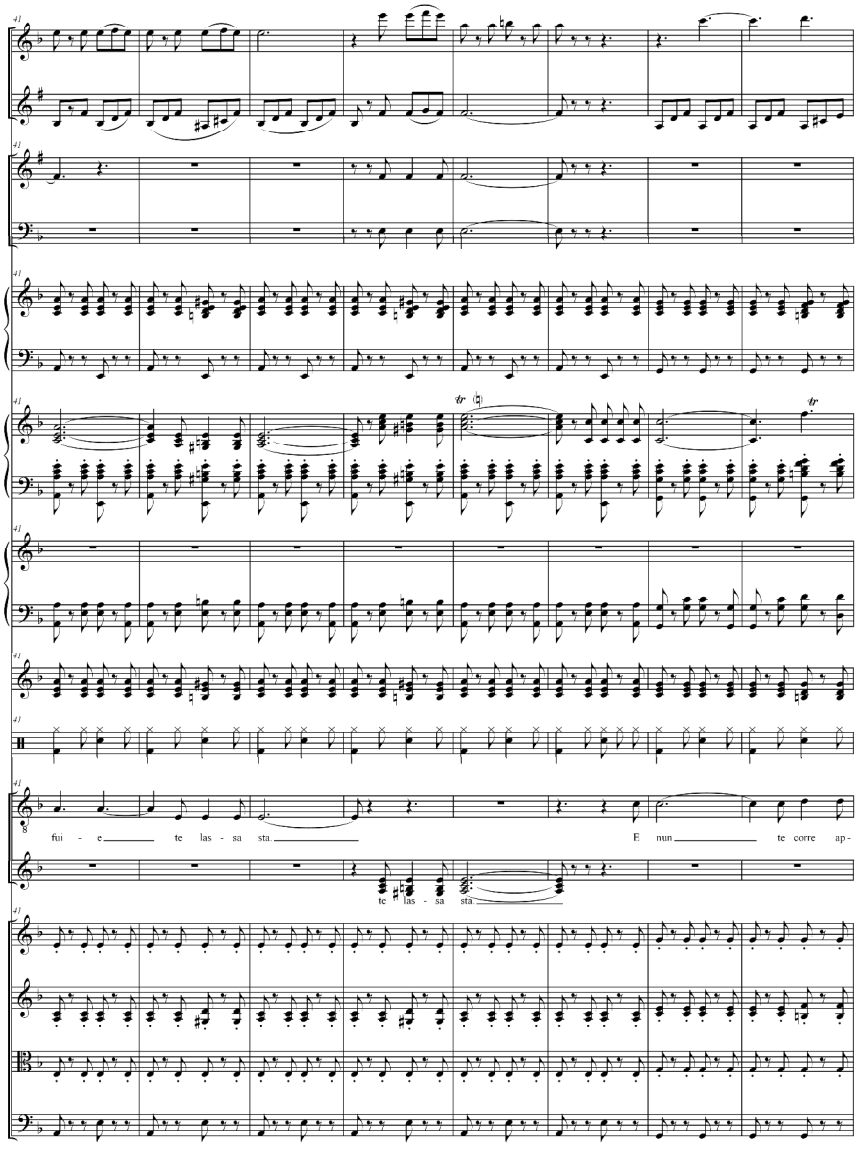


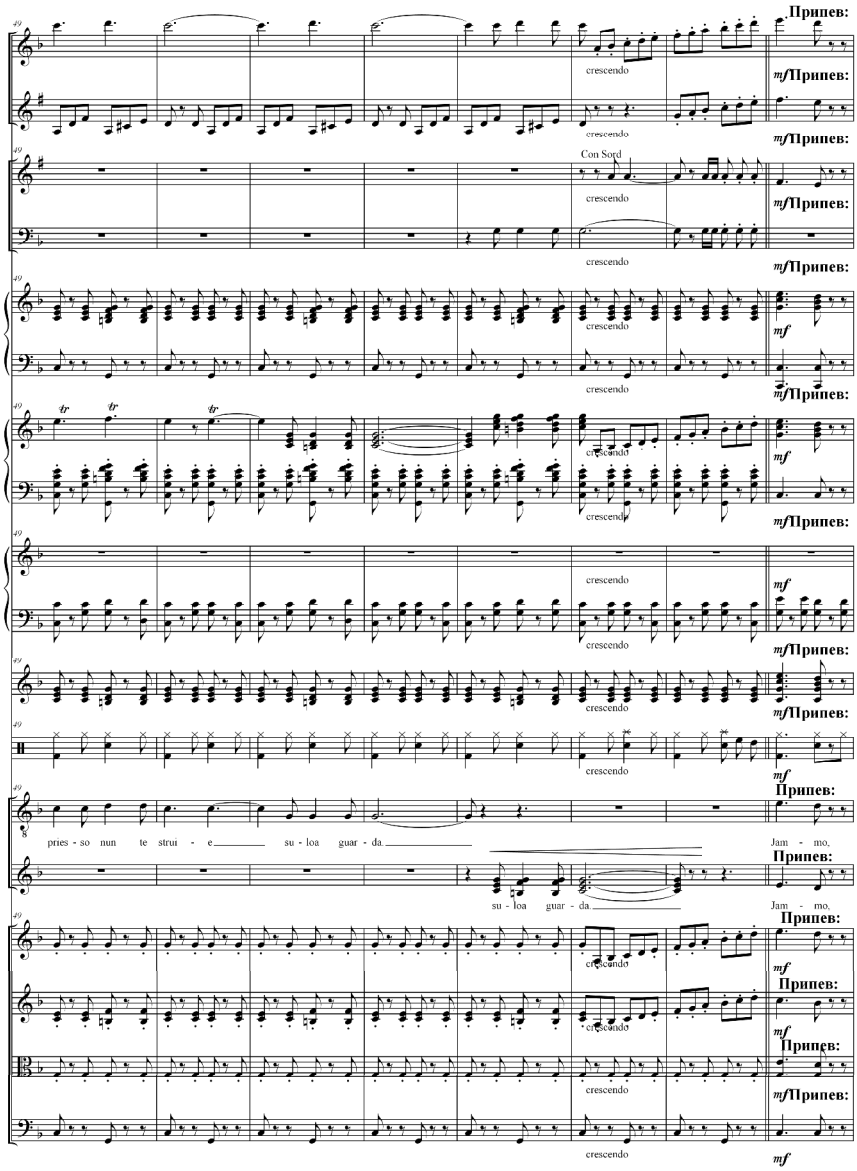

crescendo
f
mp
(Ia - для 2раза)
(Ia - для 2раза)

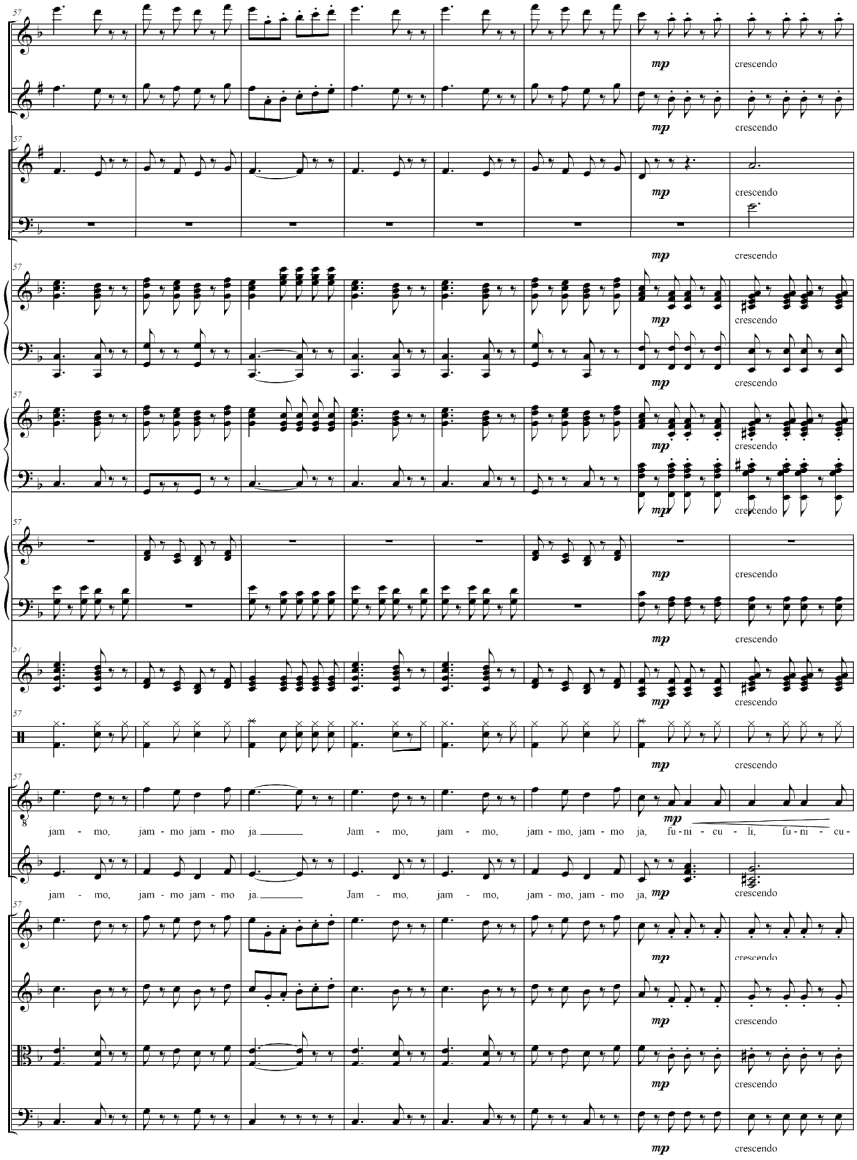

1к 2к
Ai - sse - - - - - ra, Nan - nine me ne sag - li - et - te tu saje ad -

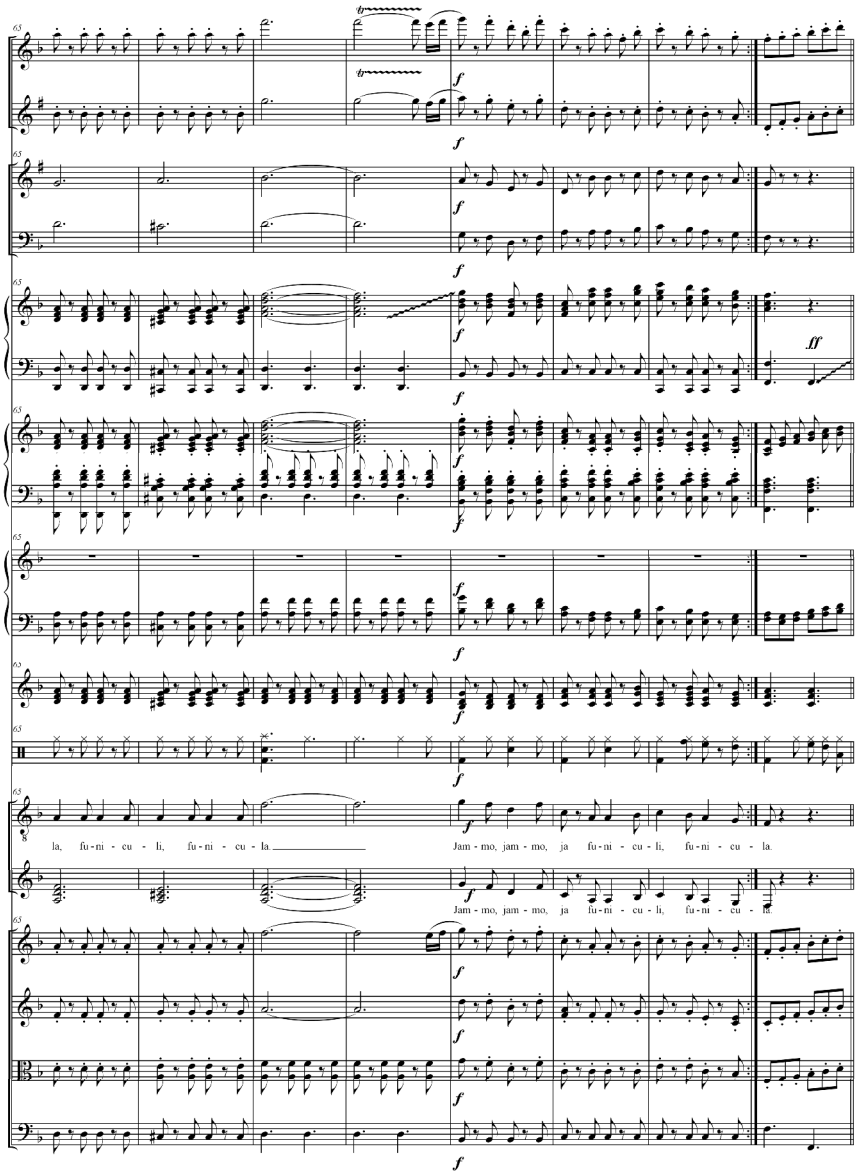

Con Sord
mp
do.
Ad - do
stu co - re ngra - to cchiu dis - piet - to
tu saje ad - do.

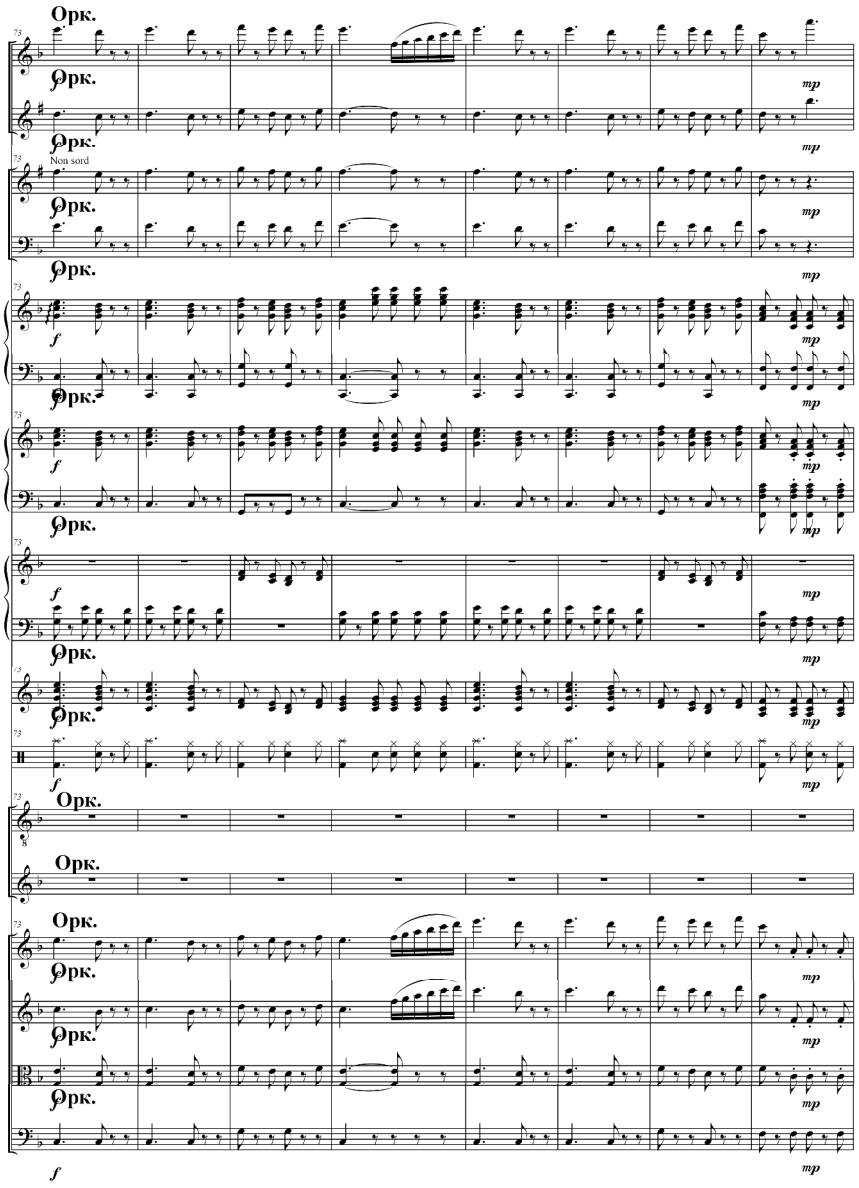

Con Sord
far-me nun po
Ad - do lo fuo - co co - ce ma si
far-me nun po

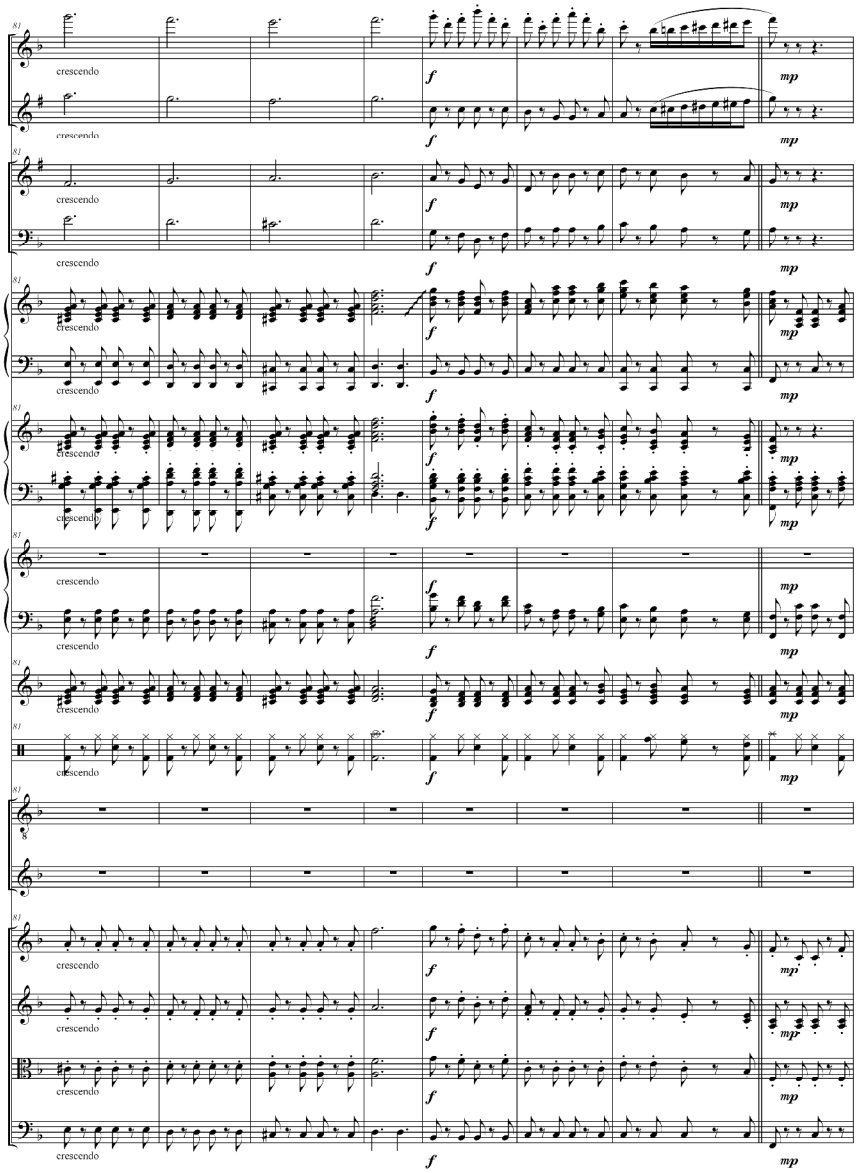

fui - e te las - sa sta.
E nun te corre ap-
te las - sa sta.

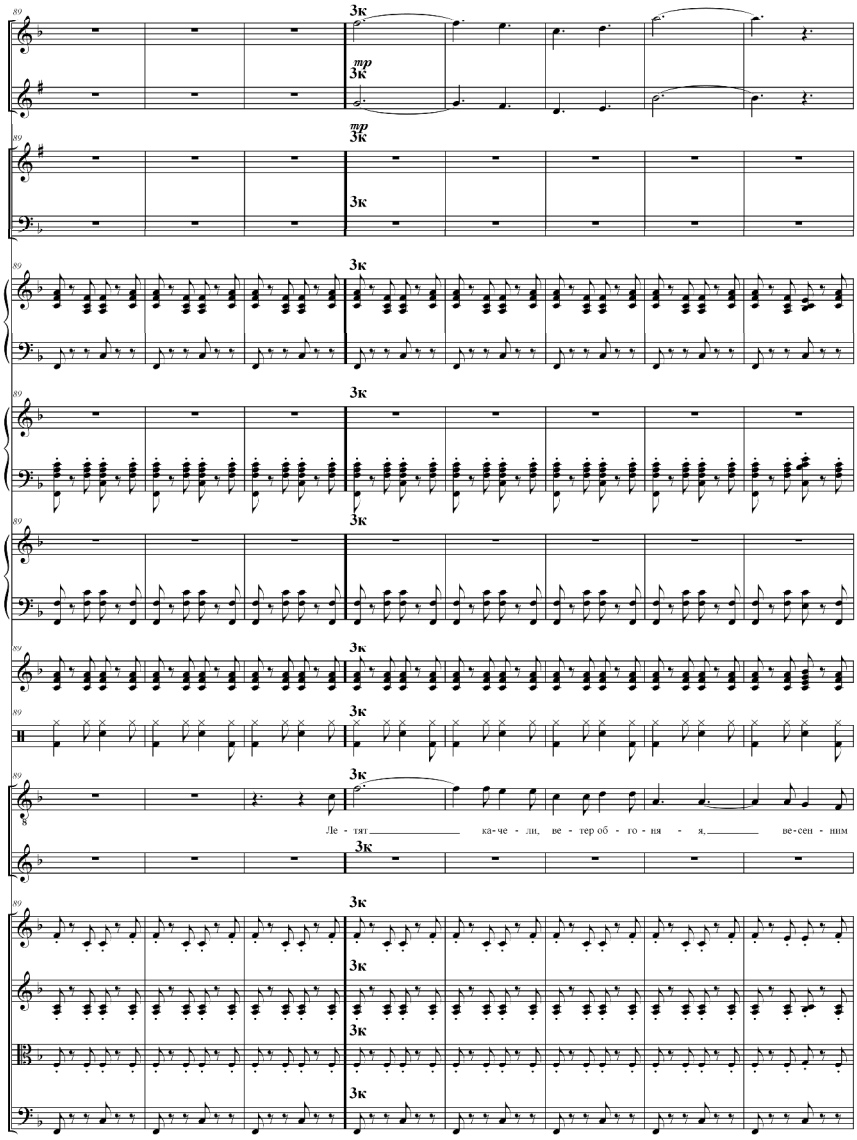

Припев:
mf
crescendo
Con Sord
pries - so nun te strui - e su - loa guar - da
Jam - mo,

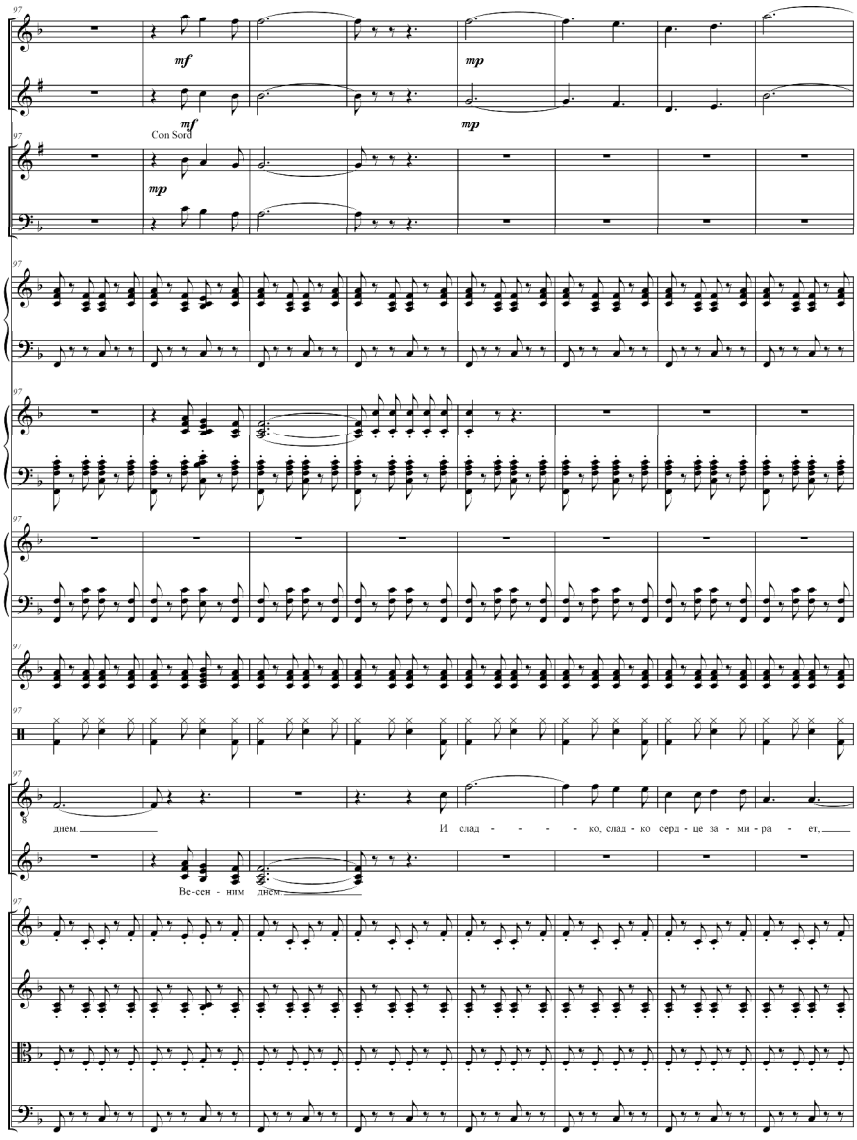

57
mp
crescendo
jam - mo, jam - mo jam - mo ja. Jam - mo, jam - mo, jam - mo, jam - mo ja, fu - ni - cu - li, fu - ni - cu -

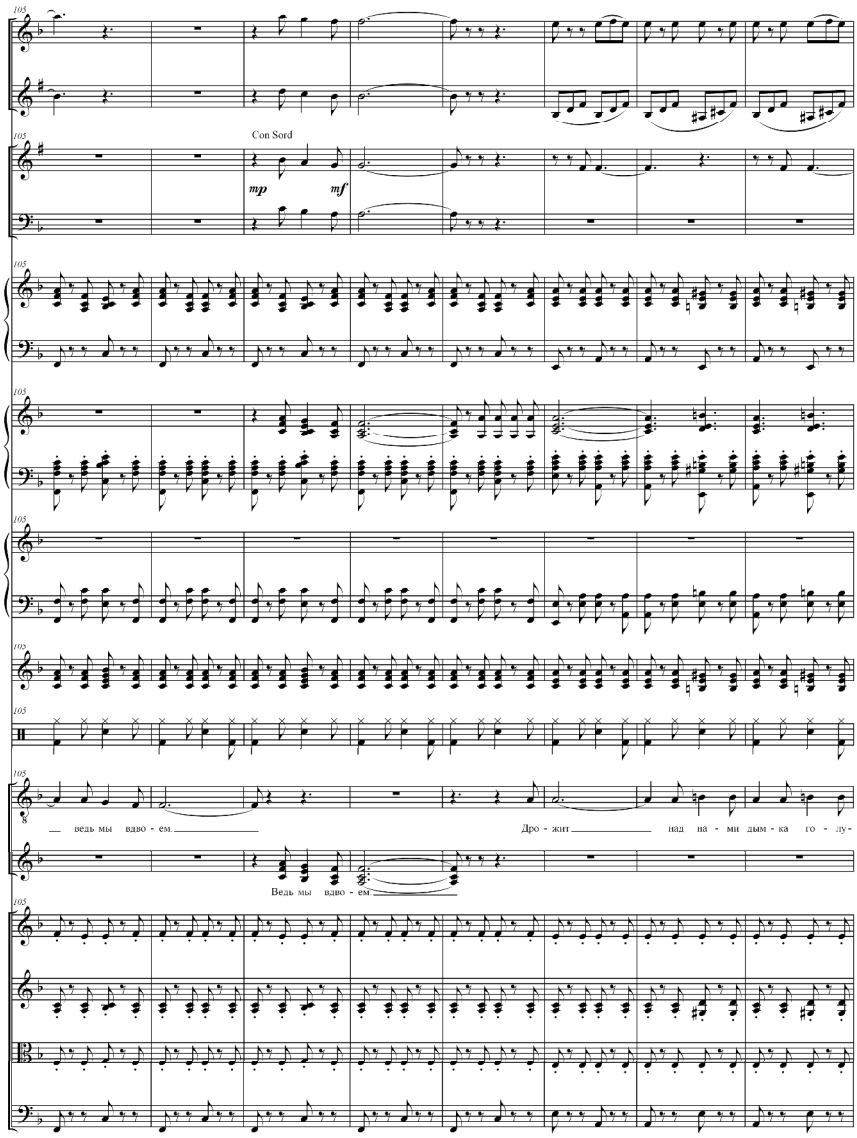

la, fu - ni - cu - li, fu - ni - cu - la
Jam - mo, jam - mo, ja fu - ni - cu - li, fu - ni - cu - la.
Jam - mo, jam - mo, ja fu - ni - cu - li, fu - ni - cu - la.

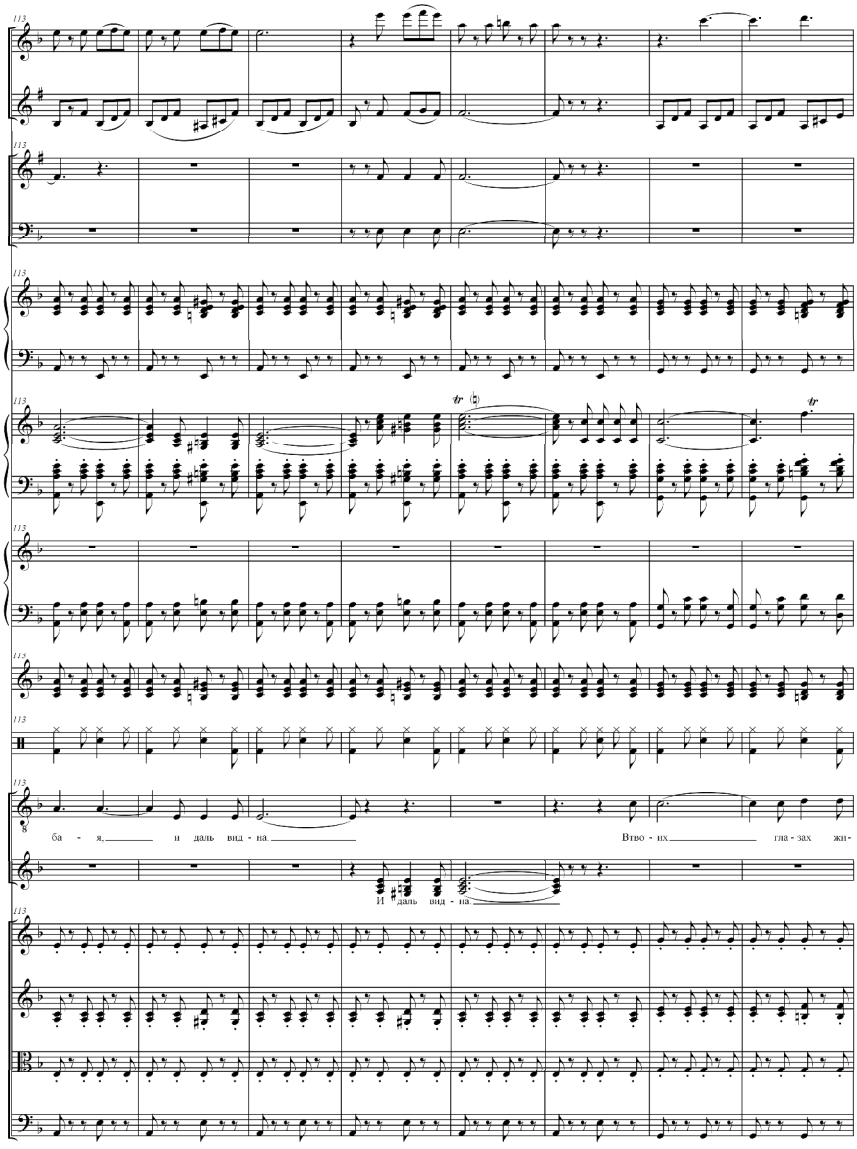

Орк.
Non sord
mp
f

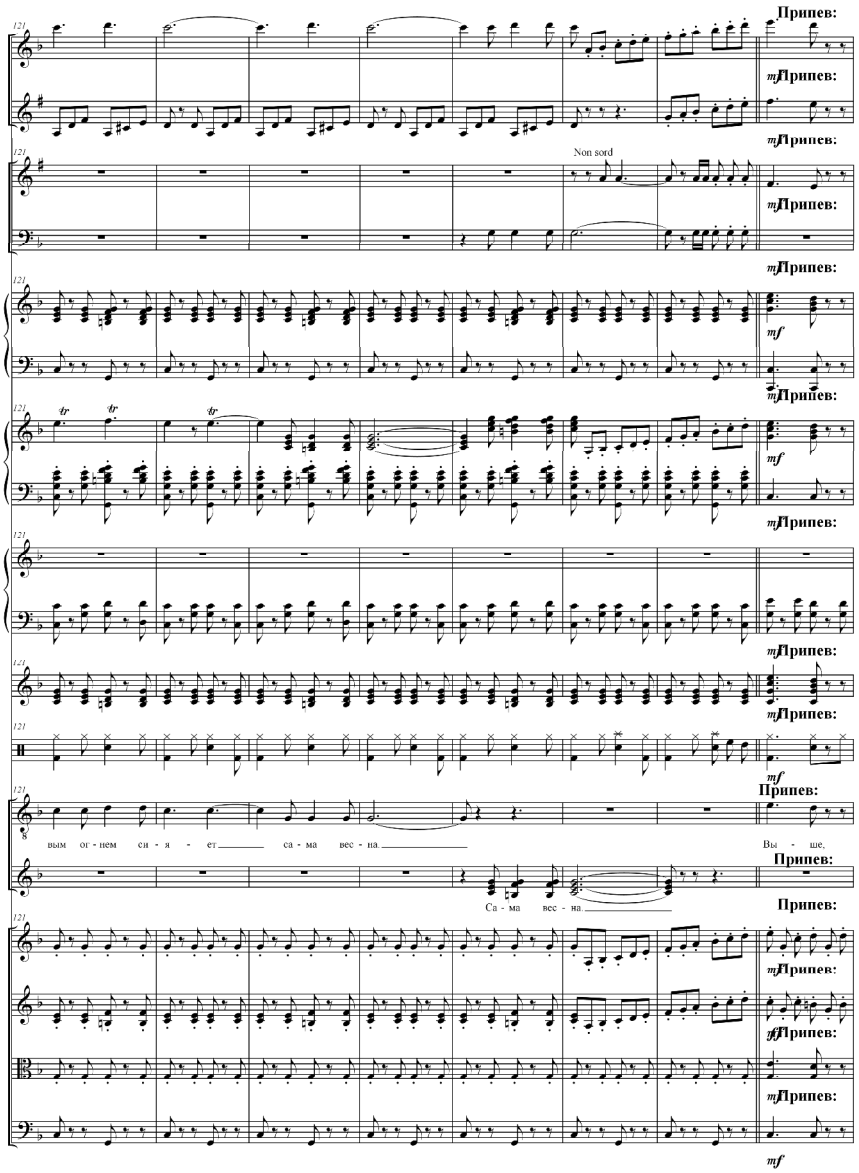

crescendo
f
mp

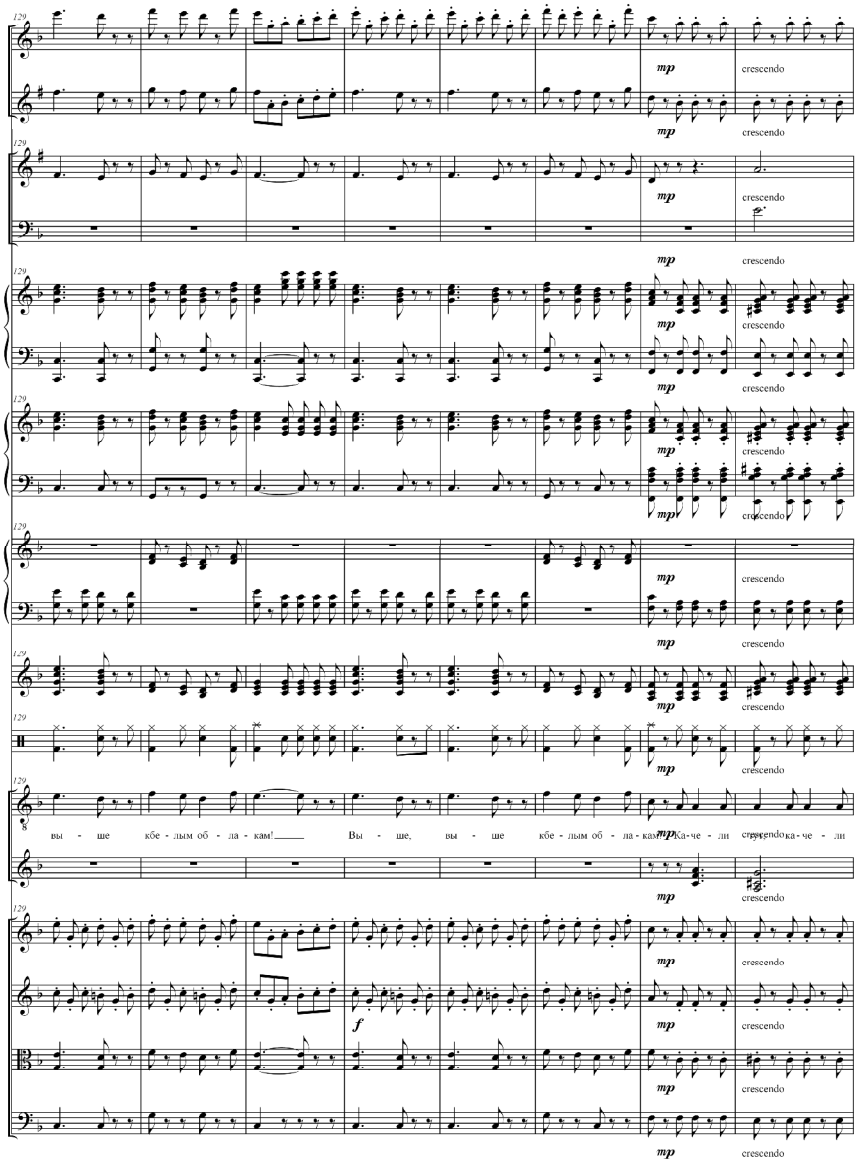

3к
mp
Ле - тят ка - че - ли, ве - тер об - го - ня - я, ве - сен - ним

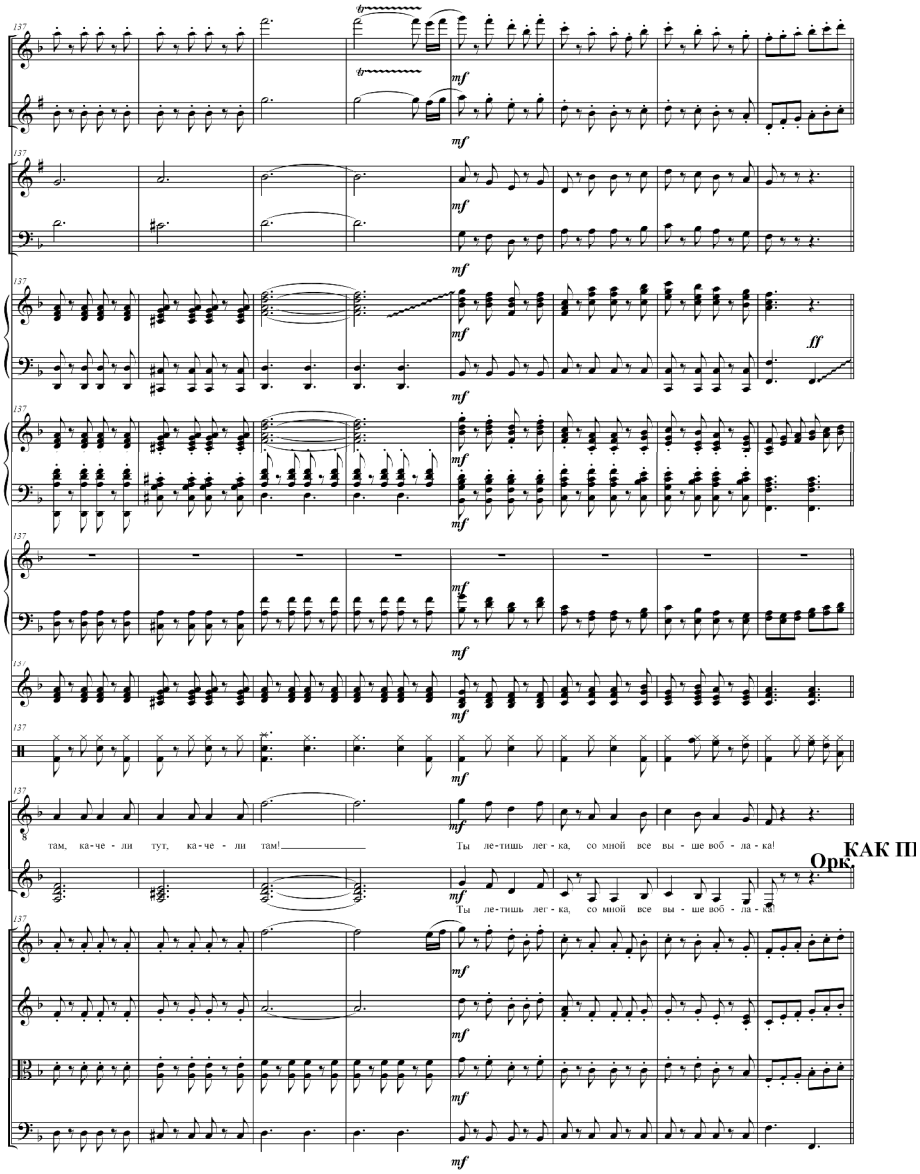

mf
mp
mf
mp
Con Sord
mp
днем.
И слад - - - - ко, слад - ко серд - це за - ми - ра - ет,
Ве-сен - ним днем

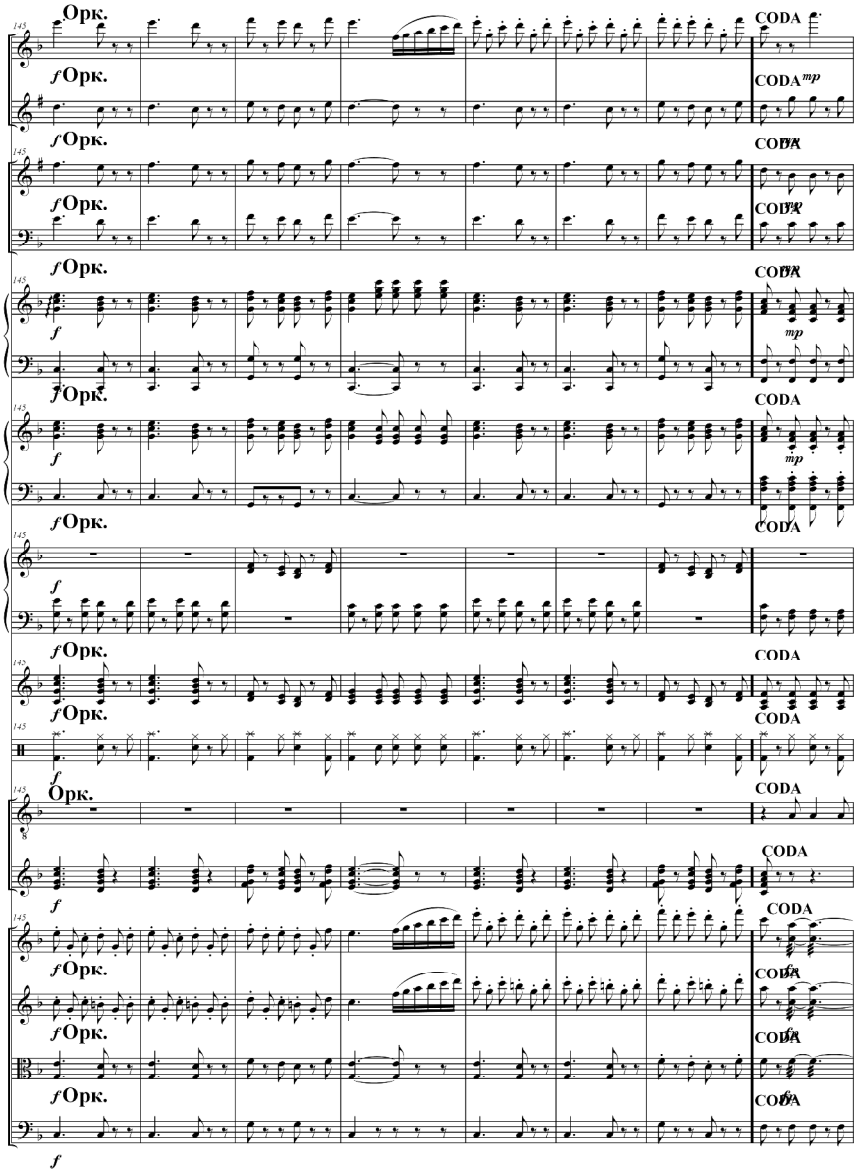

Con Sord
mp
mf
ведь мы вдво - ем
Дро - жит над на - ми дым - ка го - лу -
Ведь мы вдво - ем

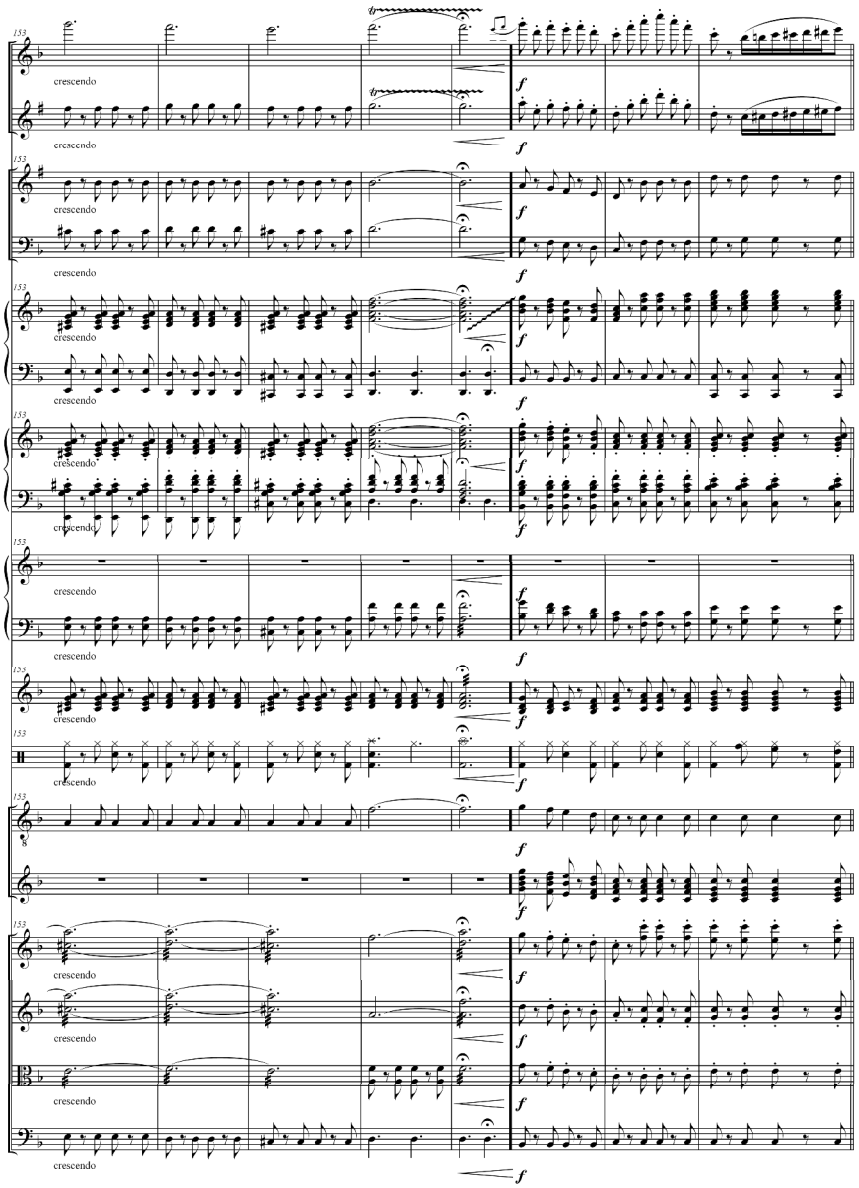

113
ба - я, и даль вид - на.
Втво - их гла - зах жи-
И даль вид - на.

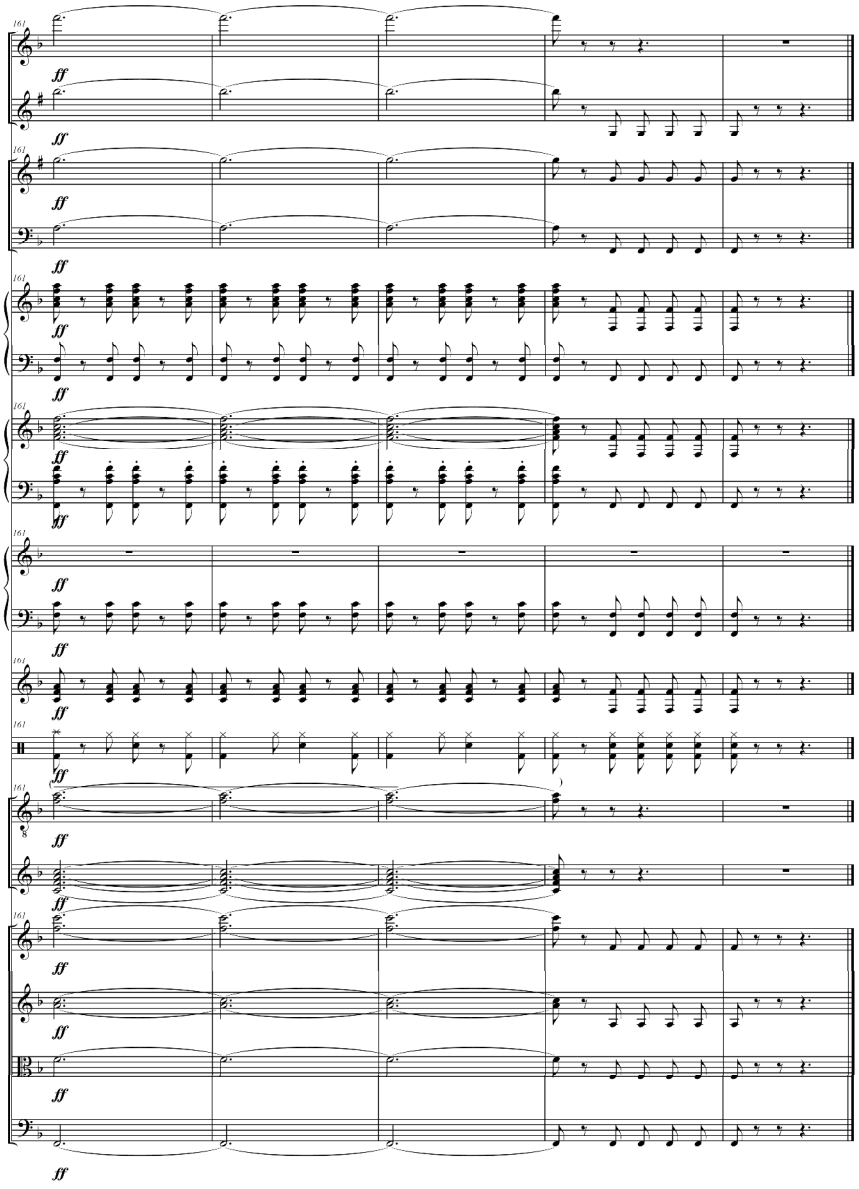

Припев:
Non sord
вым ог - нем си - я - ет са - ма вес - на.
Вы - ше.
Са - ма вес - на.


mp
crescendo
вы - ше кбе - лым об - ла - кам!
Вы - ше, вы - ше кбе - лым об - ла - кам!
Ка - че - ли
ка - че - ли
f


там, ка-че - ли тут, ка-че - ли там!
Ты ле-тишь лег - ка, со мной все вы - ше воб - ла - ка!
Ты ле-тишь лег - ка, со мной все вы - ше воб - ла - ка!
Орк. КАК П


Орк.
CODA
f
mp


153
crescendo
f
125



A.Bocelli - Funiculi Funicula

1. Aissera, Nannine
Me ne sagliette
Tu saje addo'
(Tu saje addo')
Addo' 'stu
Core 'ngrato
Cchiu' dispietto
Farme nun po'
(Farme nun po')
Addo' lo fuoco coce
Ma si fuie
Te lassa sta
(Te lassa sta)
E nun
Te corre appriesso
Nun te struie
Sulo a guarda'
(Sulo a guarda')
П-в. Jammo, jammo
'Ncoppa jammo ja'
Jammo, jammo
'Ncoppa jammo ja'
Funiculi, funicula
Funiculi, funicula
'Ncoppa jammo ja'
Funiculi, funicula
2. Neh jammo
Da la terra
A la montagna
No passo nc'e
No passo nc'e
Se vede Francia
Proceta, la Spagna
e io veco a te
E io veco a te
Tirate co li ffune
Ditto 'nfatto
'Ncielo se va
'Ncielo se va
Se va comm'a
Lo viento
E a ll'intrasatto
gue saglie sa'
Gue saglie sa'
П-в. Jammo, jammo
'Ncoppa jammo ja'
Jammo, jammo
'Ncoppa jammo ja'
Funiculi, funicula
Funiculi, funicula
'Ncoppa jammo ja'
Funiculi, funicula

3. Летят качели, ветер обгоняя,
Весенним днём,
И сладко, сладко сердце замирает,-
Ведь мы вдвоём...
Дрожит над нами дымка голубая,
И даль видна,
В твоих глазах живым огнём сияет
Сама весна!

Припев:
Выше, выше к белым облакам!
Выше, выше к белым облакам!
Качели тут качели там!
Качели тут качели там!
Ты летишь легка,
Со мной всё выше в облака!

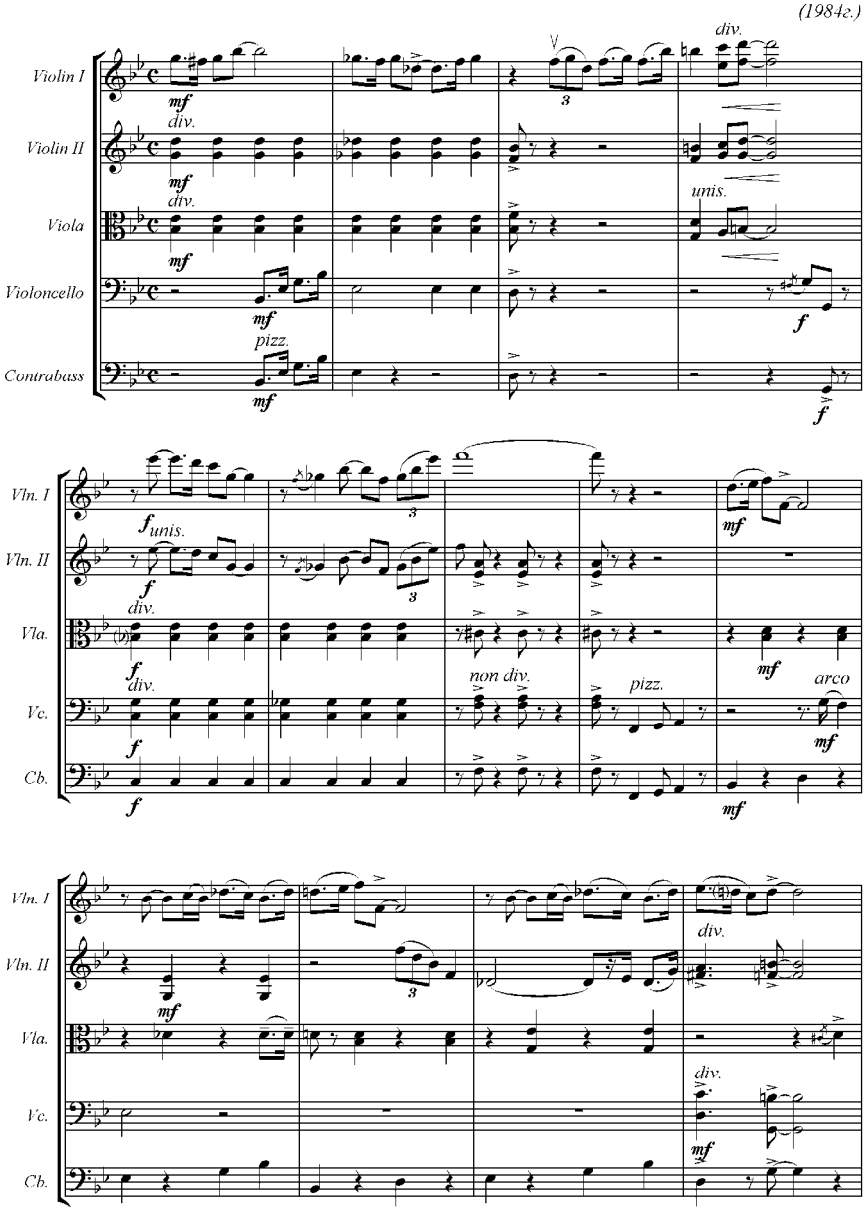
РЭГТАЙМ

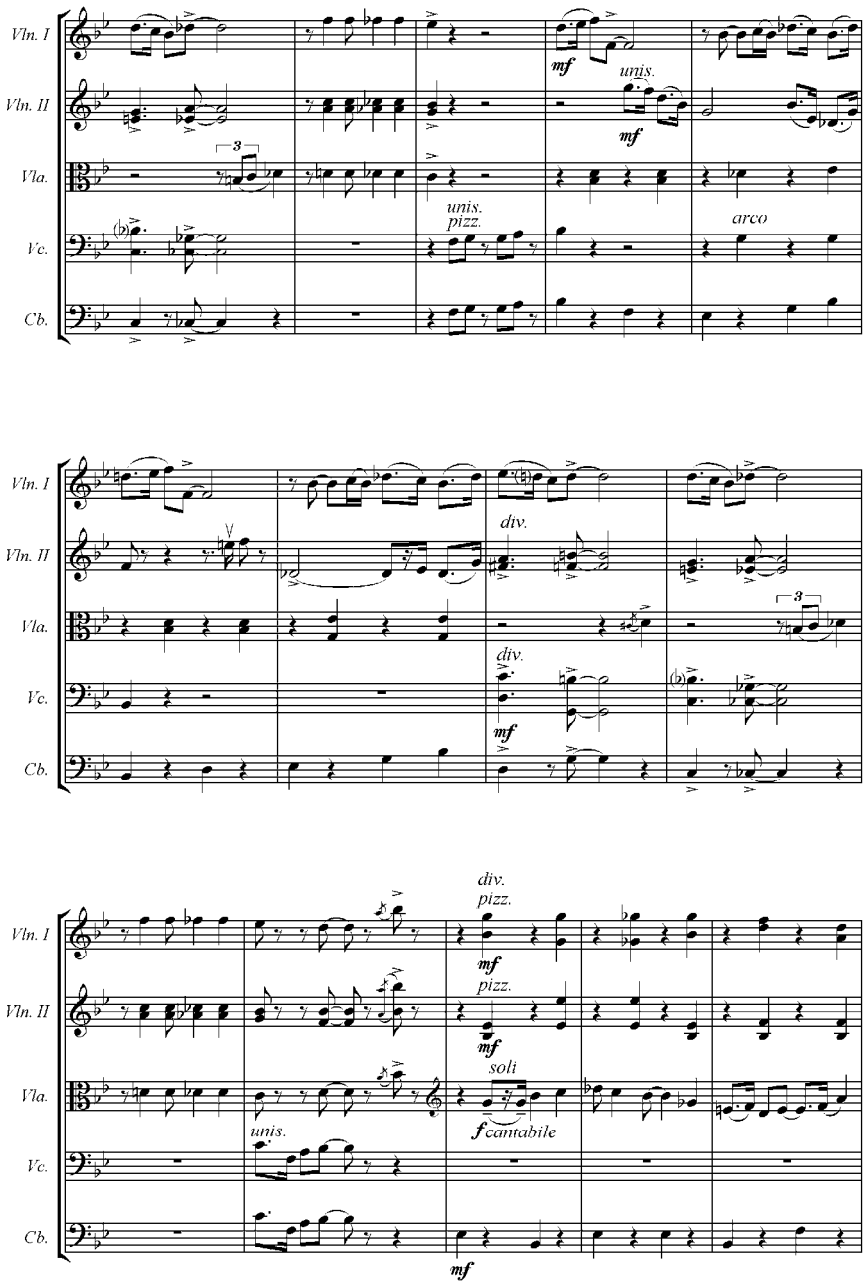
для камерного оркестра

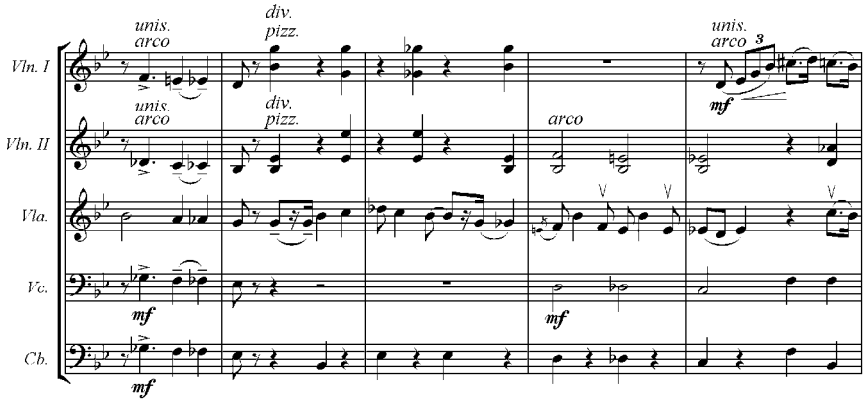
(Воспоминание о Дж.Гершвине)

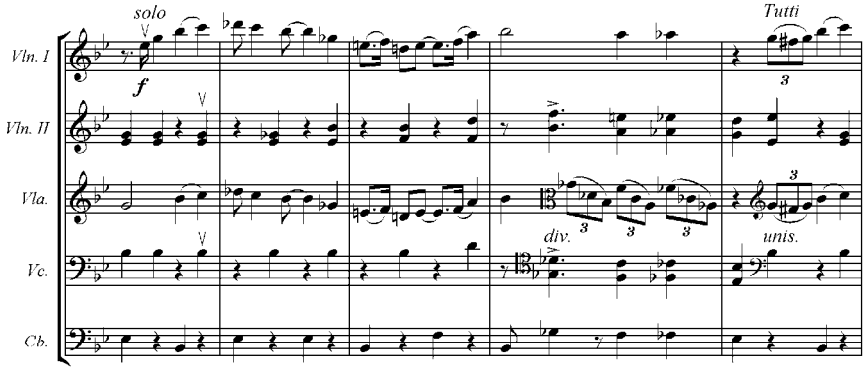
Валерий САПАРОВ

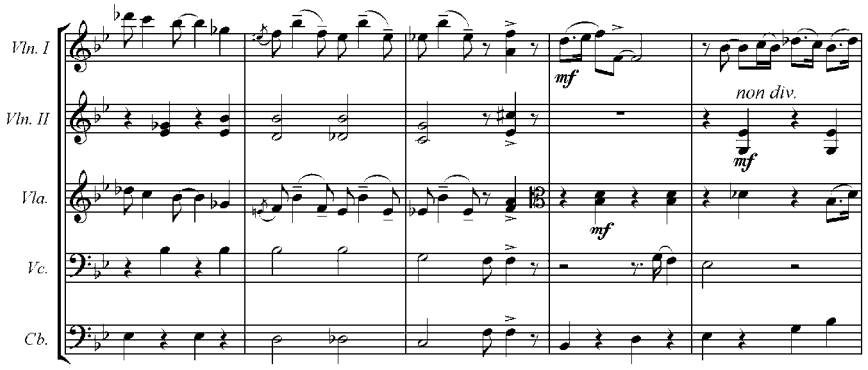
(1984г.)

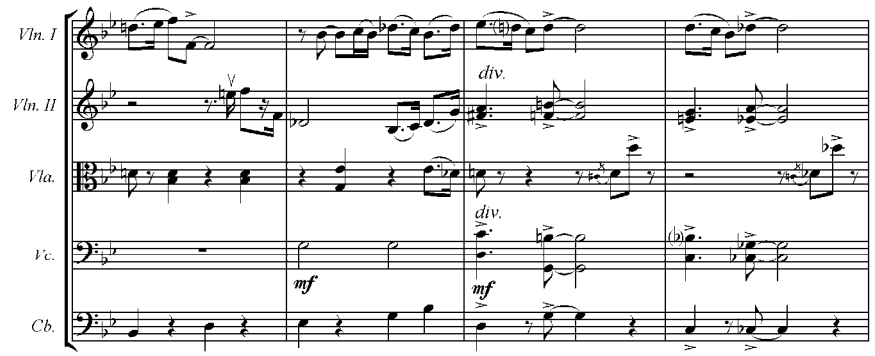


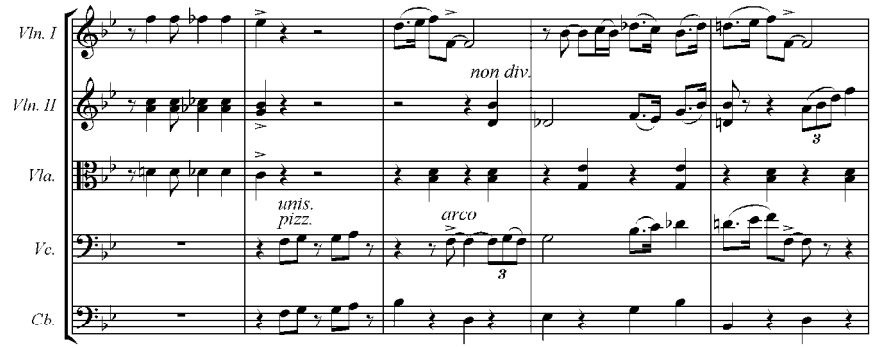

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
unis.
mf
unis.
pizz.
arco
div.
div.
mf
div.
pizz.
mf
pizz.
mf
soli
unis.
f cantabile
mf

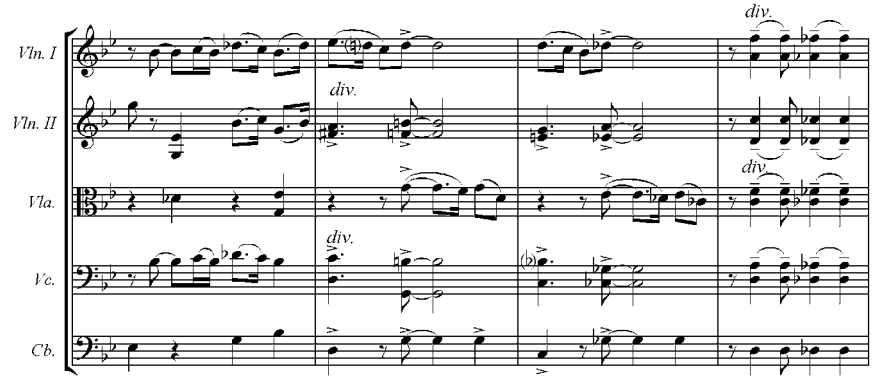

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
arco
div.
pizz.
arco
mf
unis.
arco
3

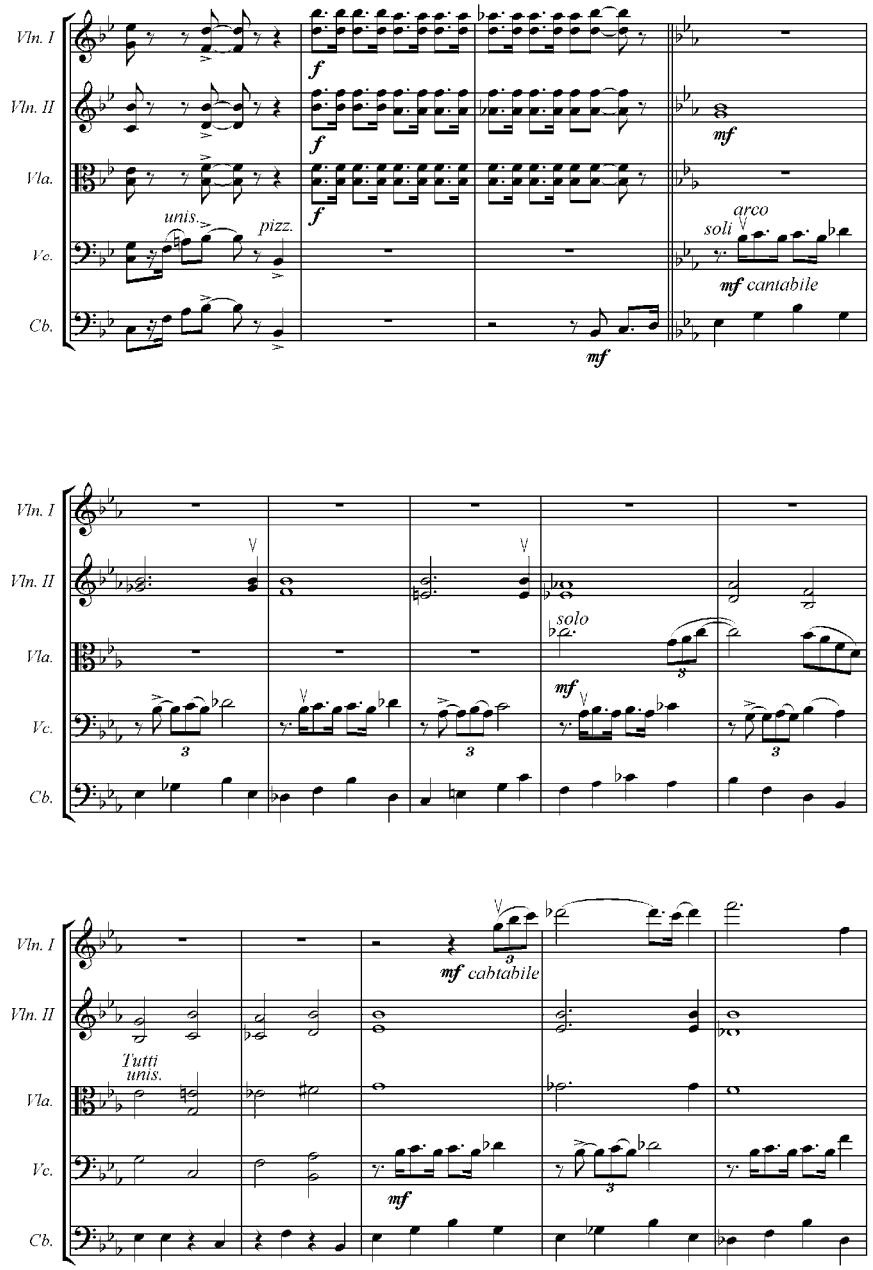

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
solo
f
Tutti
3
div.
unis.

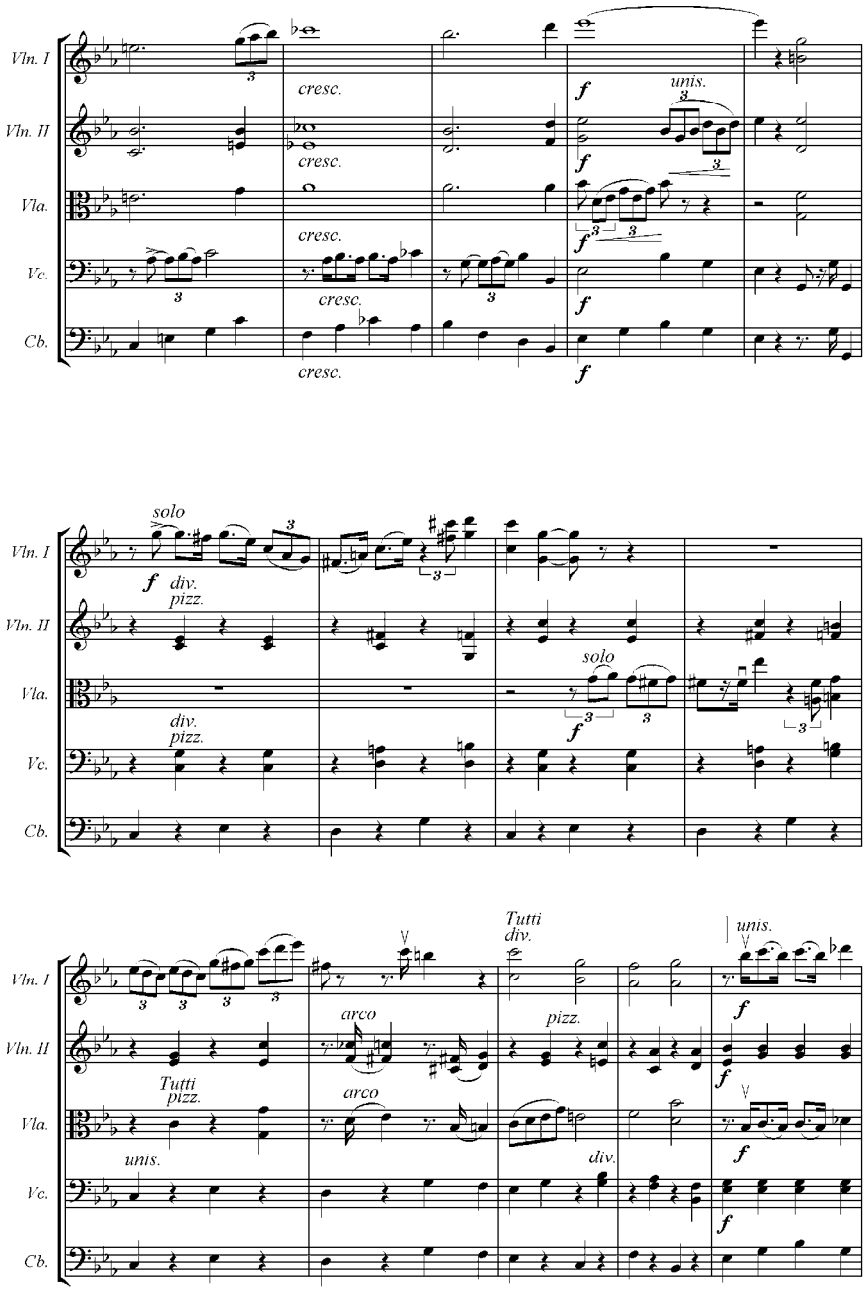

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
non div.

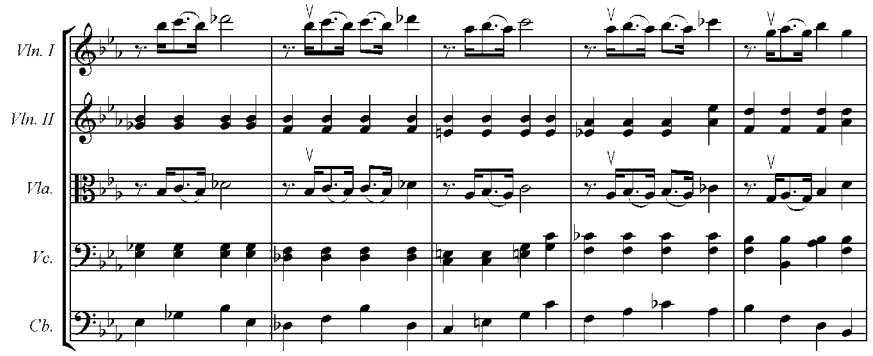

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
div.
mf
mf

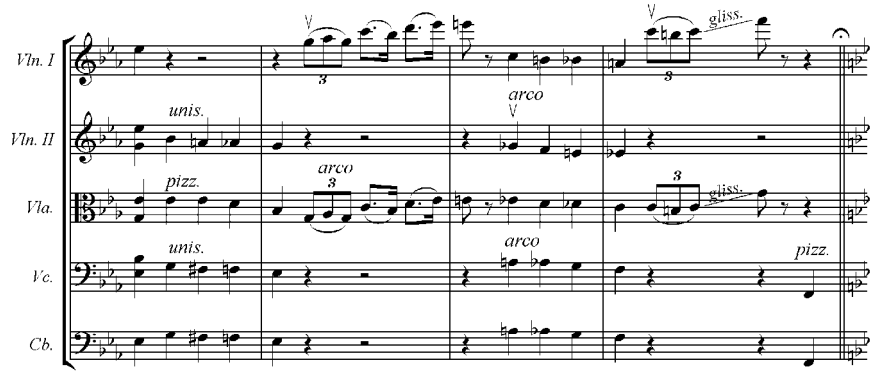

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
non div.
3
unis.
pizz.
arco
3

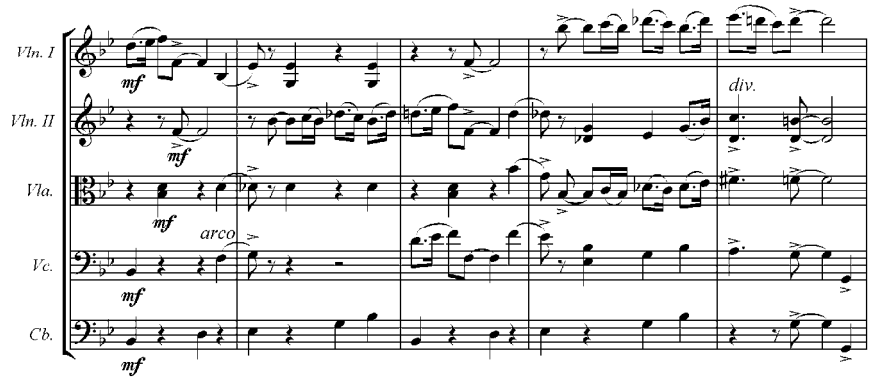

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
div.
div.
div.

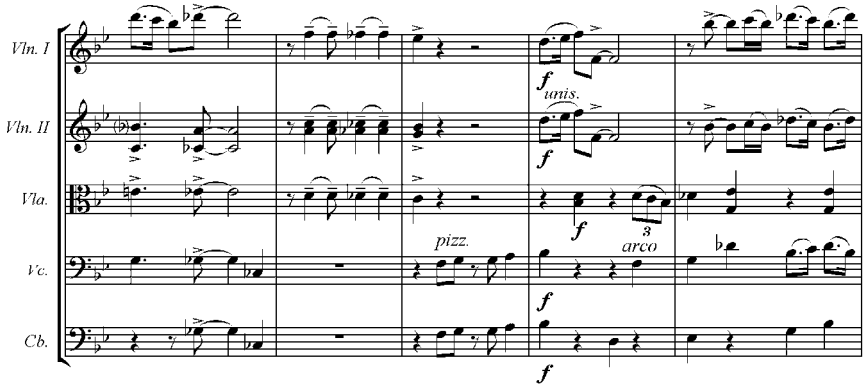

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
unis.
pizz.
mf
arco
soli
mf cantabile
solo
Tutti
unis.
mf cabtabile

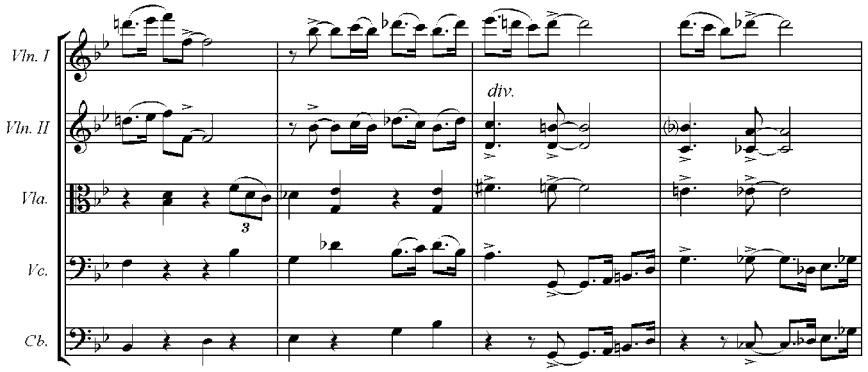

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
f
unis.
solo
div.
pizz.
Tutti
arco

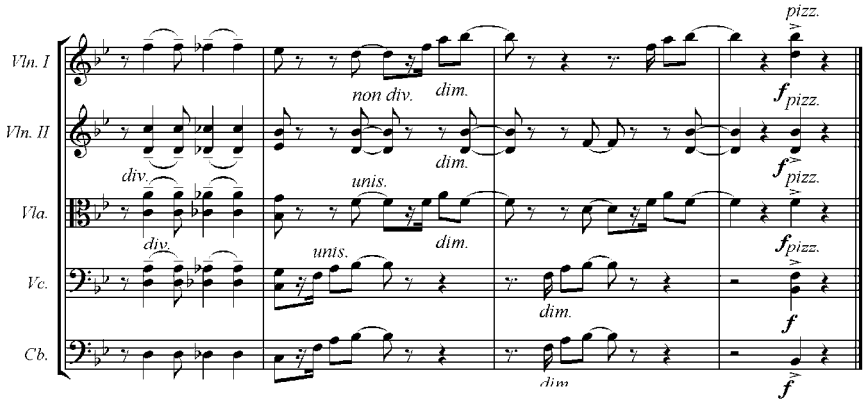

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
unis.
pizz.
arco
gliss.


Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
arco
div.

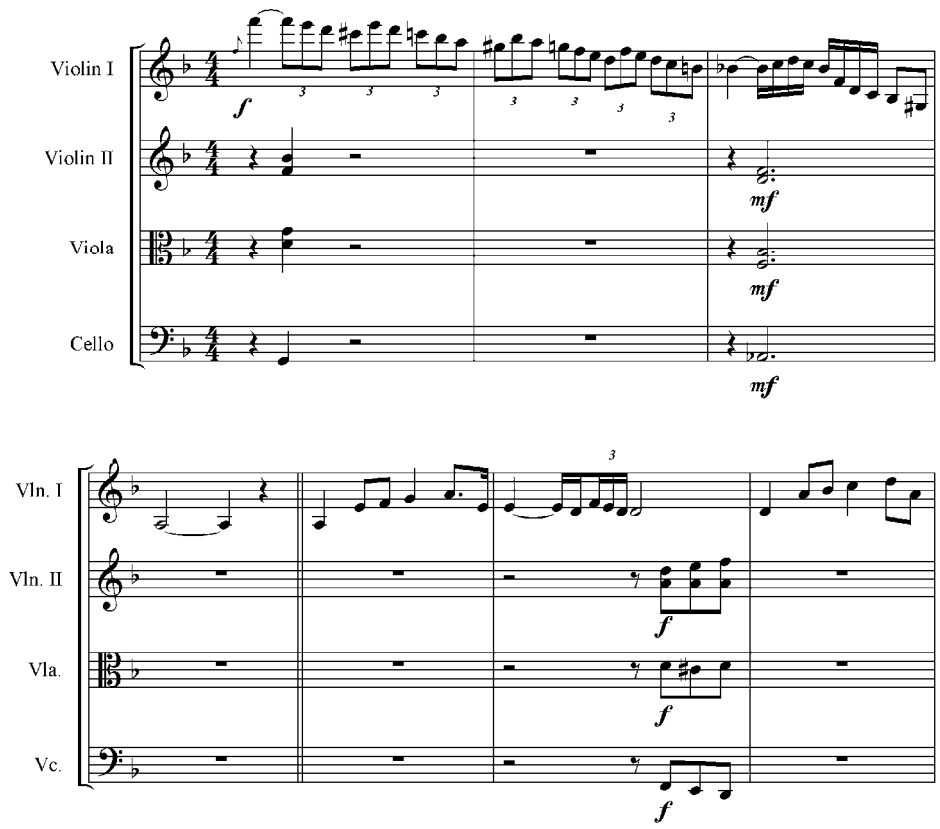

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
unis.
pizz.
arco
3

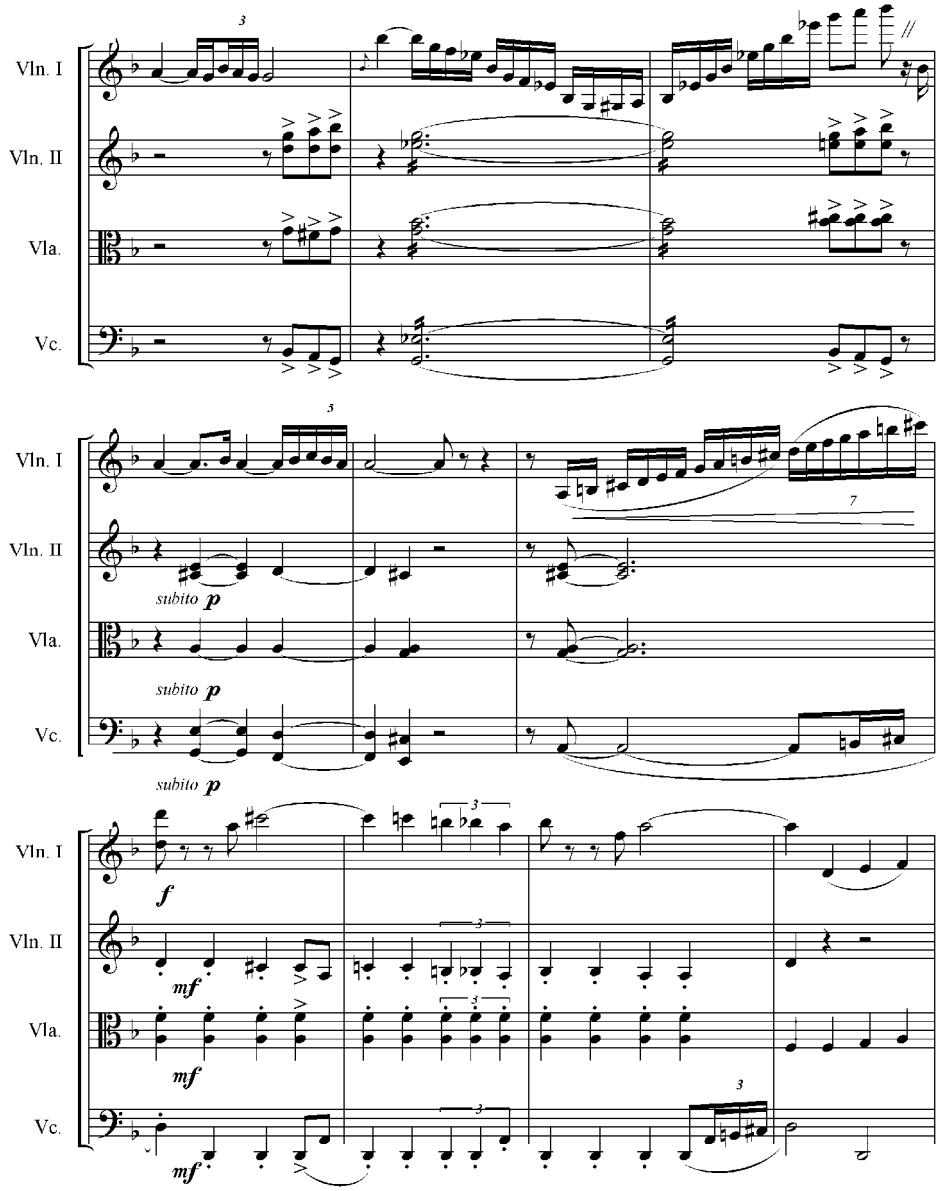

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
3

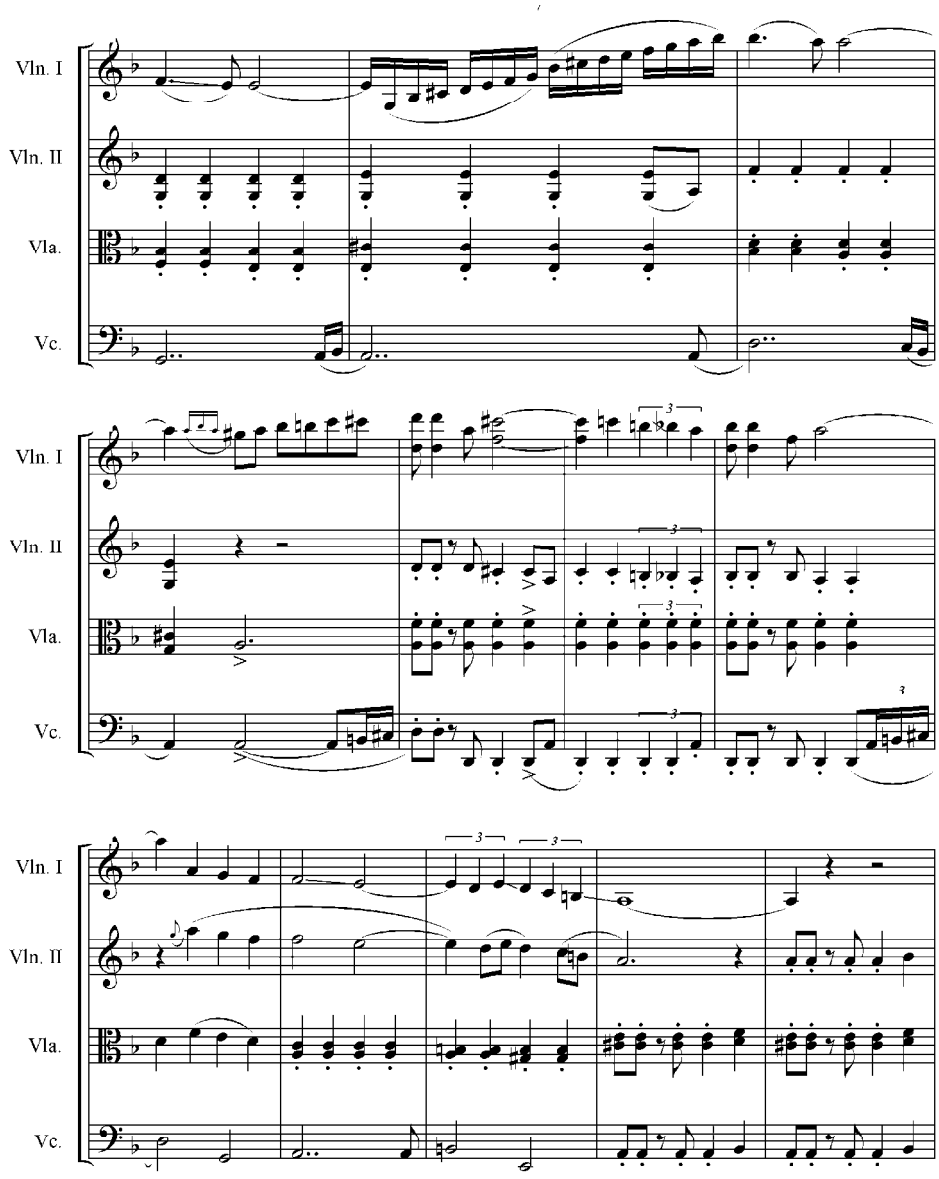

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
non div.
dim.
div.
unis.
f
fpizz.

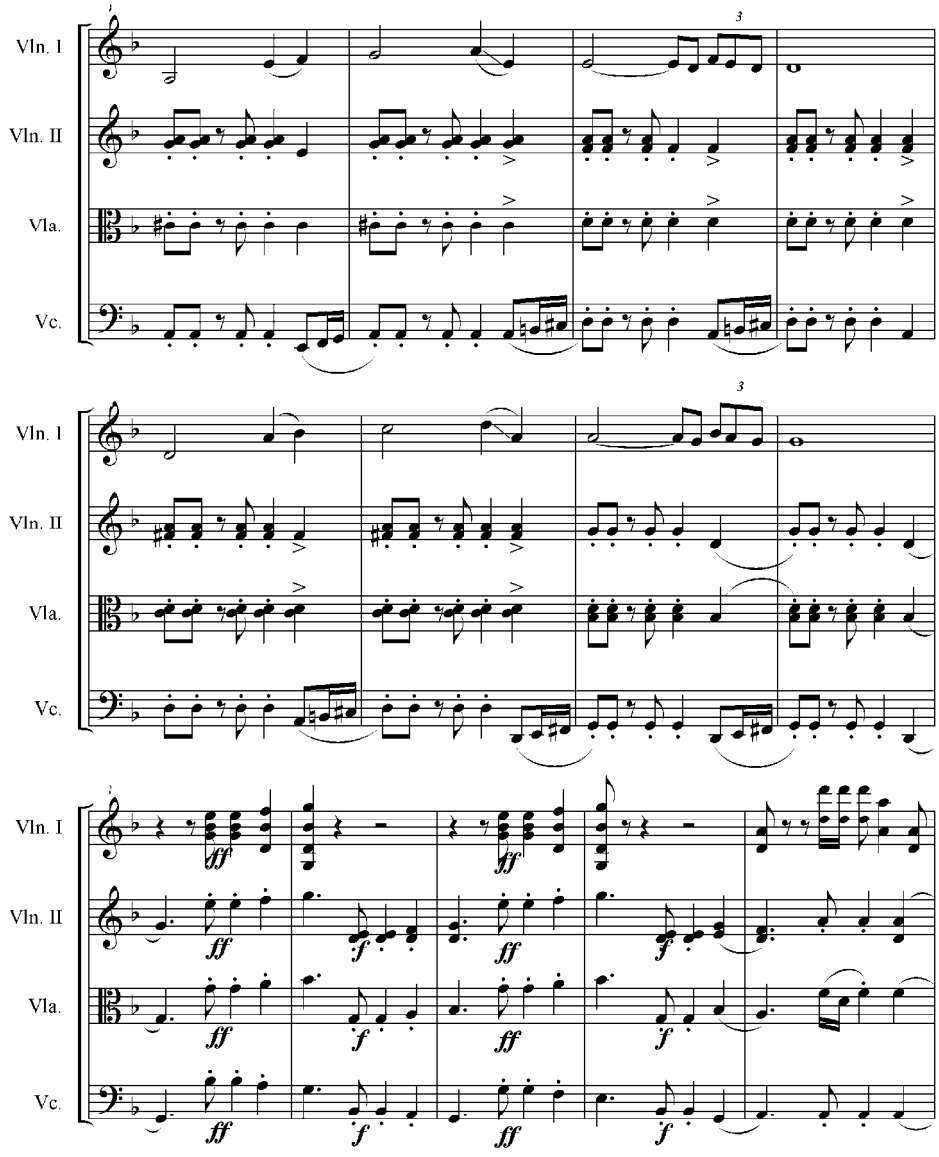
Jealosy

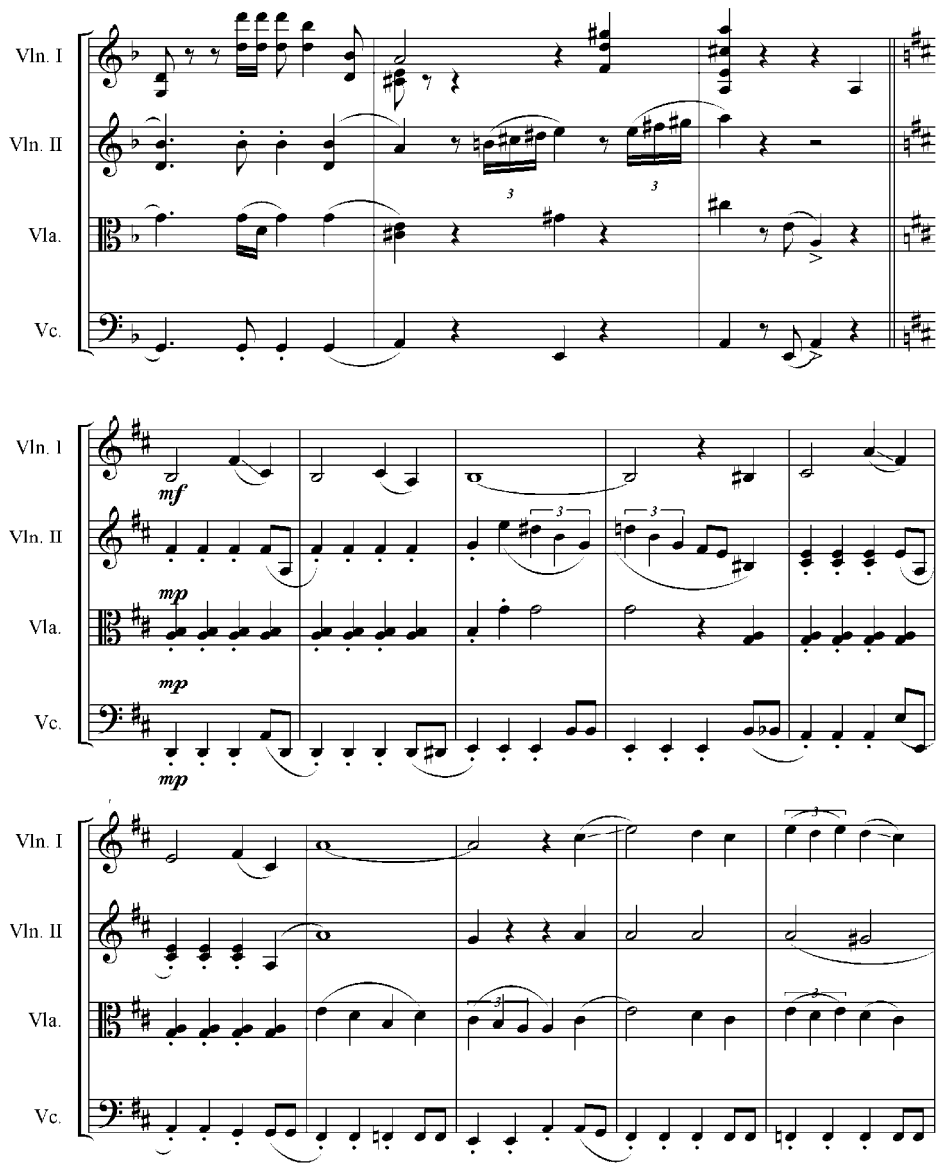
Jacob Gade

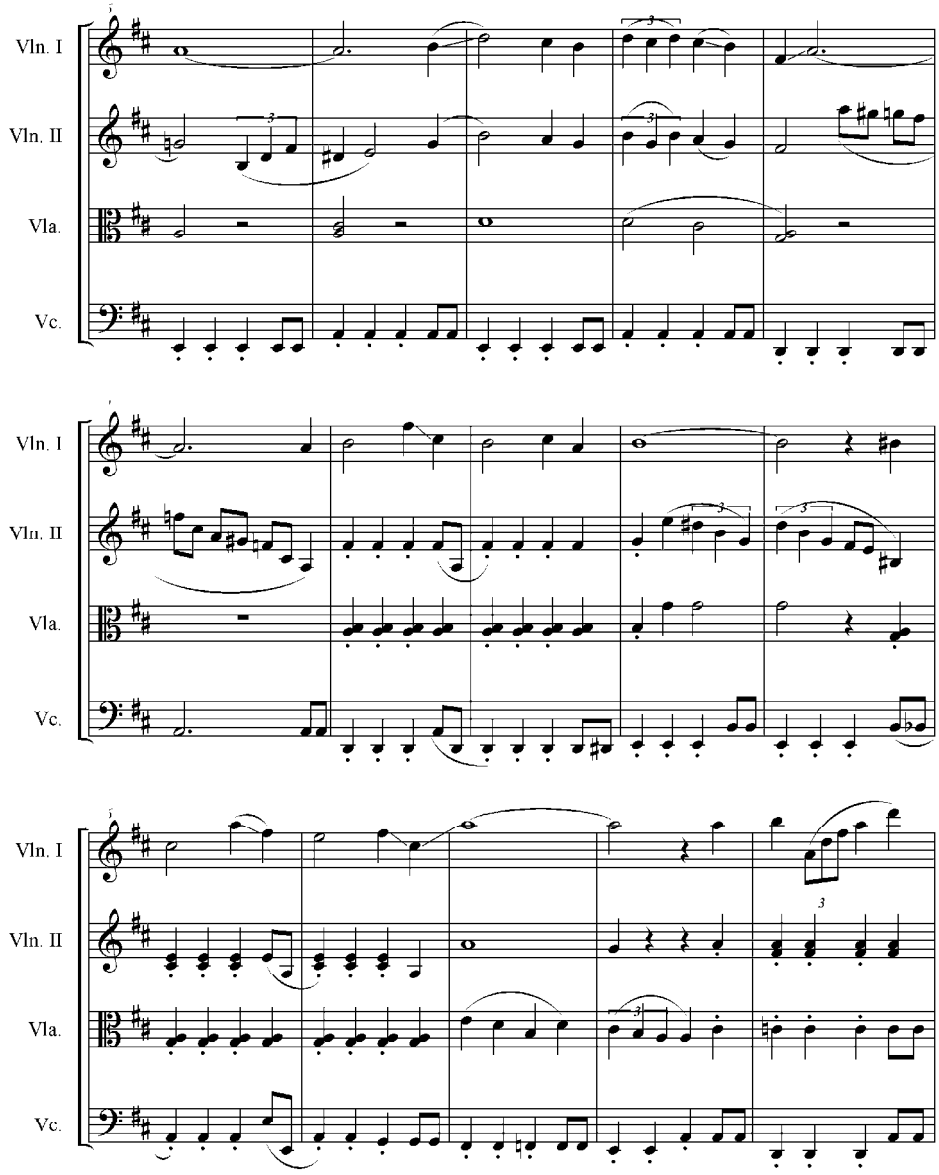


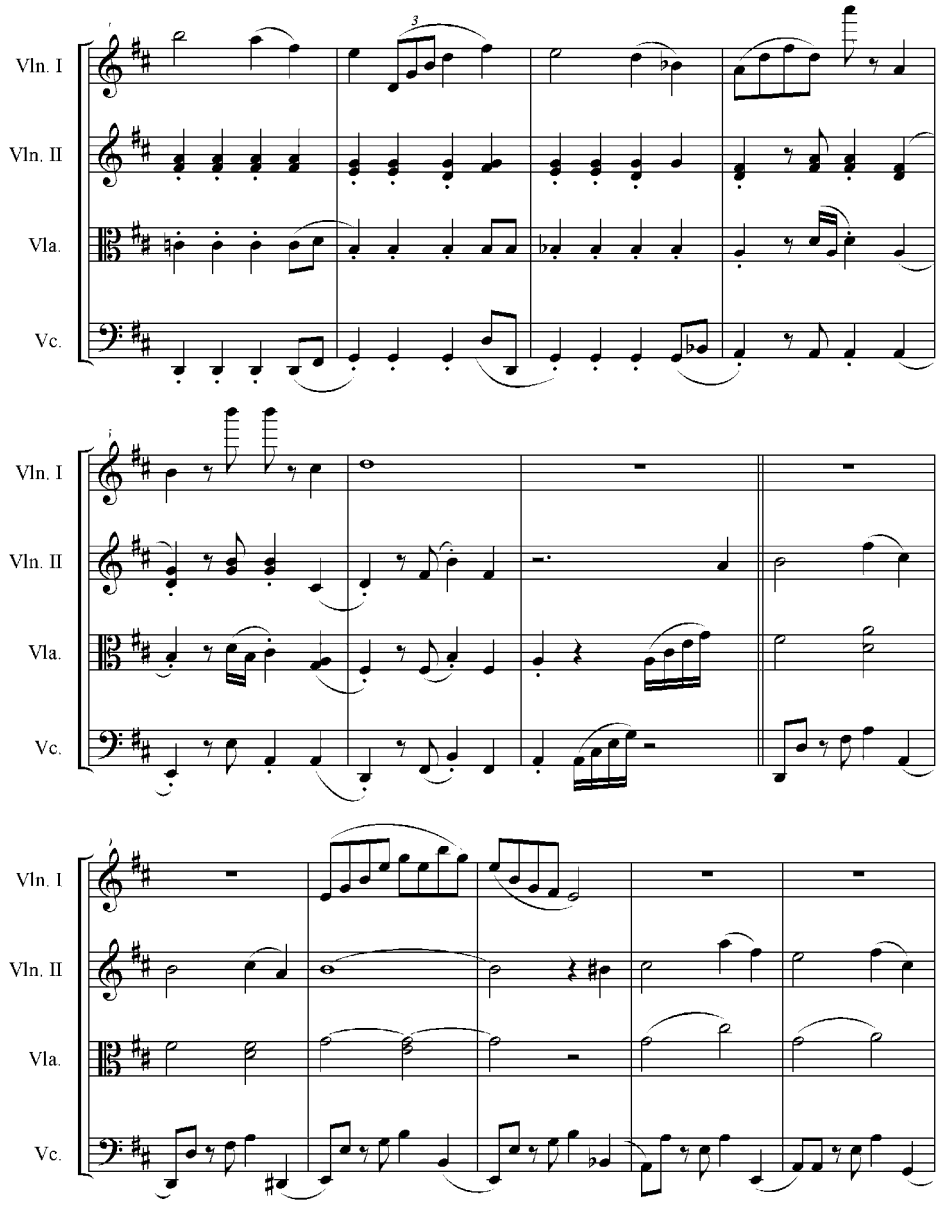

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
subito p
subito p
subito p
f
mf
mf
mf

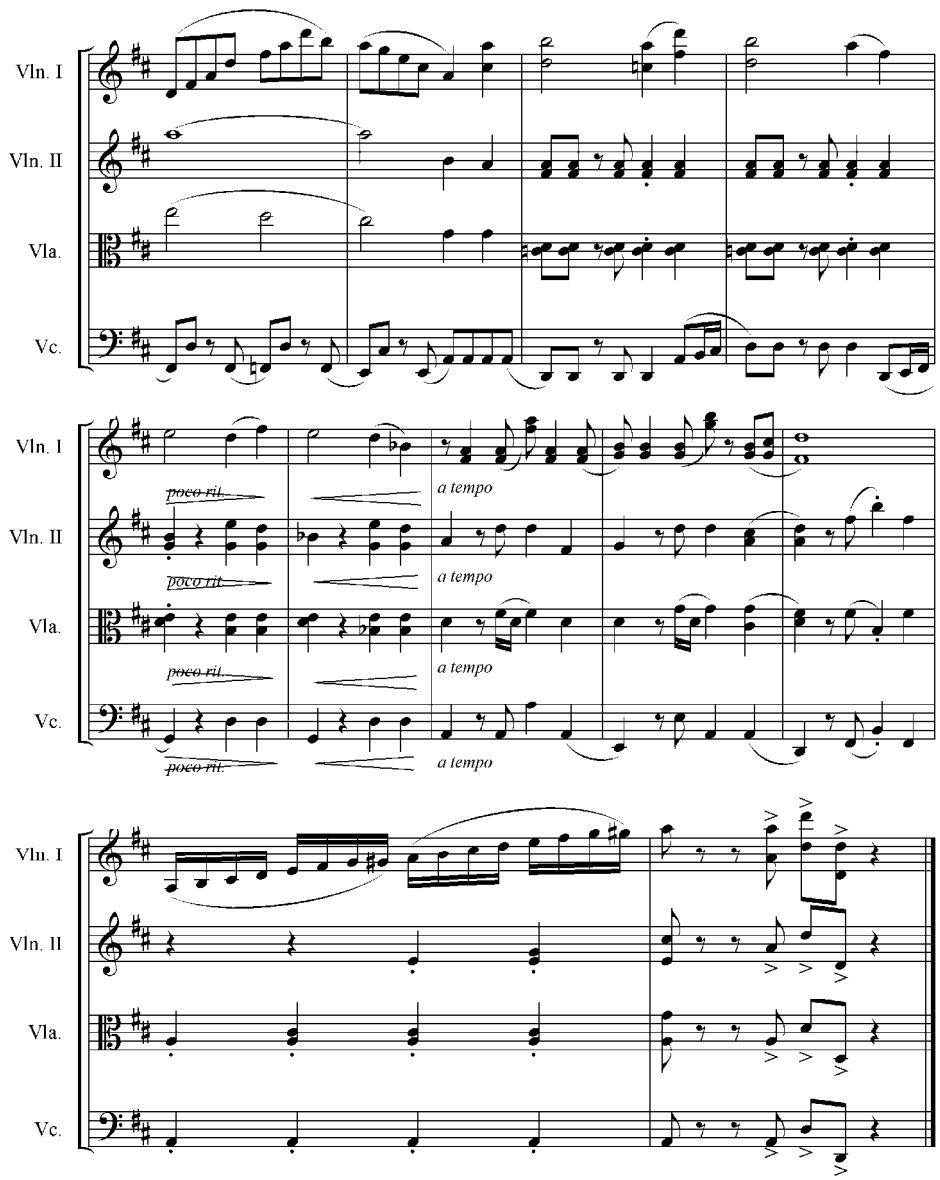

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.


Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
3
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
ff
f


Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
mp
mp
mp

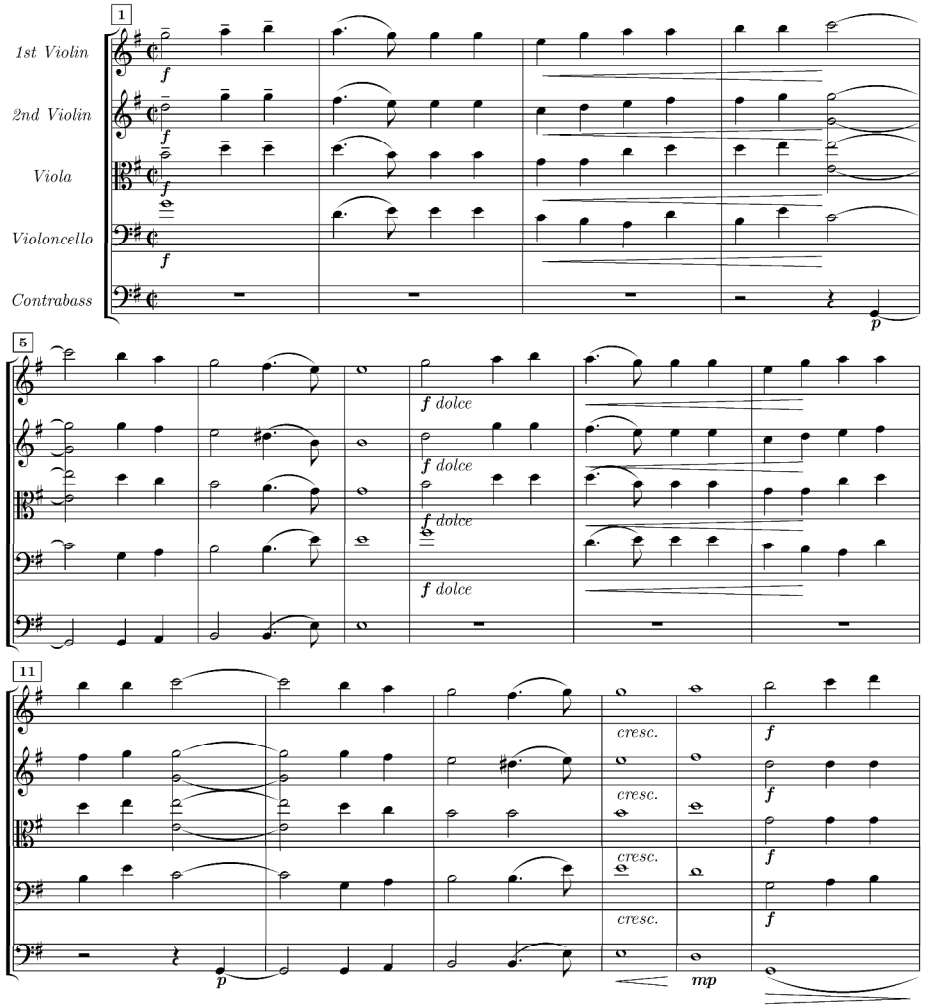

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

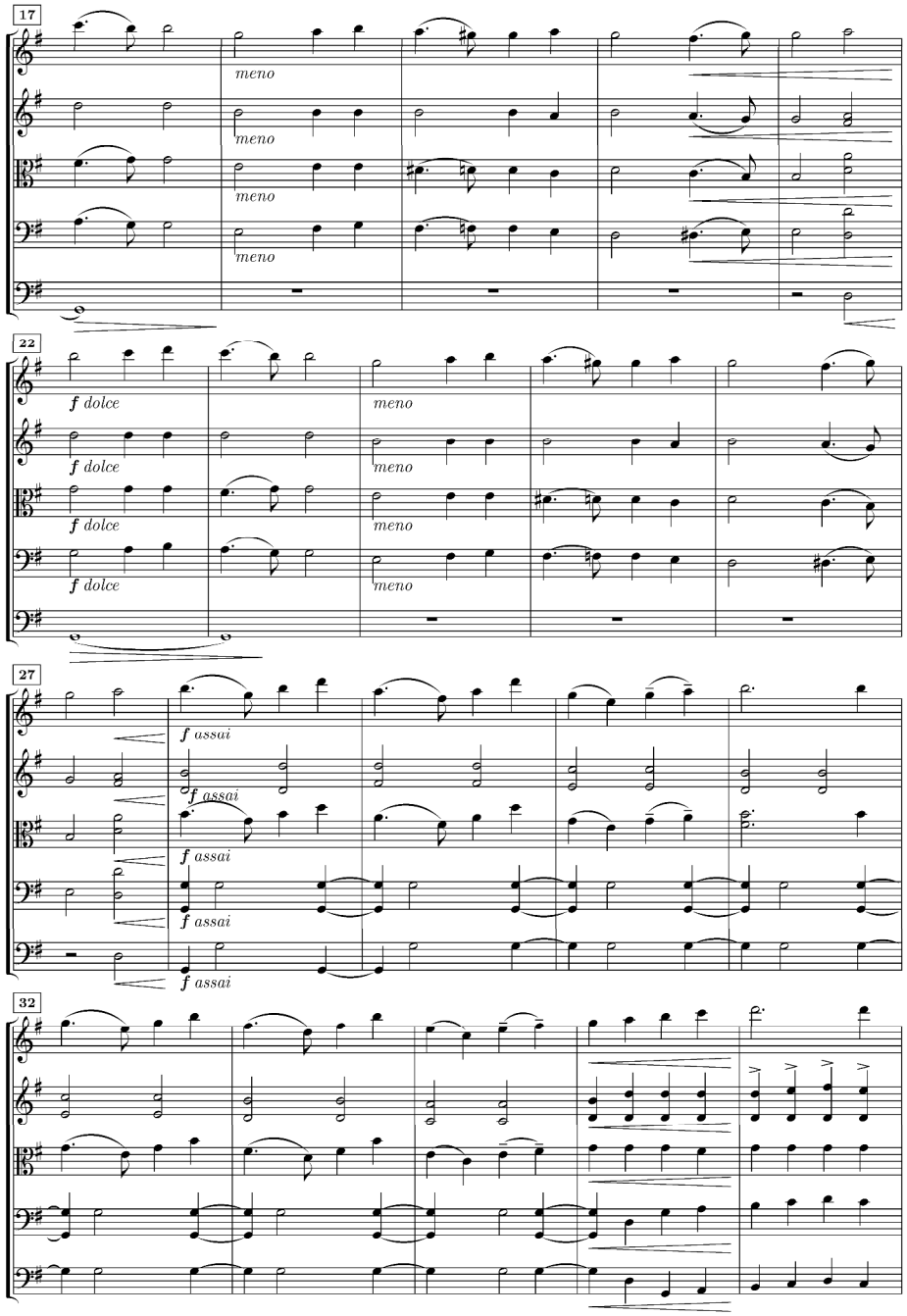

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
3

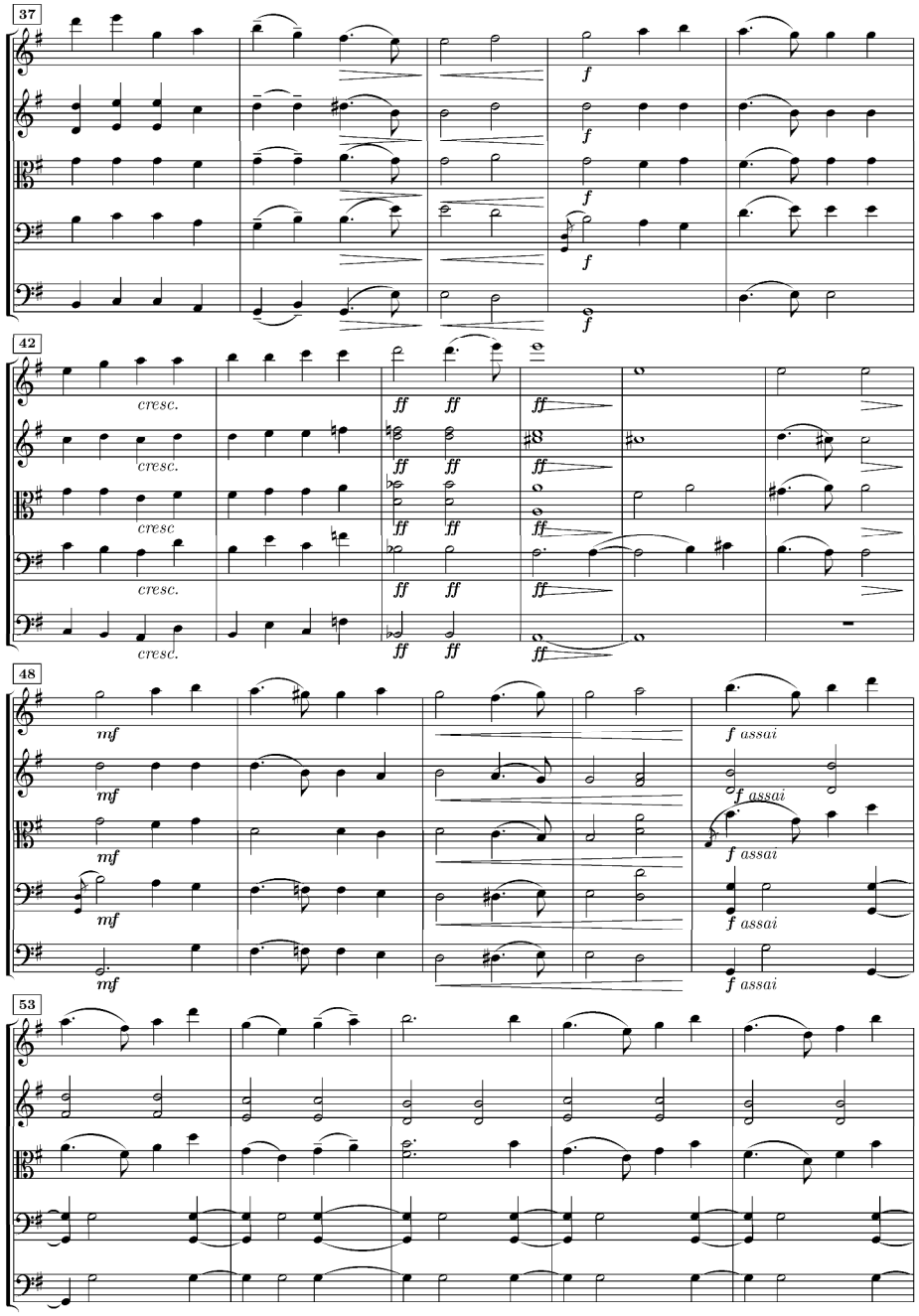

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
poco rit.
a tempo

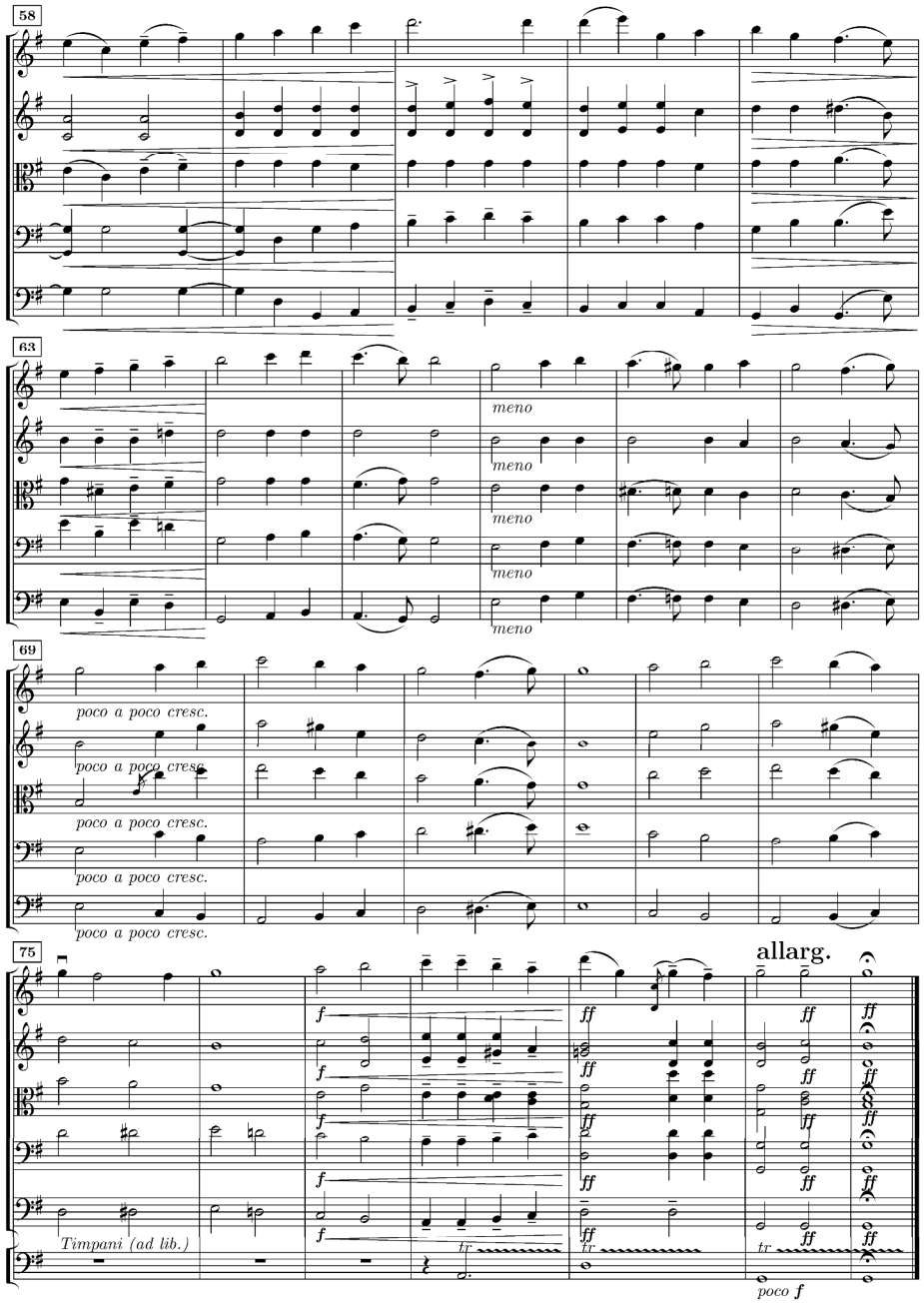
Andante Festivo

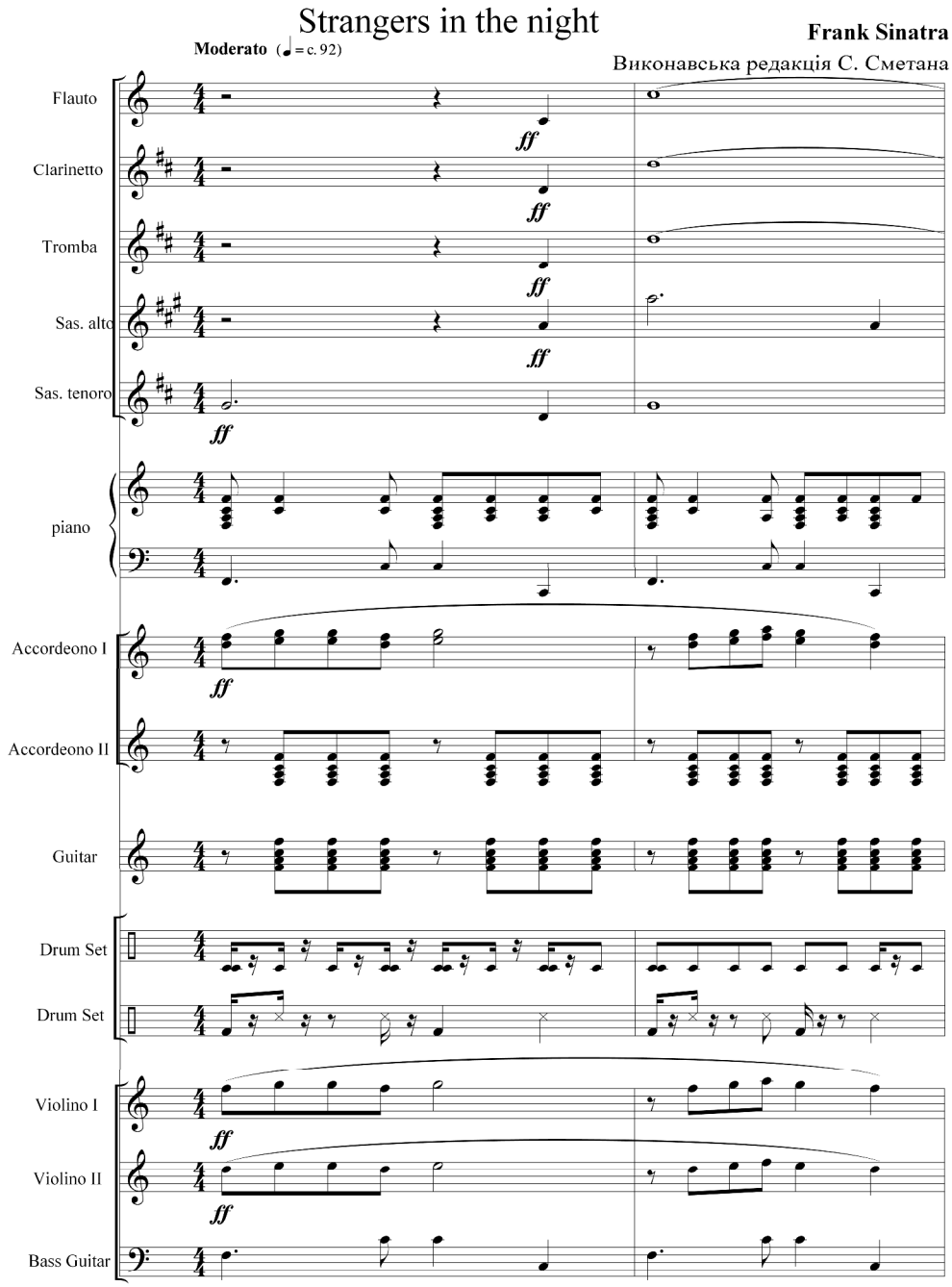
J. Siberius

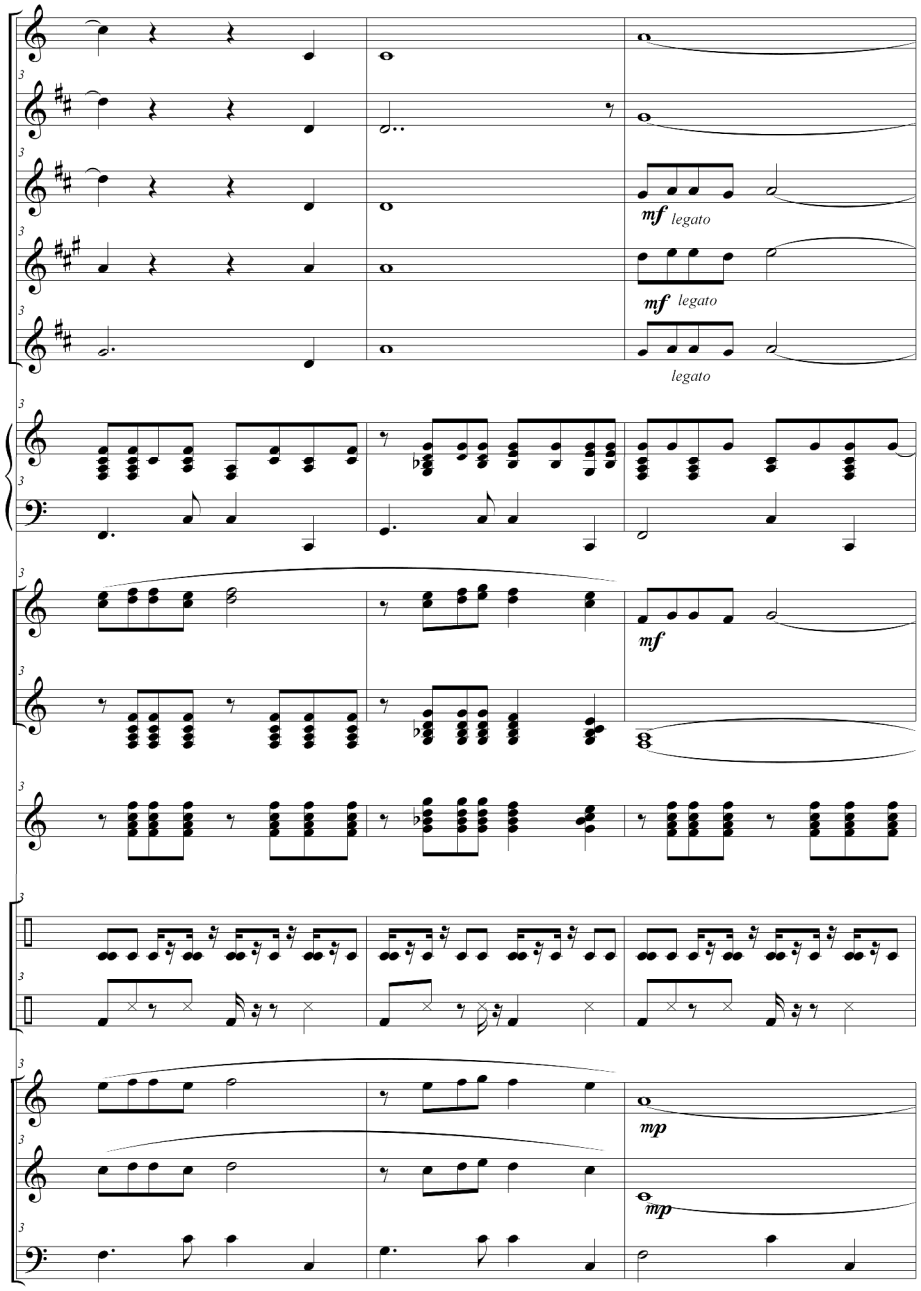


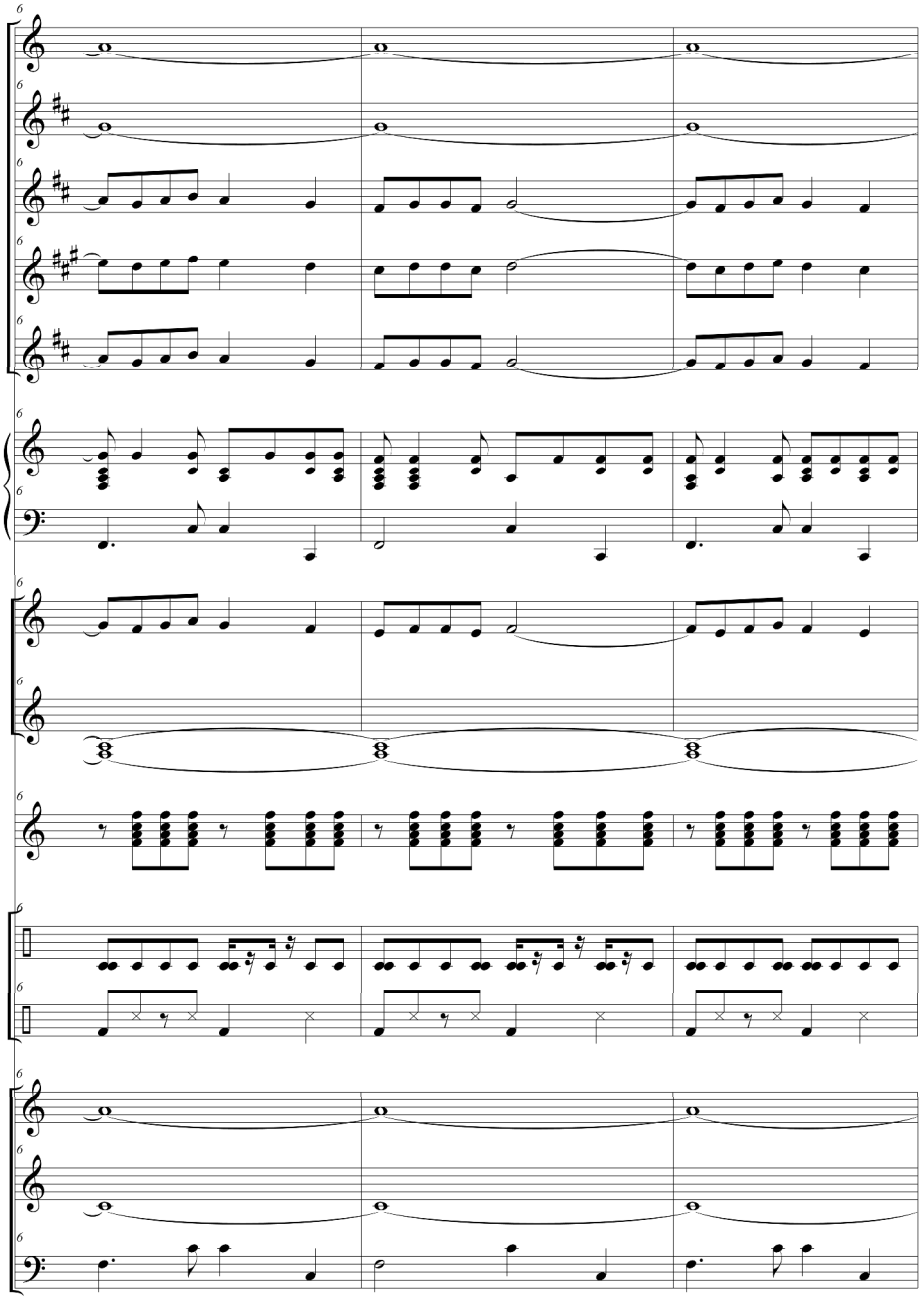

17
meno
meno
meno
meno
22
f dolce
meno
f dolce
meno
f dolce
meno
f dolce
meno
27
f assai
f assai
f assai
f assai
f assai
32

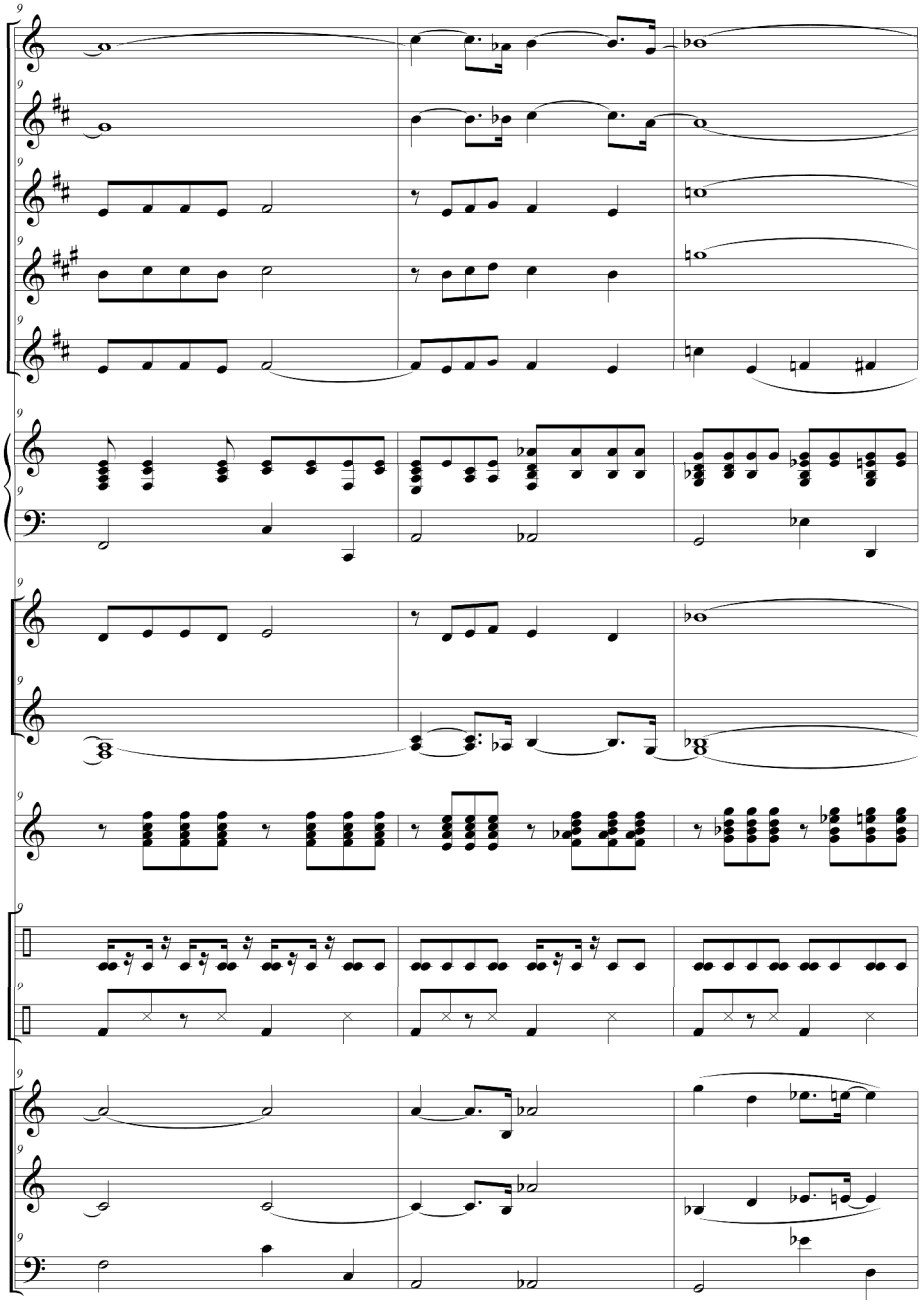

37
f
42
cresc.
ff
48
mf
f assai
53

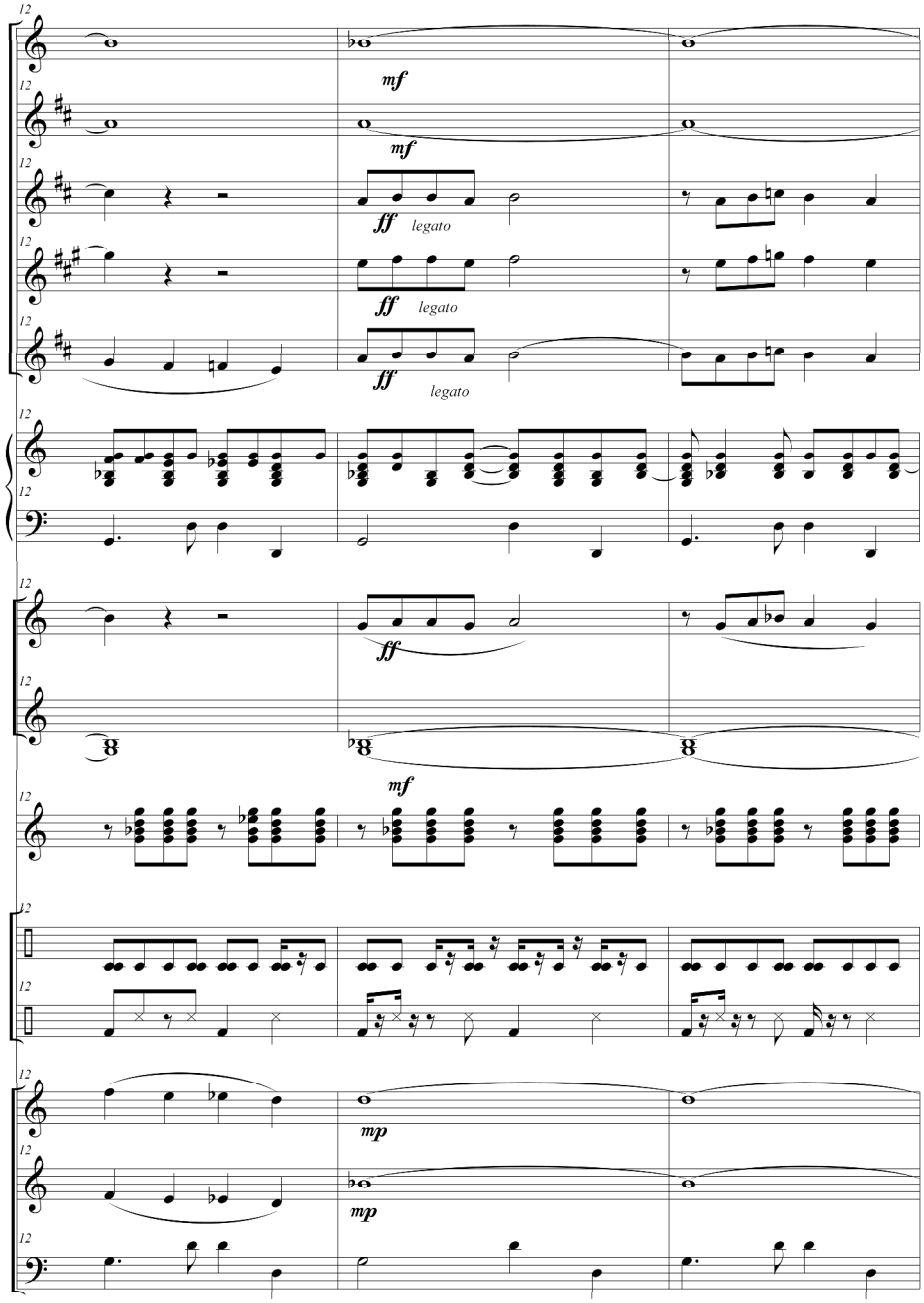

58
63
meno
69
poco a poco cresc.
75
allarg.
Timpani (ad lib.)
poco f

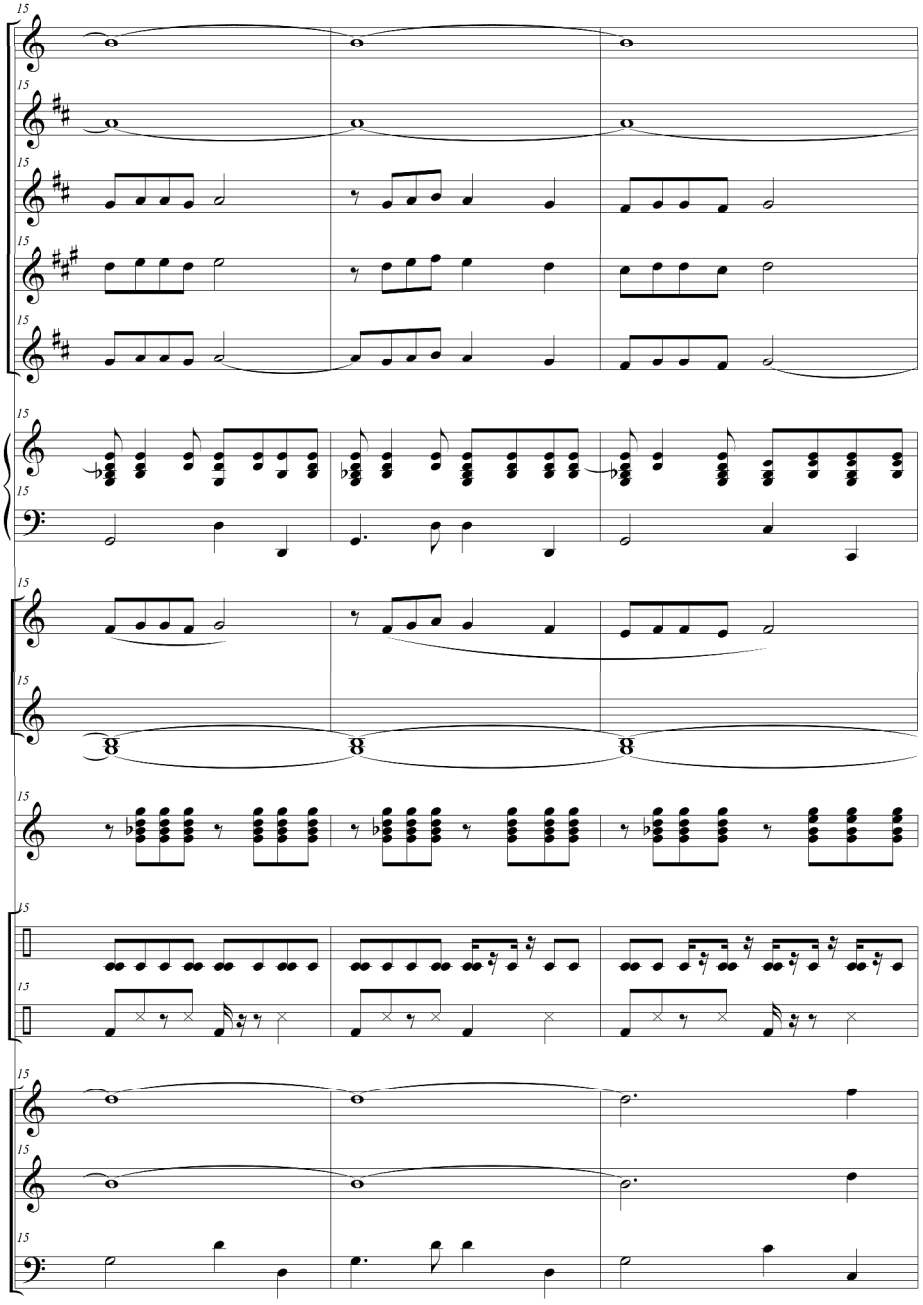

Strangers in the night
Frank Sinatra
Moderato (♩= c. 92)
Виконавська редакція С. Сметана
Flauto
Clarinetto
Tromba
Sas. alto
Sas. tenoro
piano
Accordeono I
Accordeono II
Guitar
Drum Set
Drum Set
Violino I
Violino II
Bass Guitar
ff

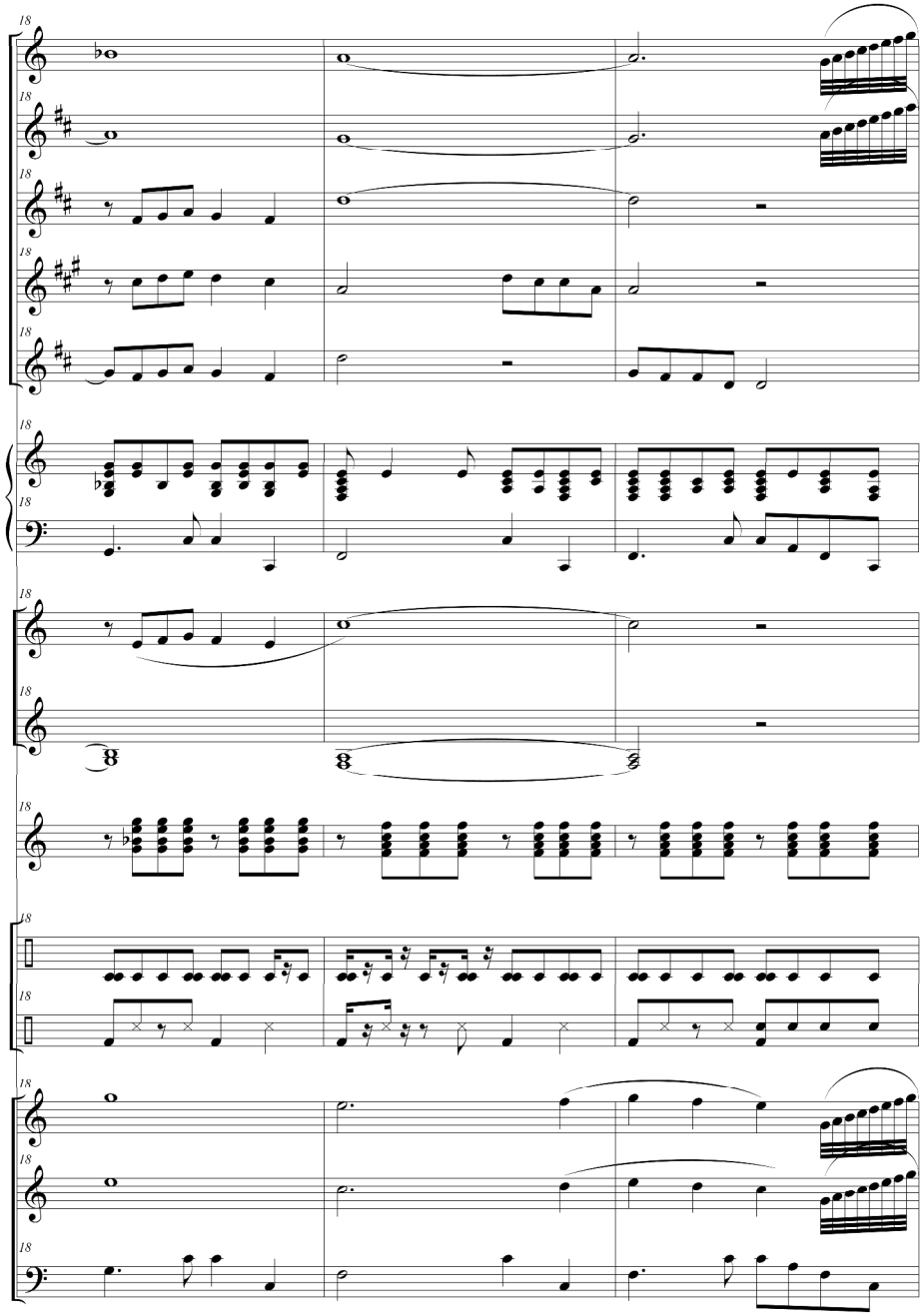

mf legato
mf legato
legato
mf
mp
mp

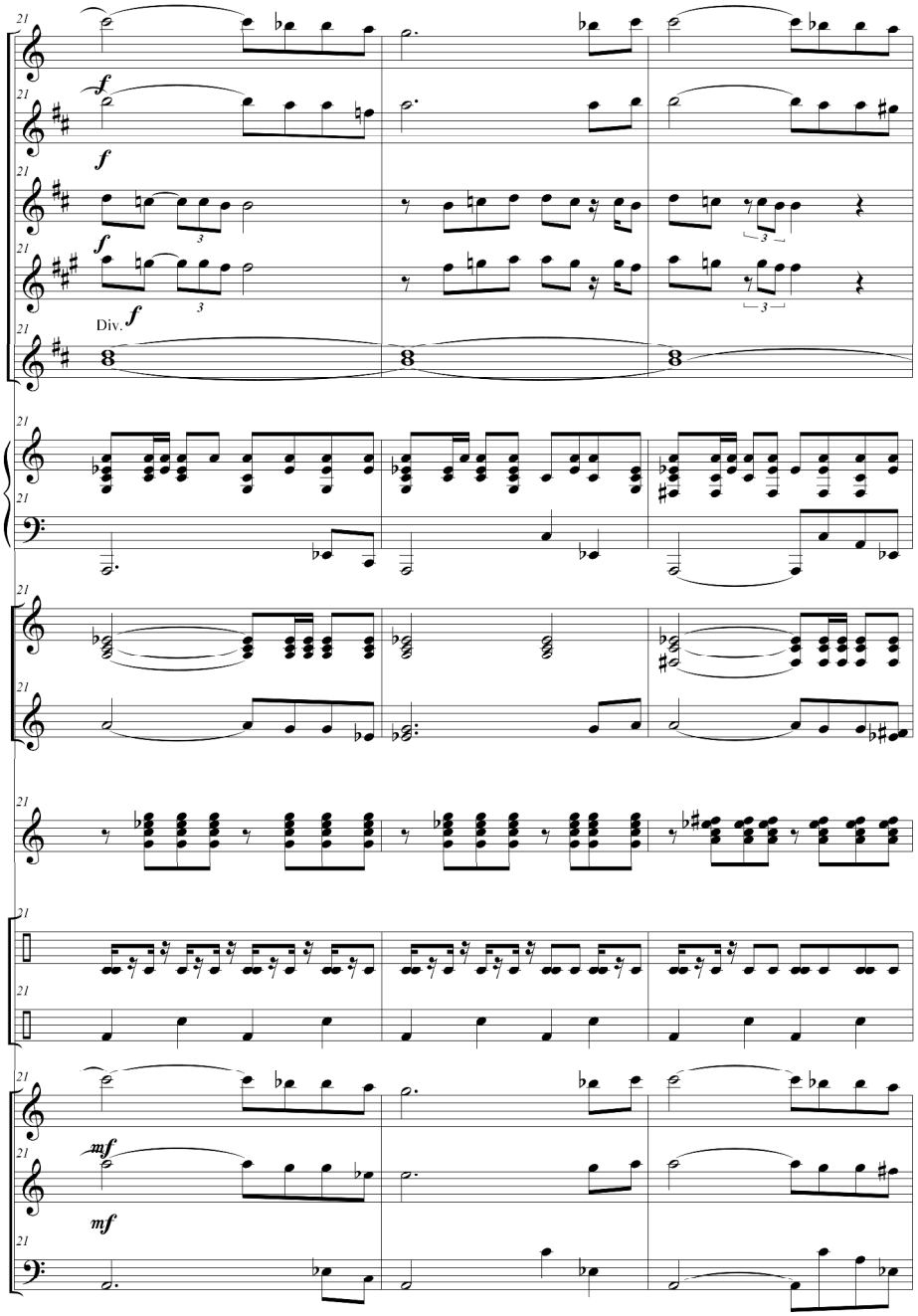


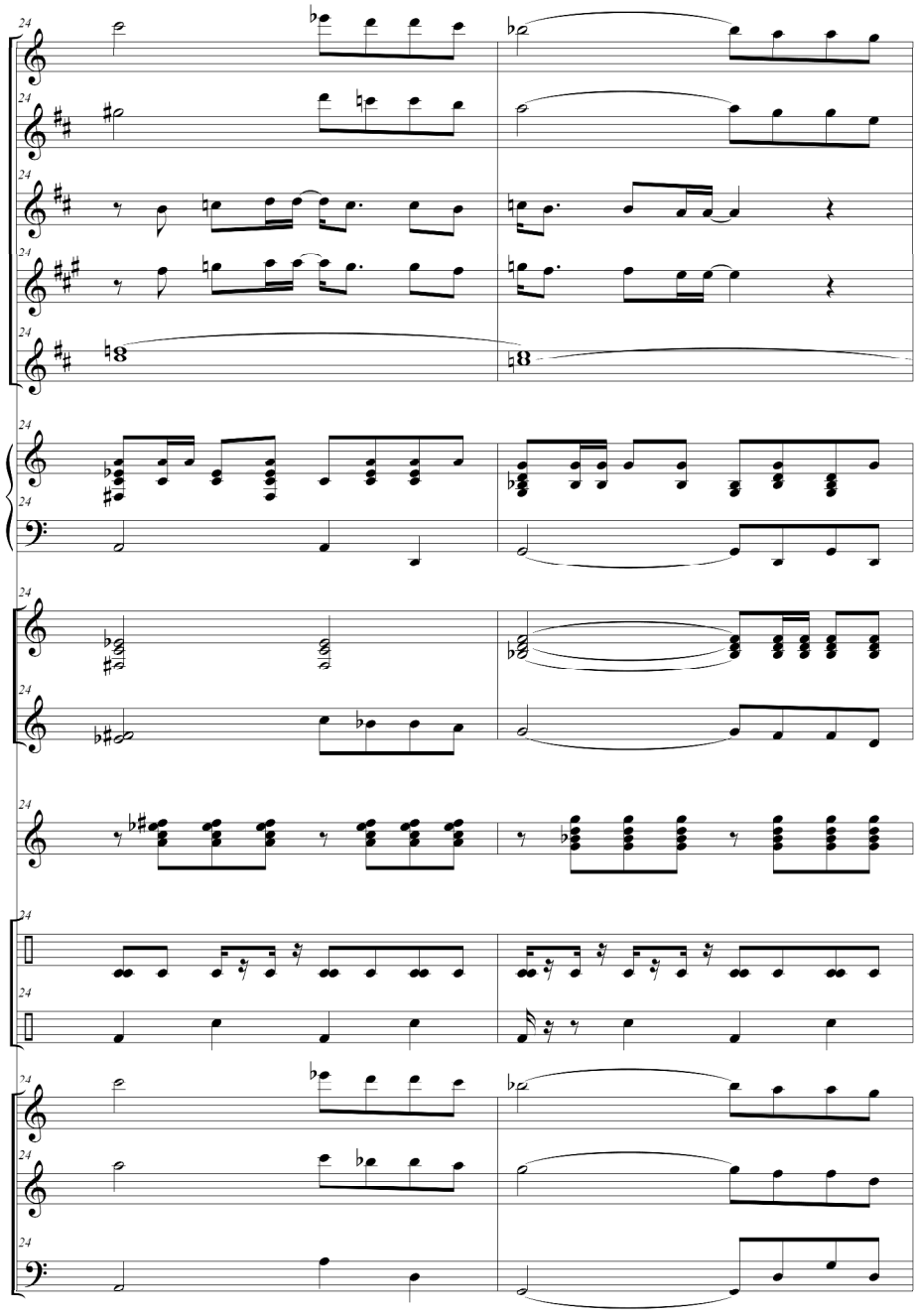


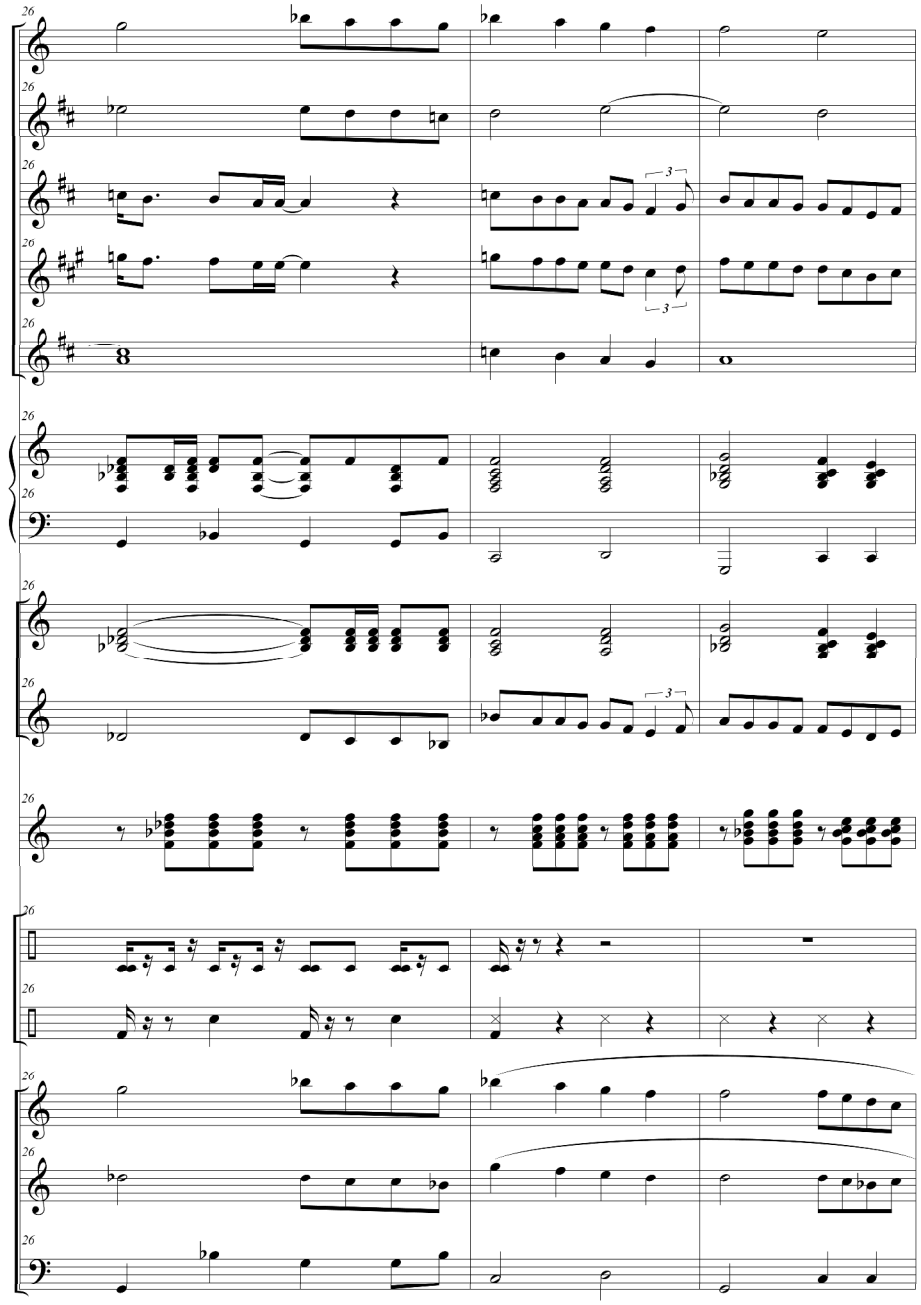

mf
mf
ff legato
ff legato
ff legato
ff
mf
mp
mp

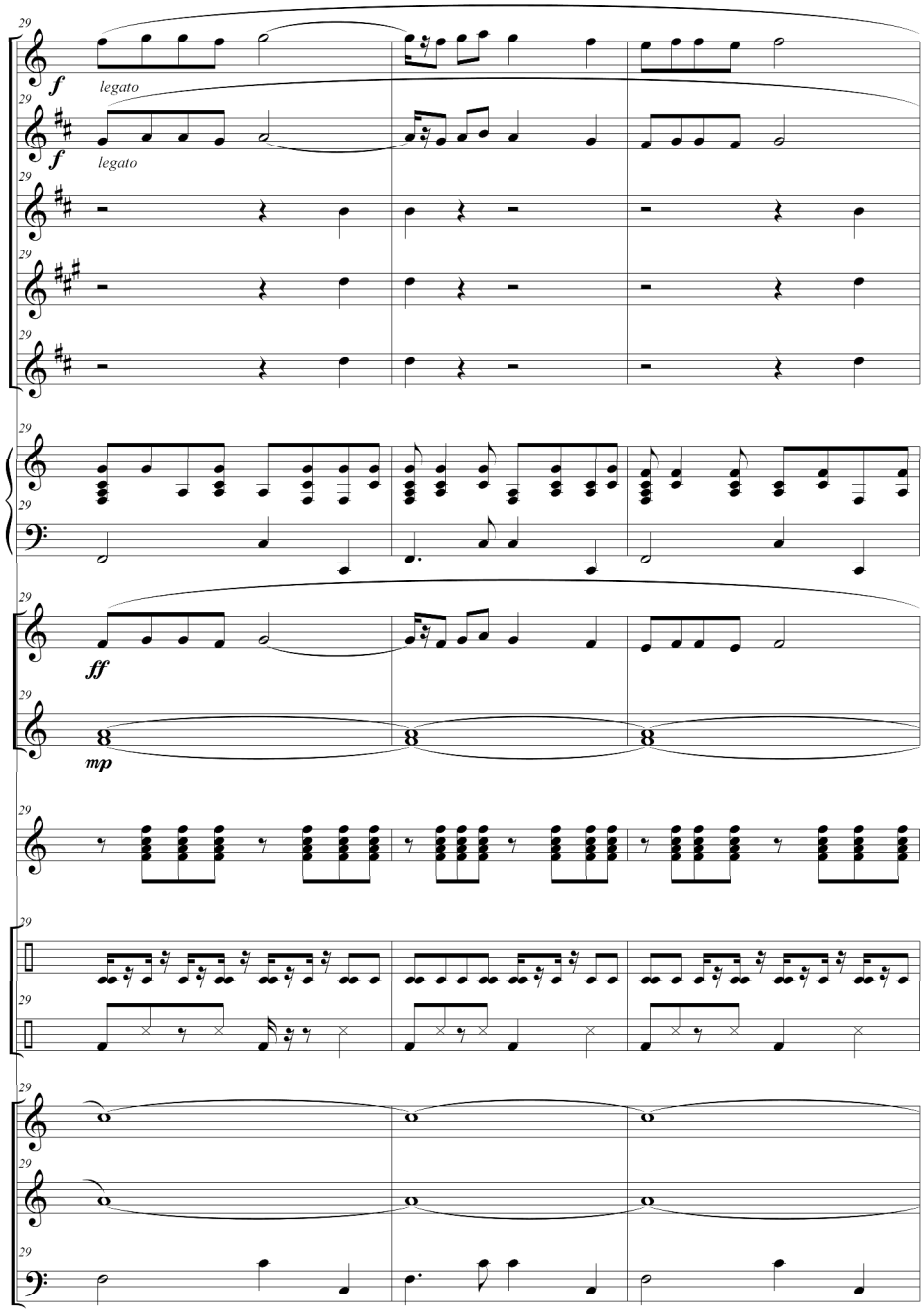


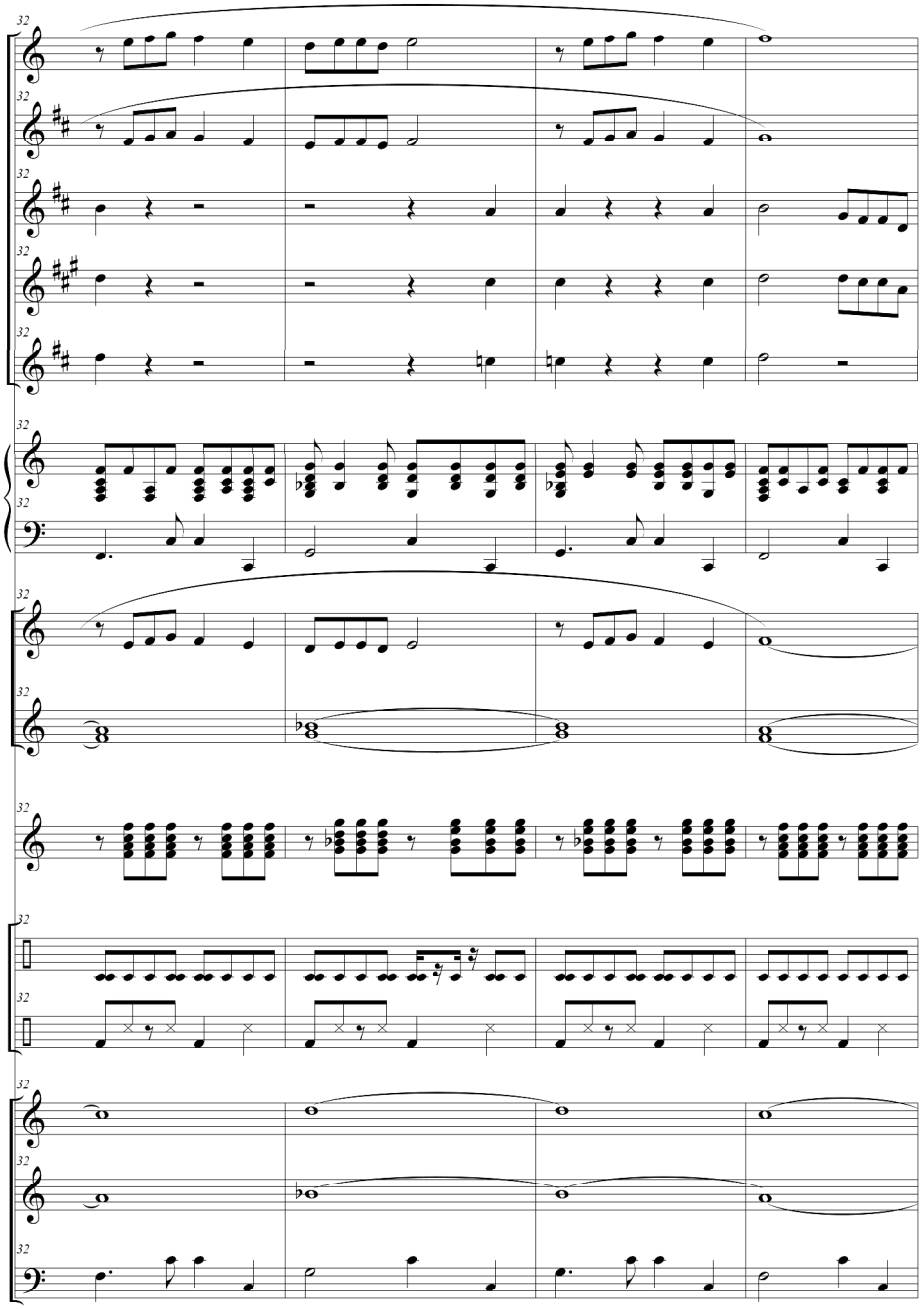


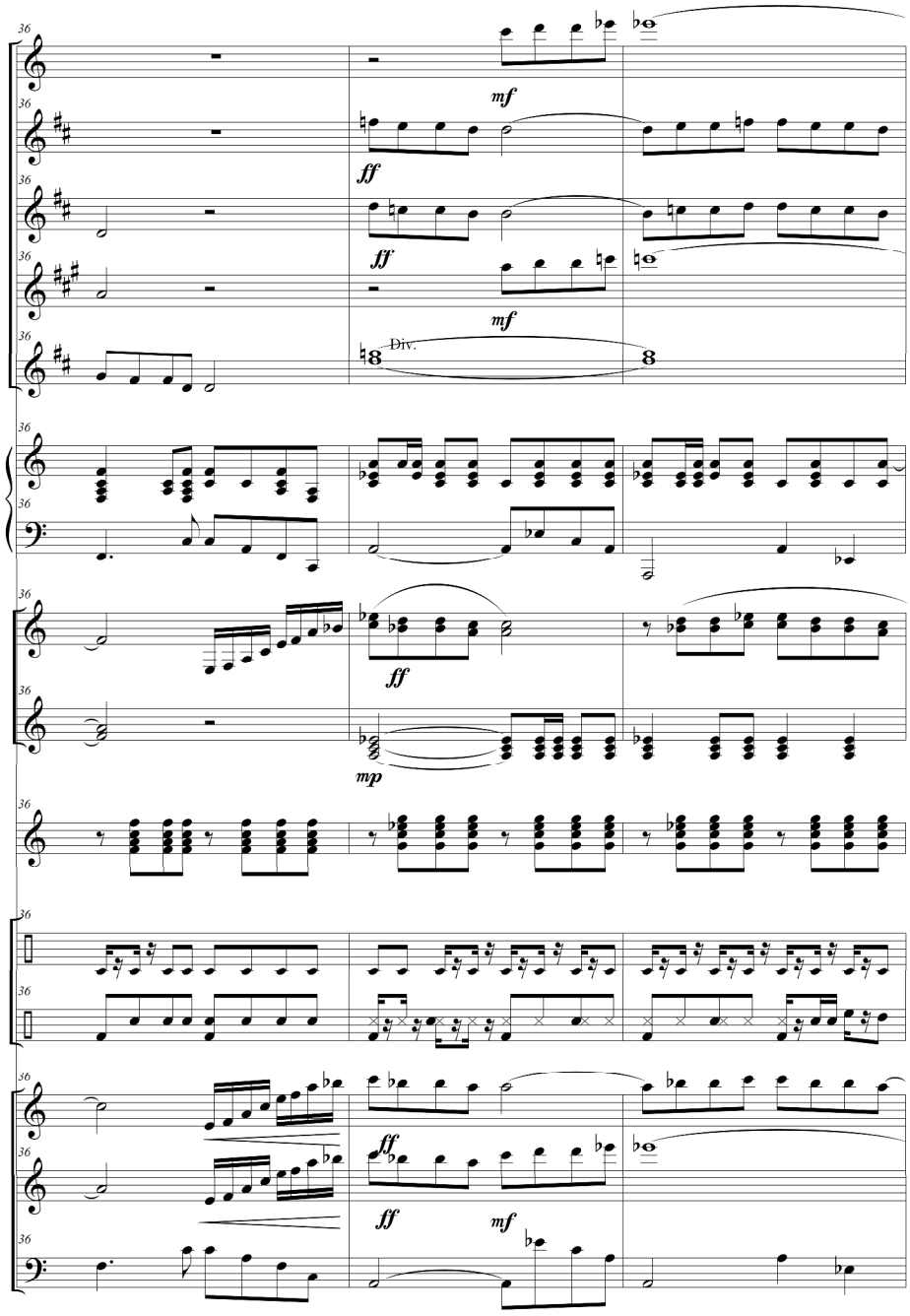

f
f
f
f
Div.
f
mf
mf

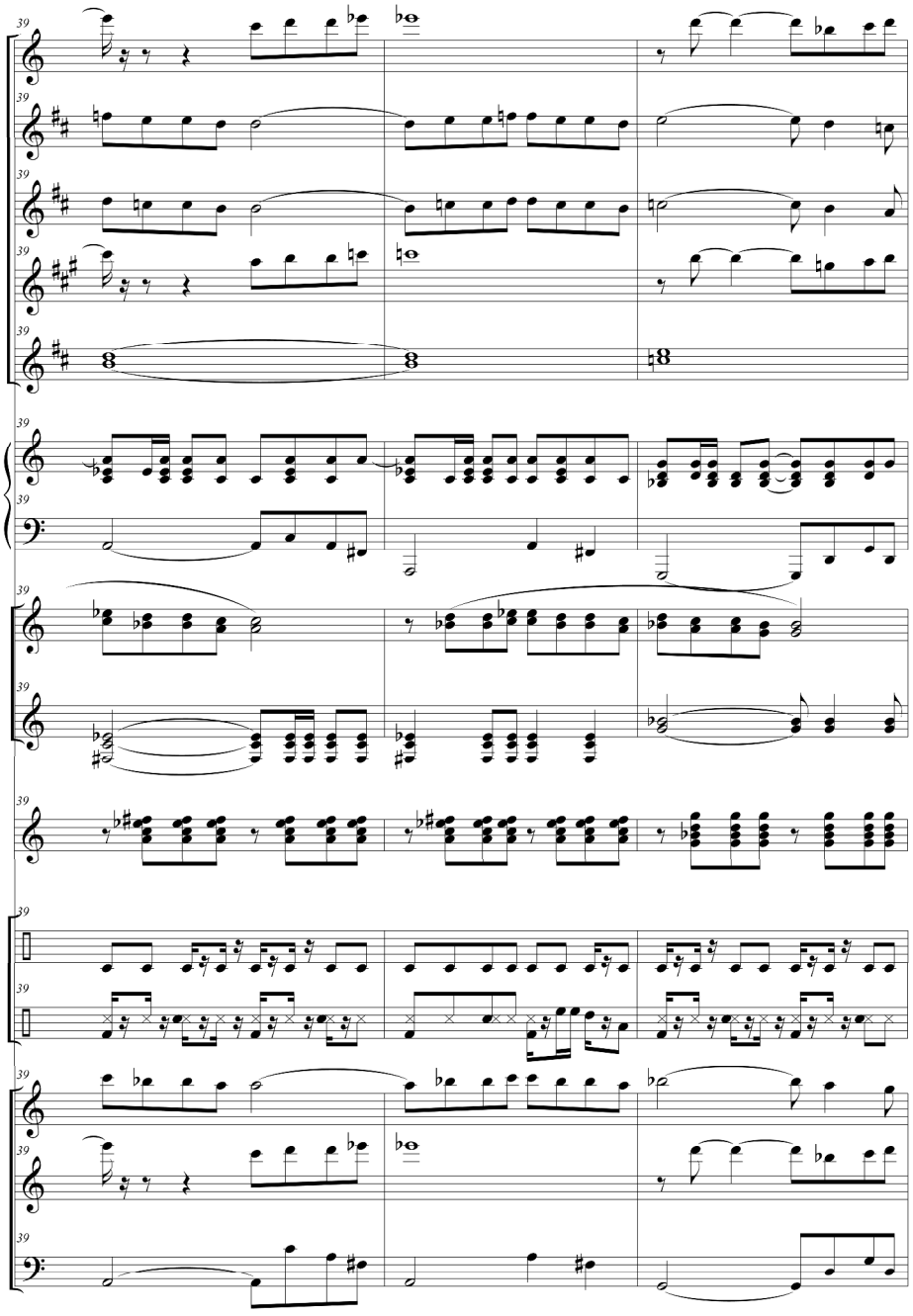


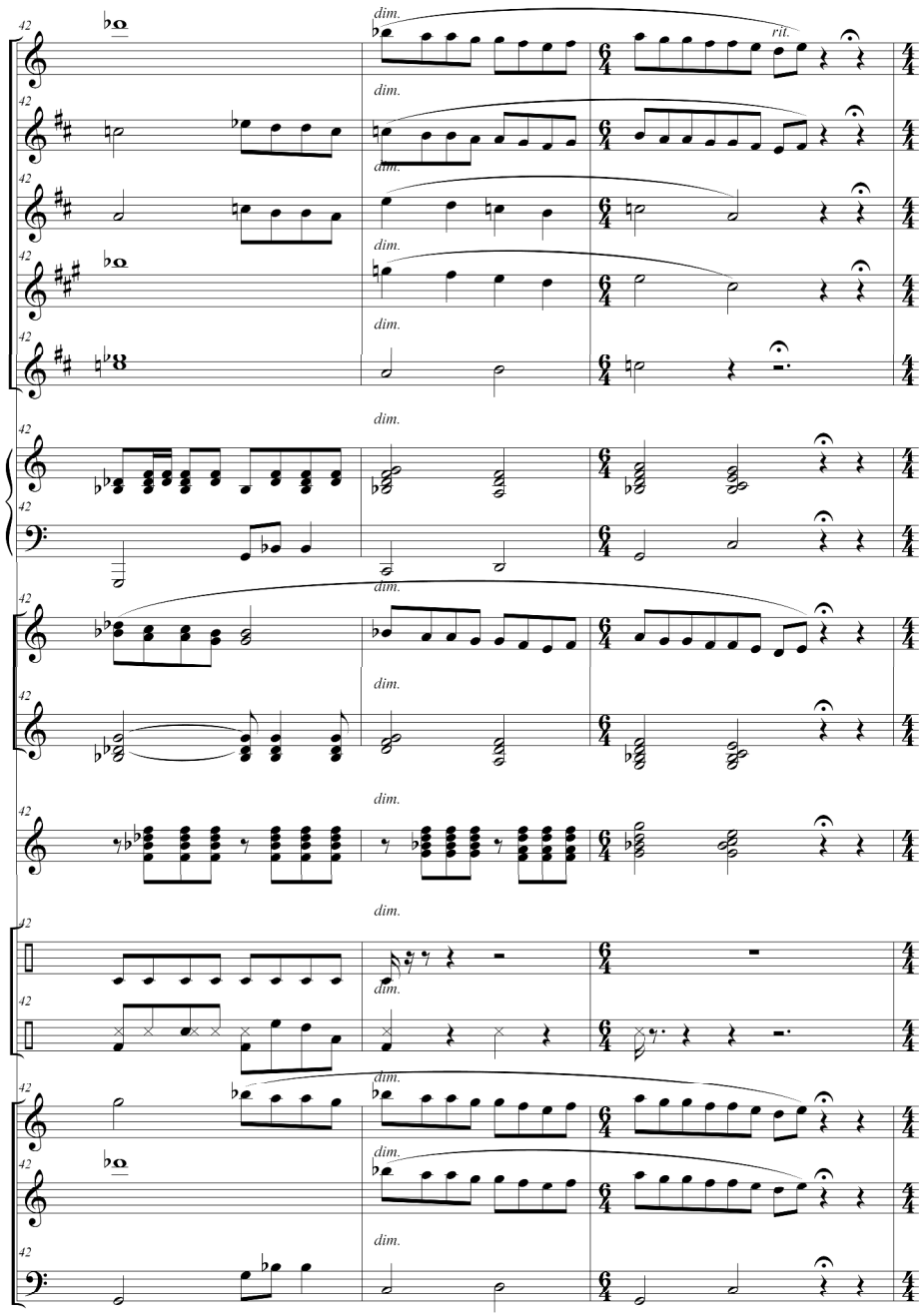


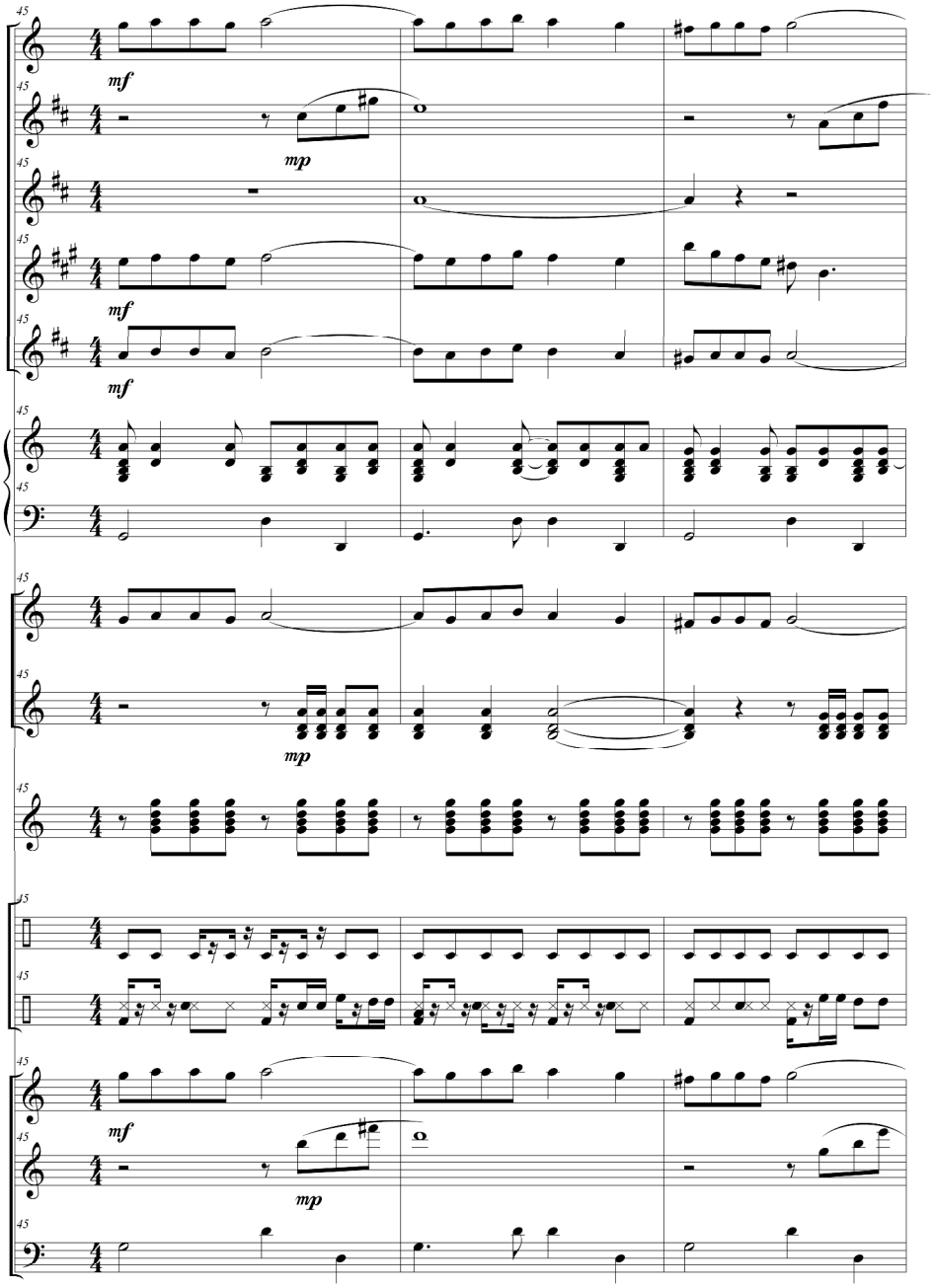

29
f
legato
29
f
legato
29
29
29
29
ff
29
mp
29
29
29
29
29

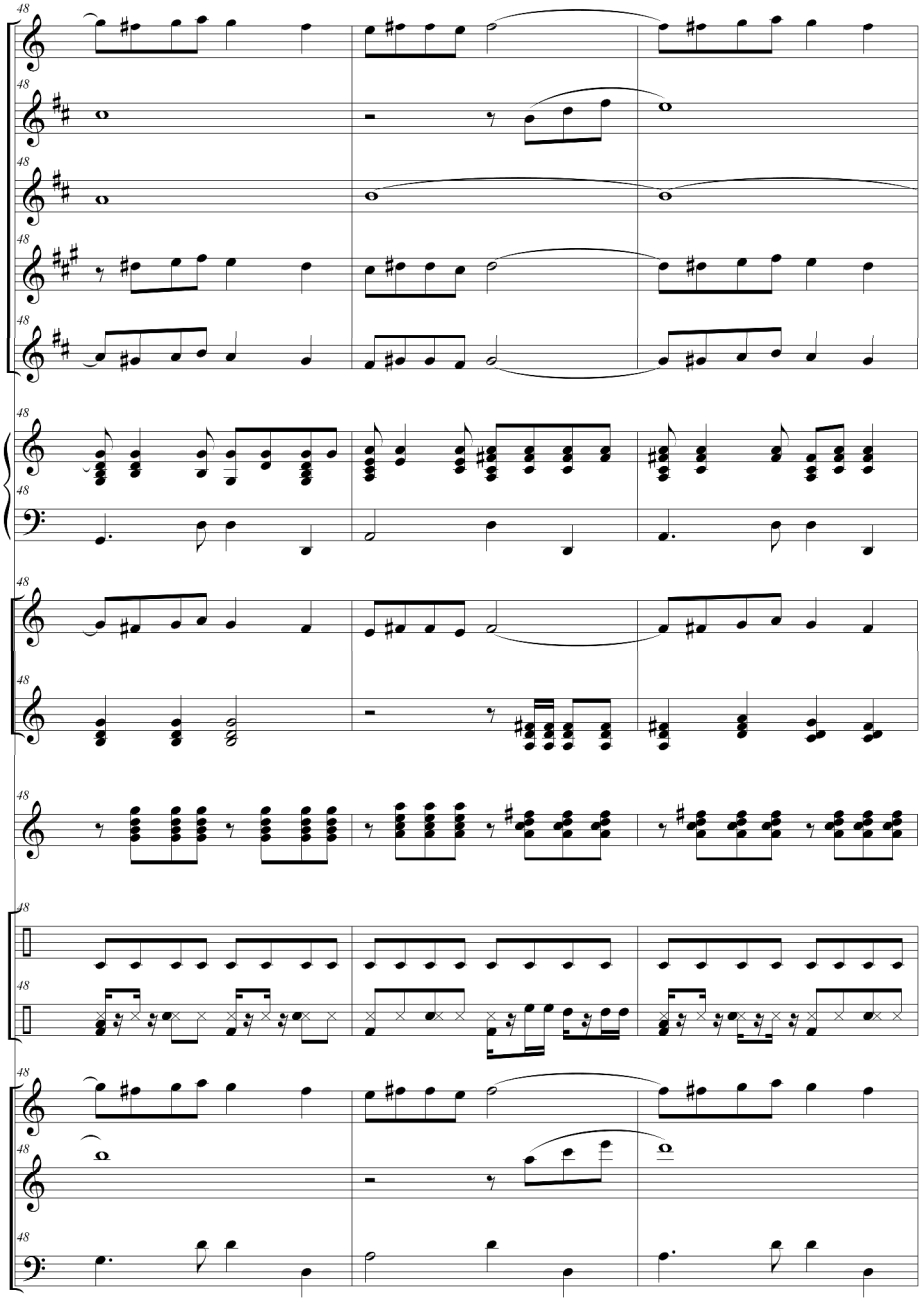


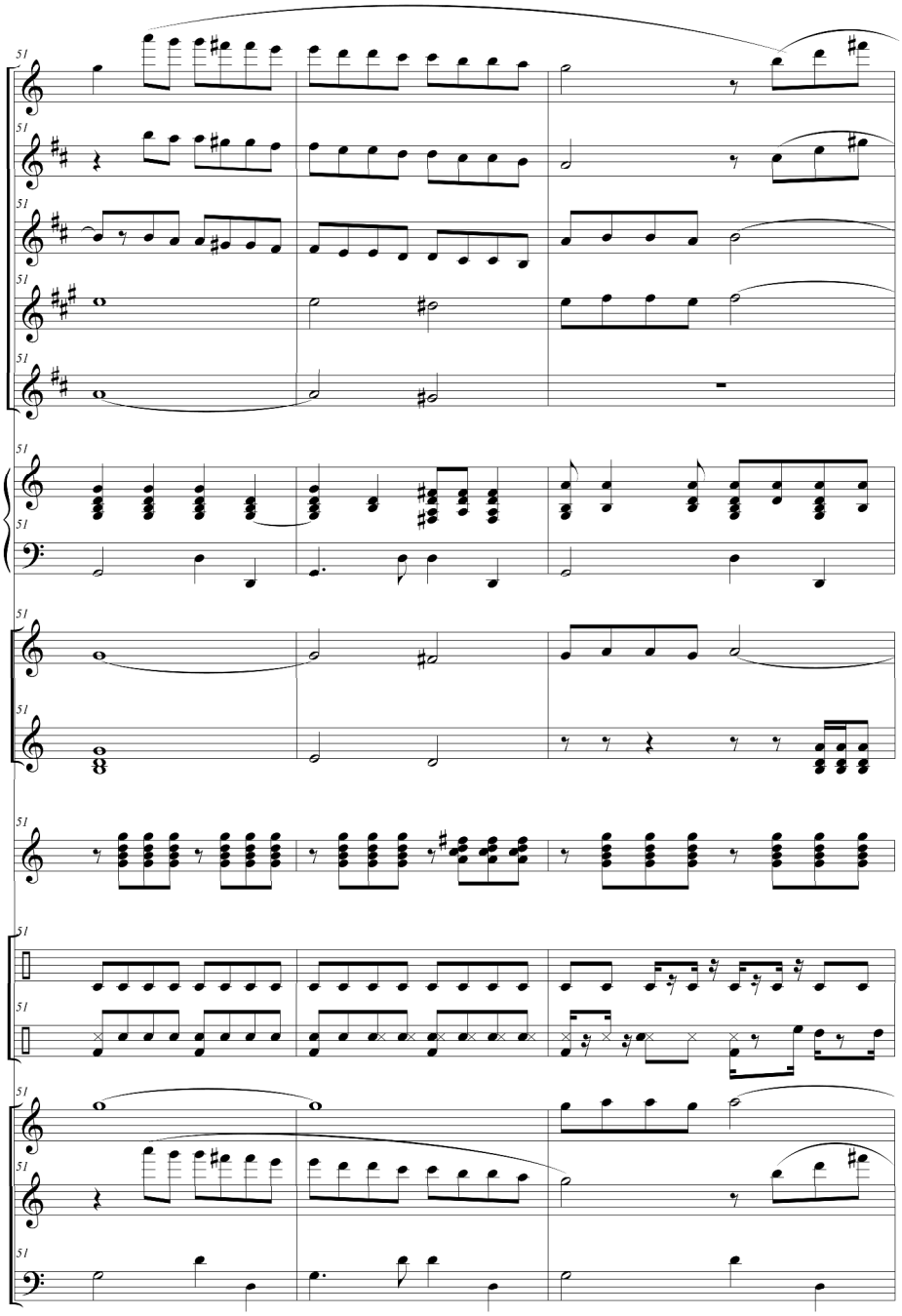

36
mf
ff
ff
mf
Div.
ff
mp
ff
ff
mf

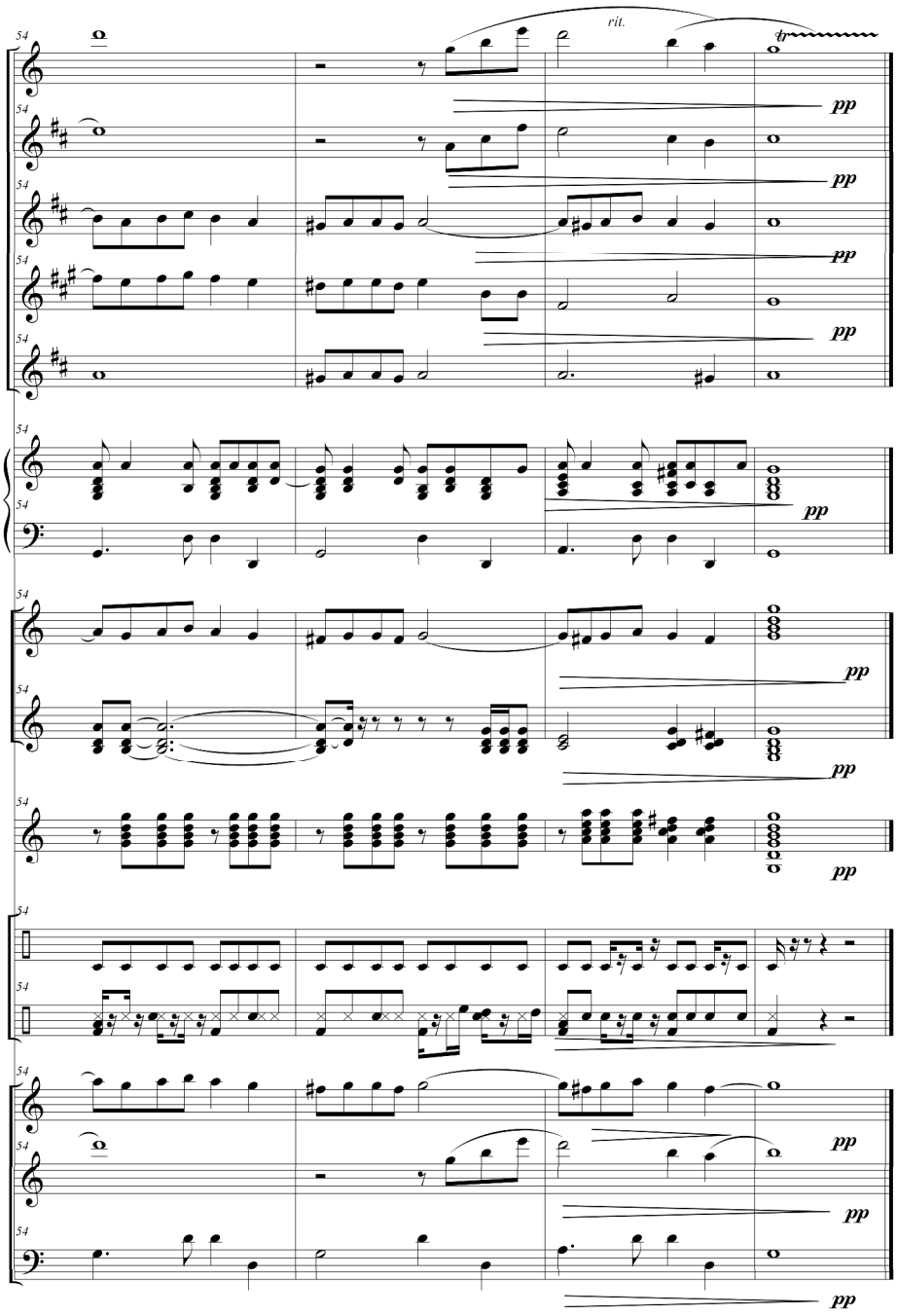


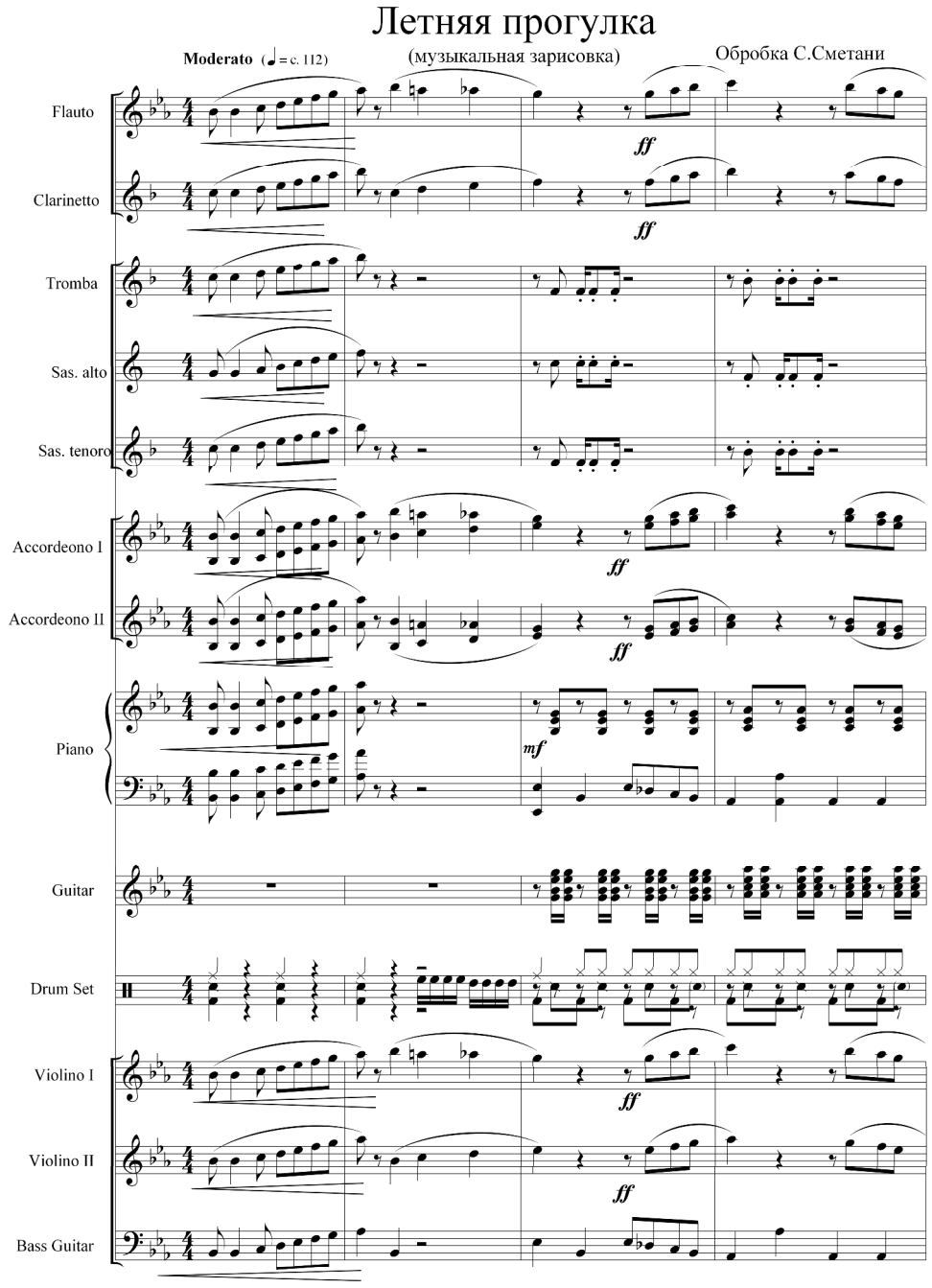

dim.
rit.

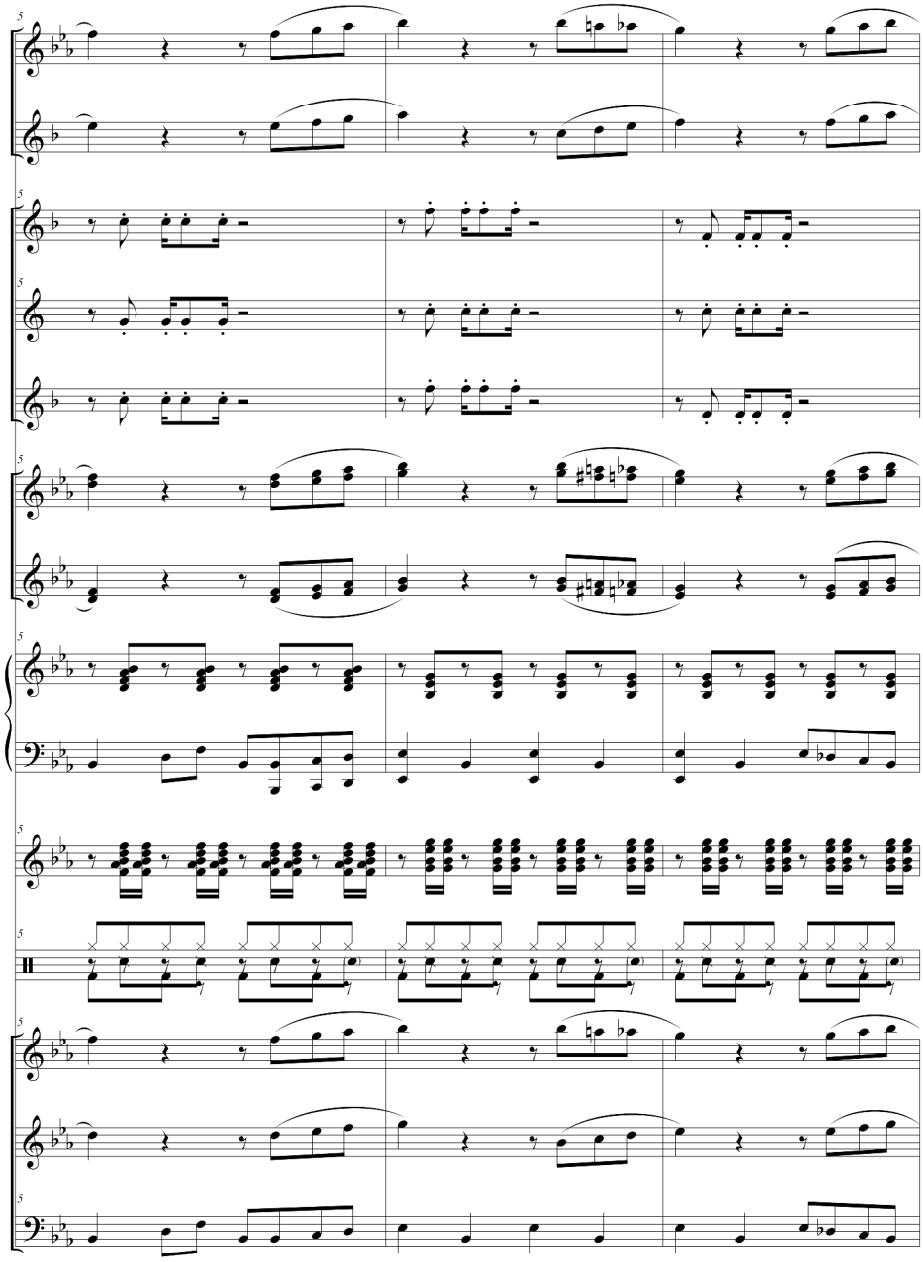

mf
mp
mf
mf
mp
mf
mp

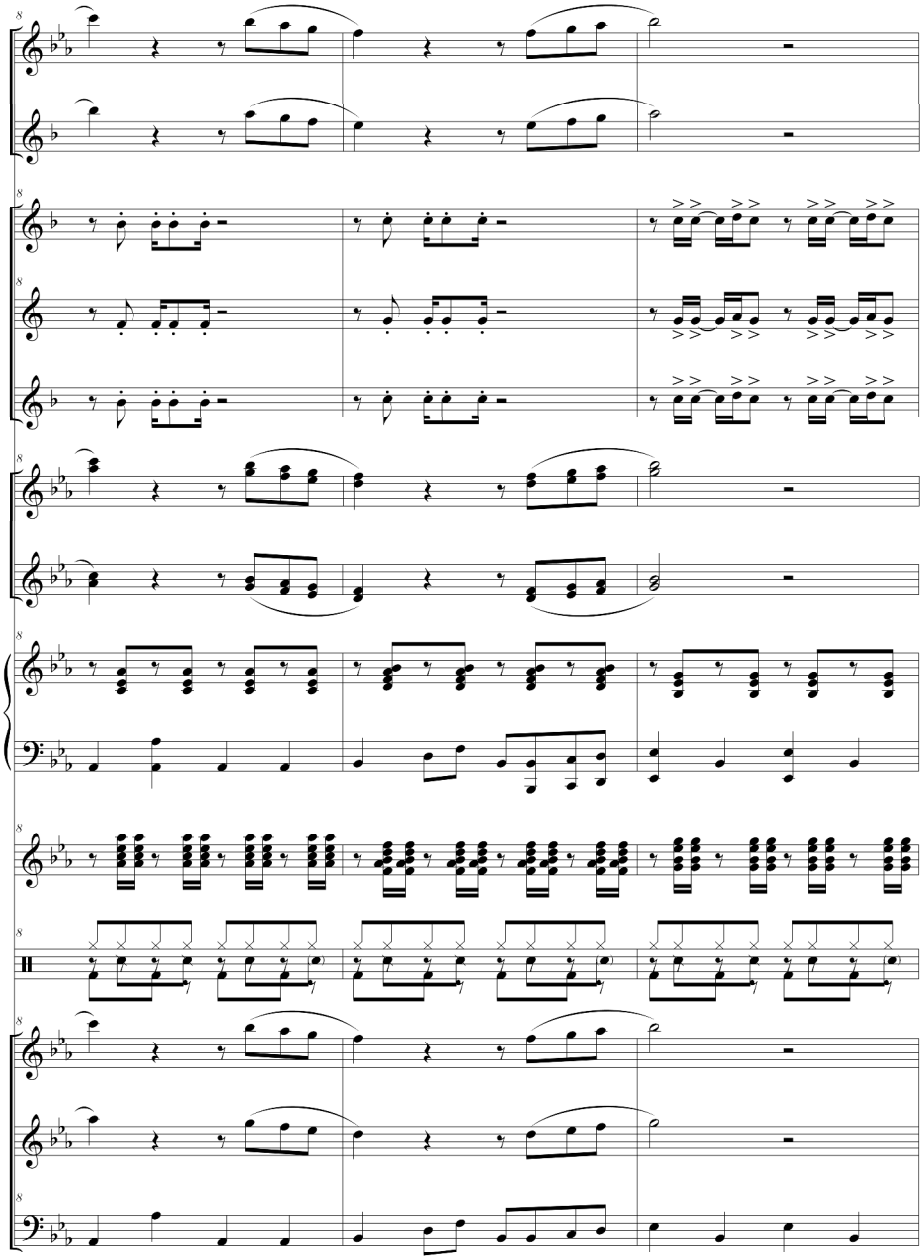


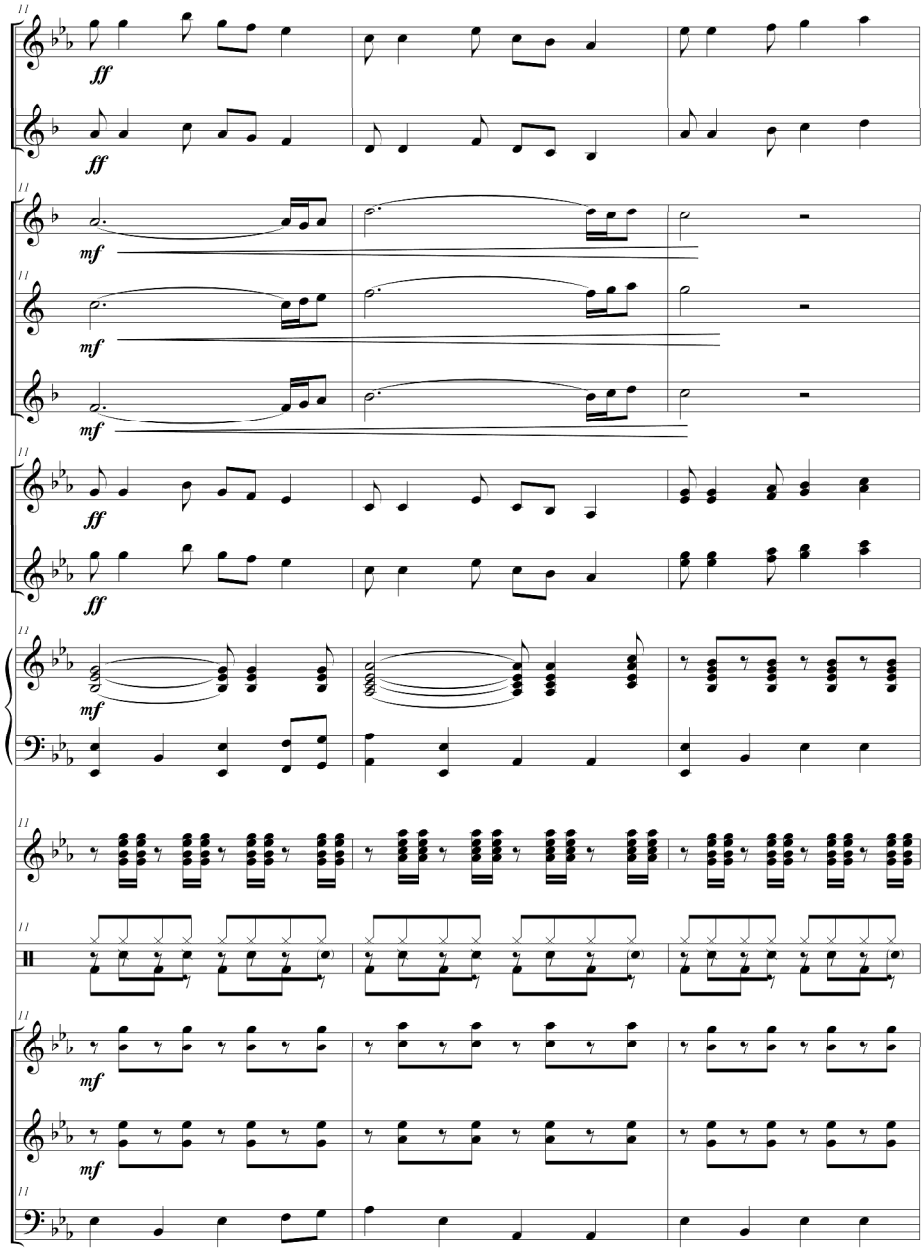


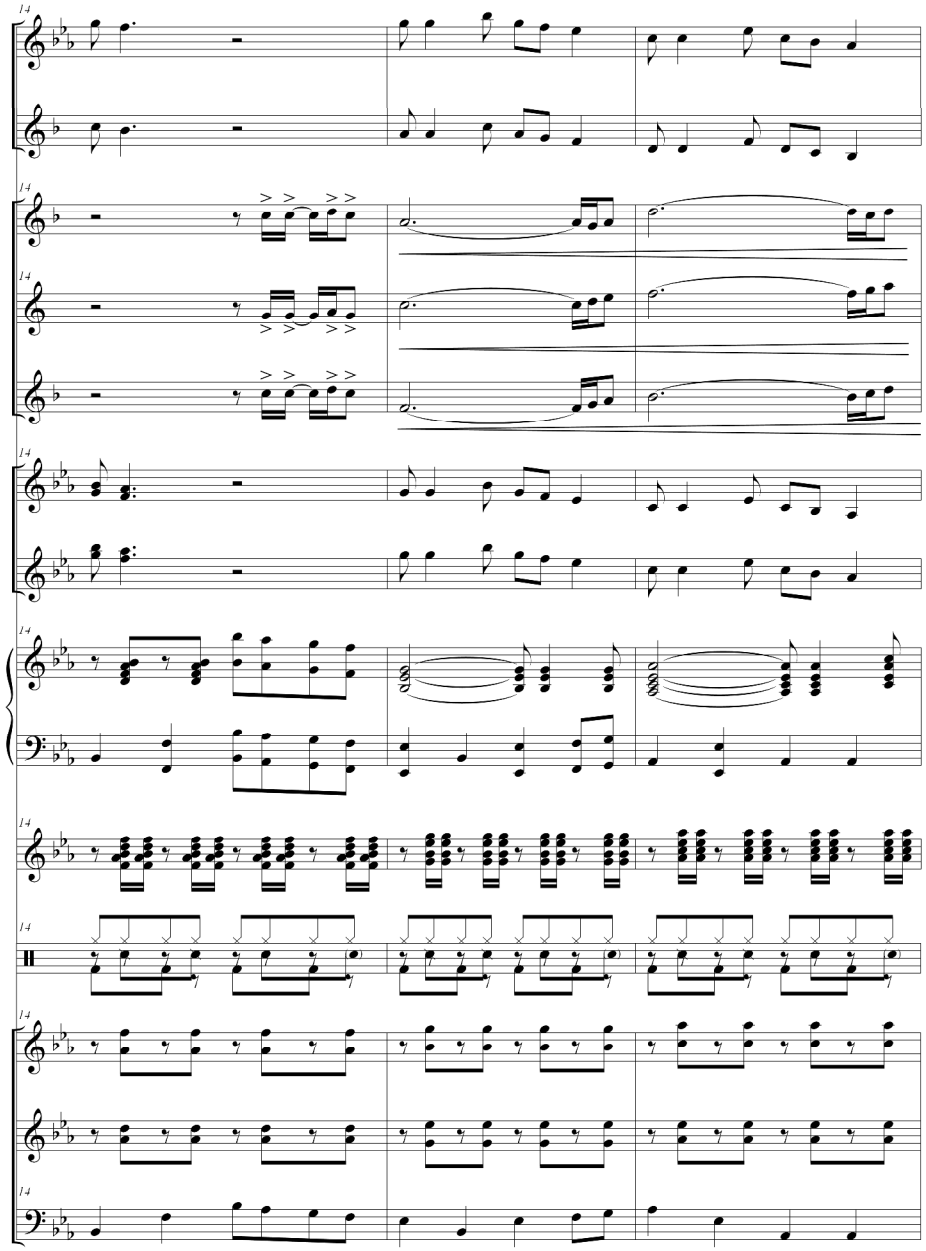

rit.
tr
pp

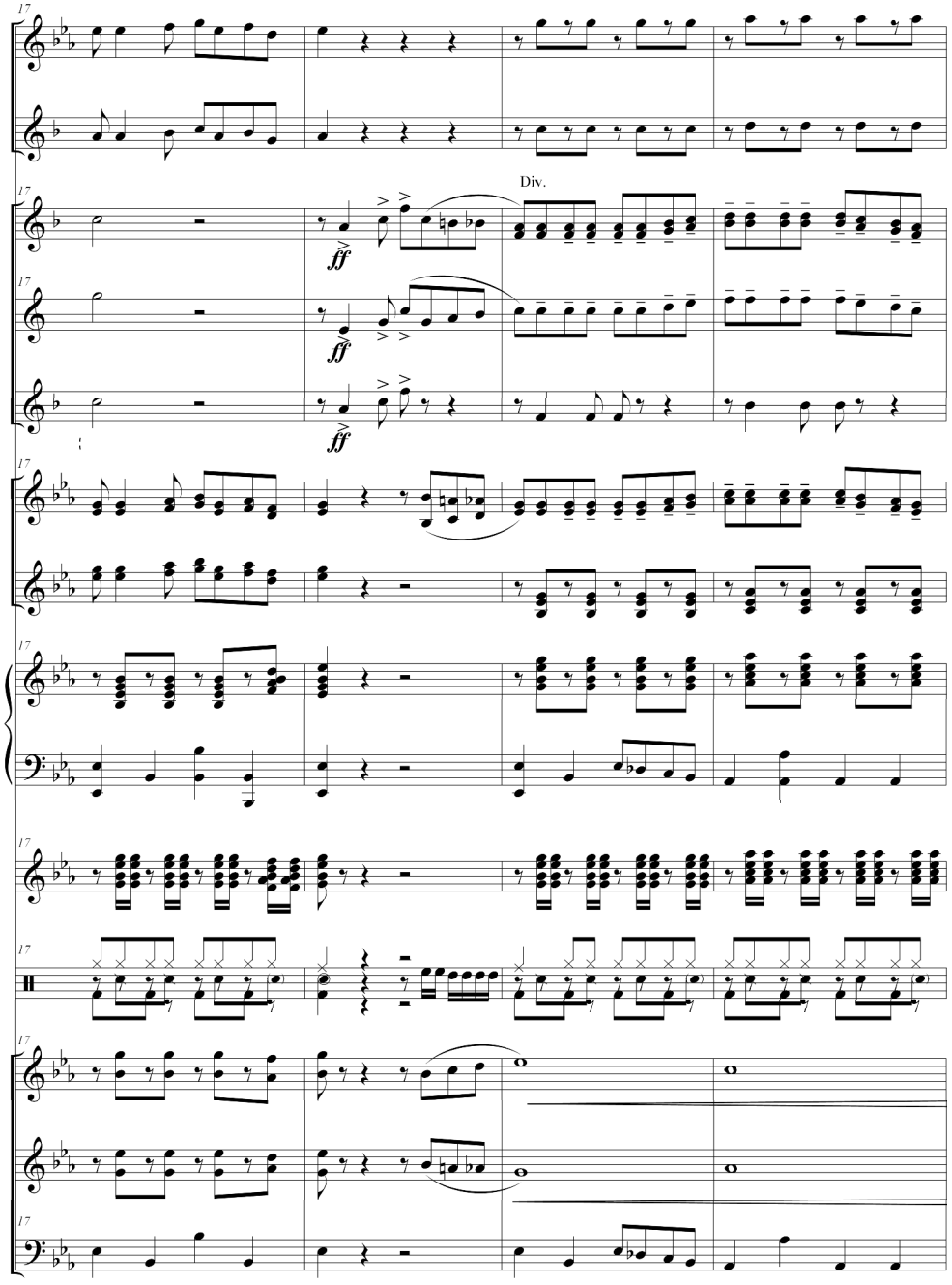

Летняя прогулка
Moderato (♩= c. 112)
(музыкальная зарисовка)
Обробка С.Сметани
Flauto
Clarinetto
Tromba
Sas. alto
Sas. tenoro
Accordeono I
Accordeono II
Piano
Guitar
Drum Set
Violino I
Violino II
Bass Guitar
ff
mf

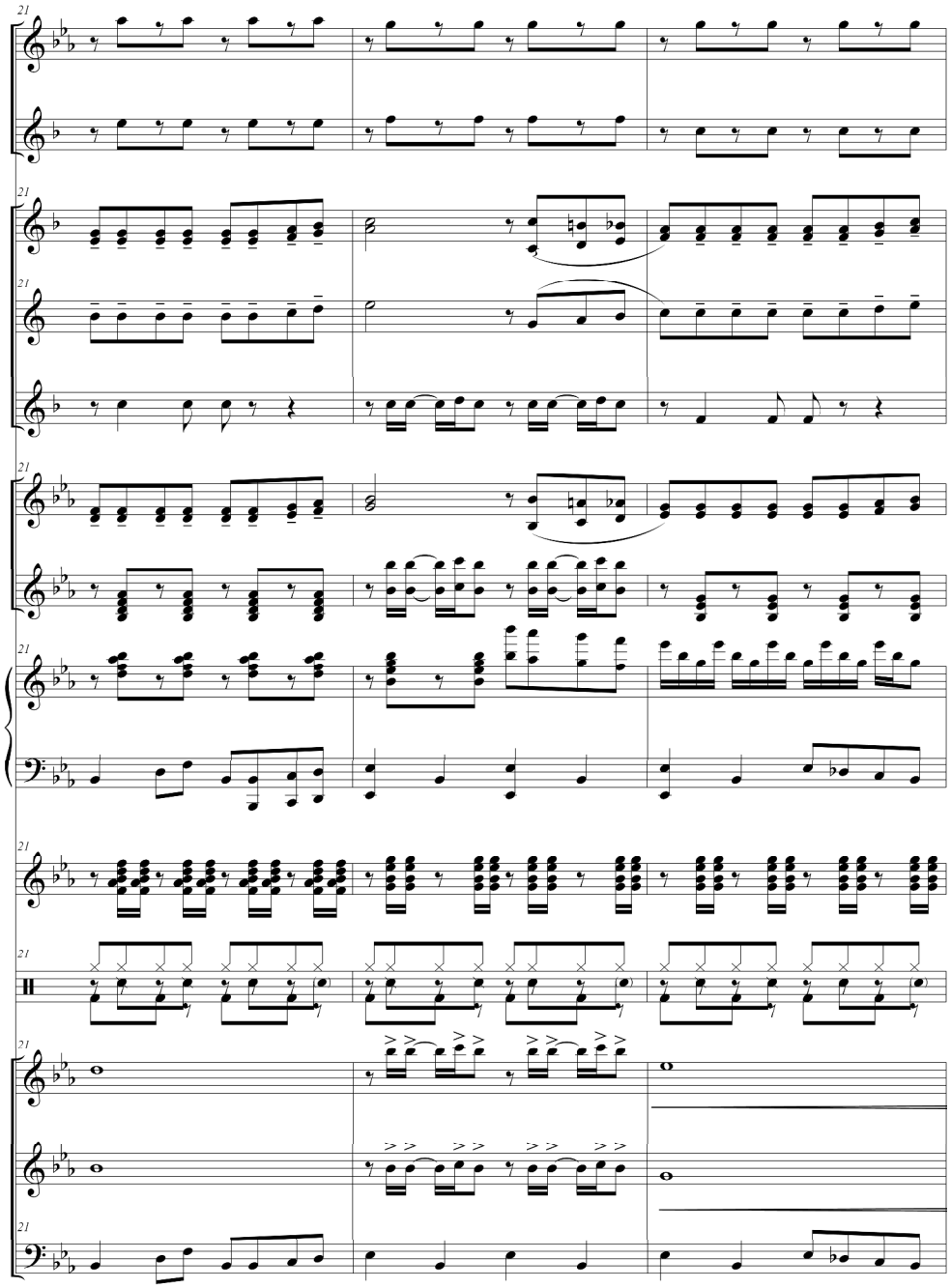


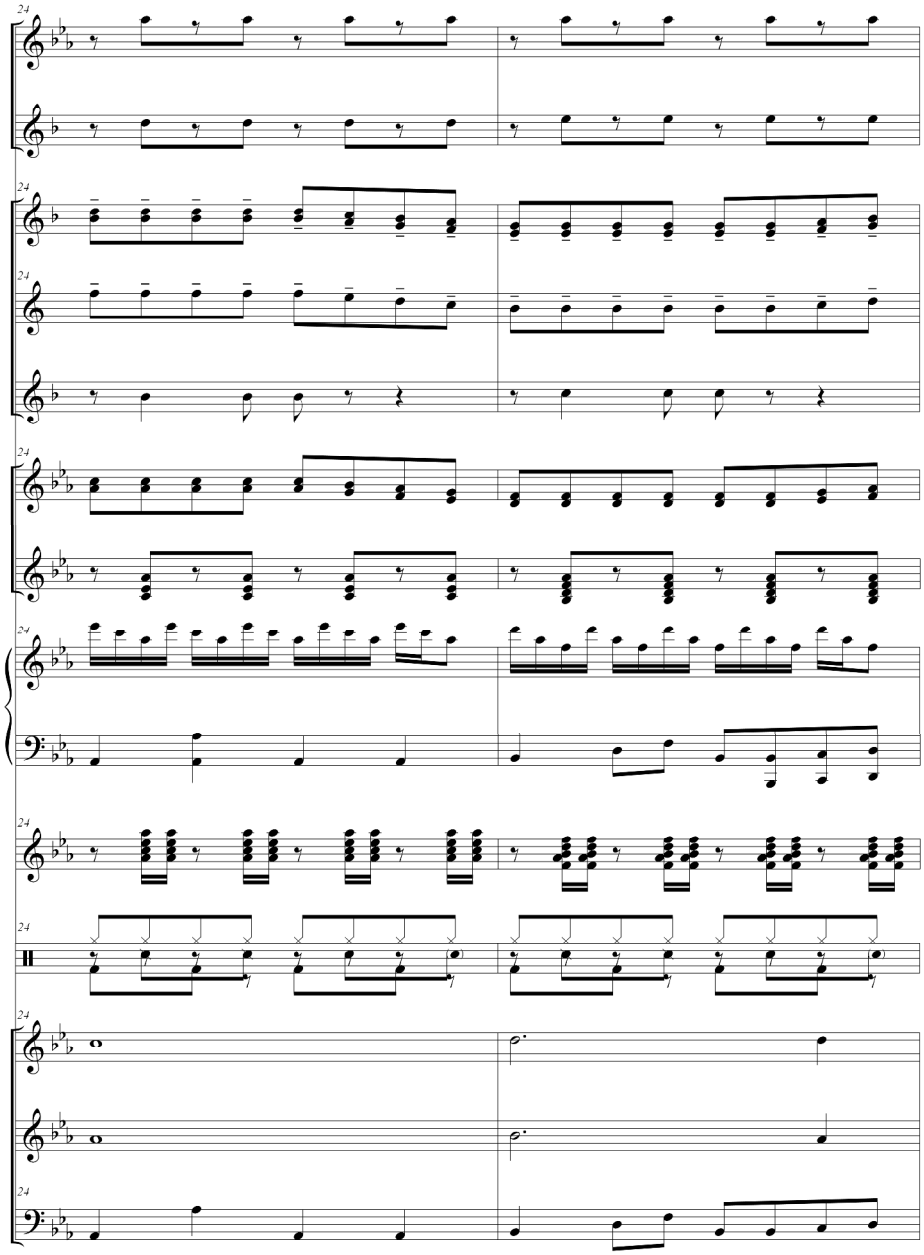


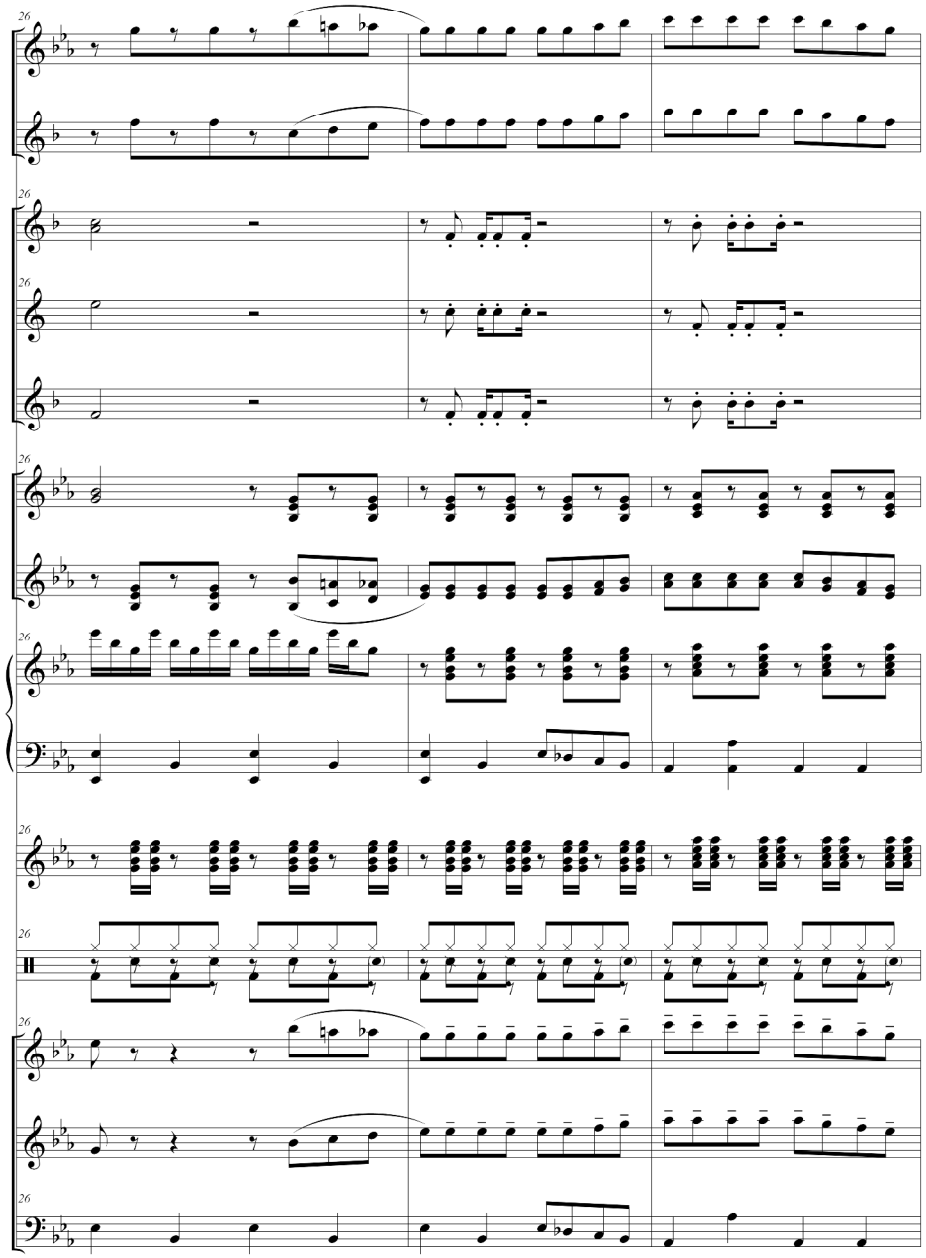

ff
ff
mf
mf
mf
ff
ff
mf
mf
mf

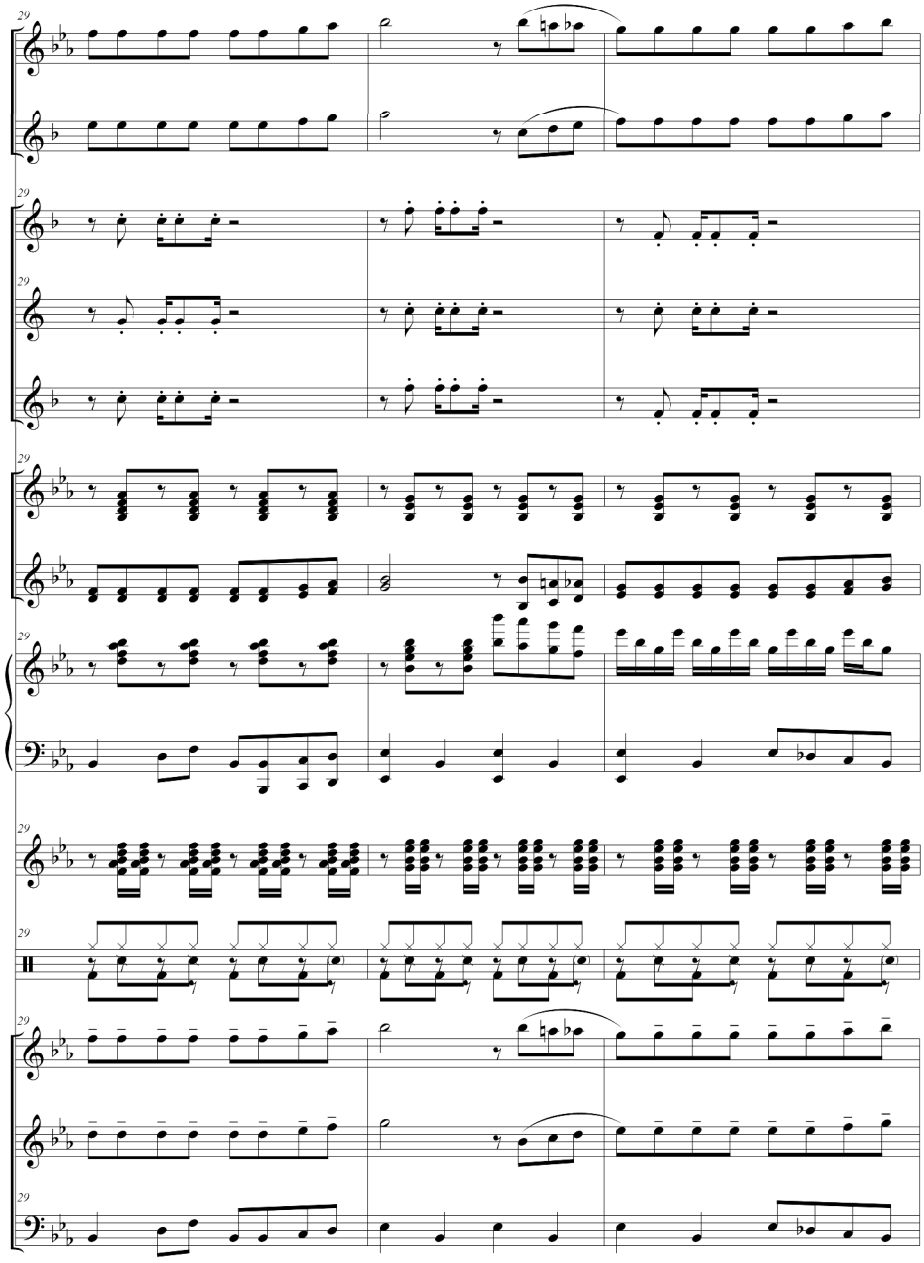


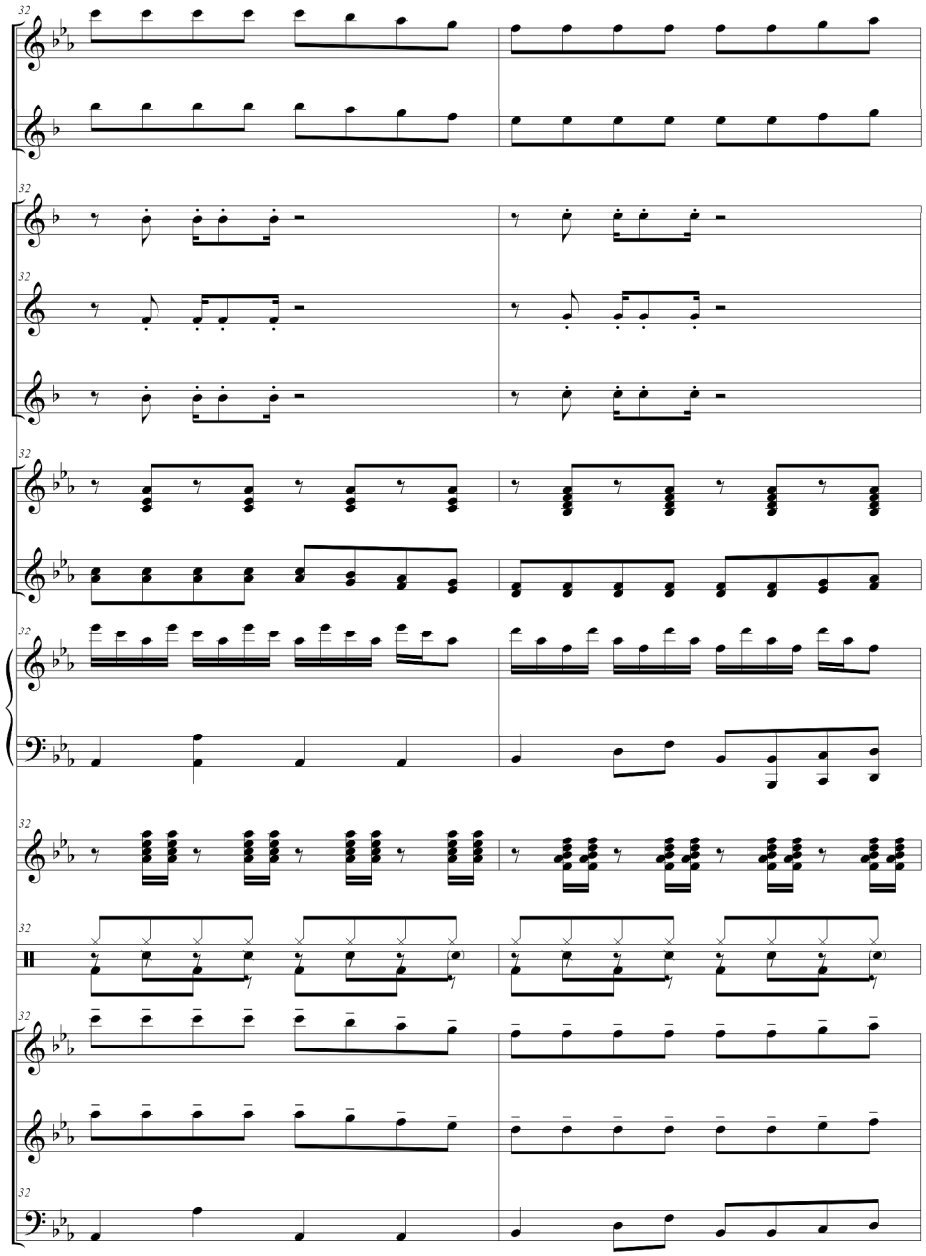

17
Div.
ff

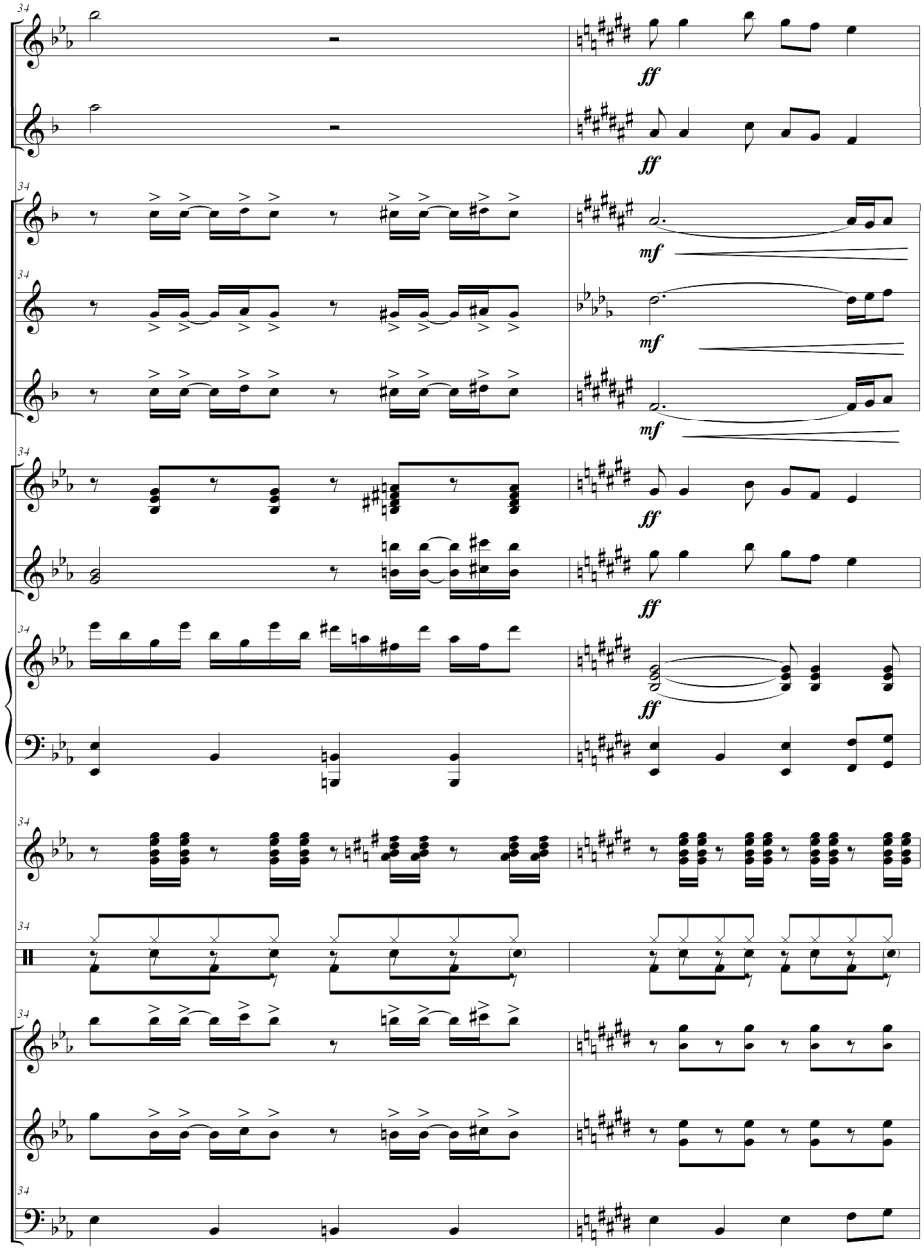


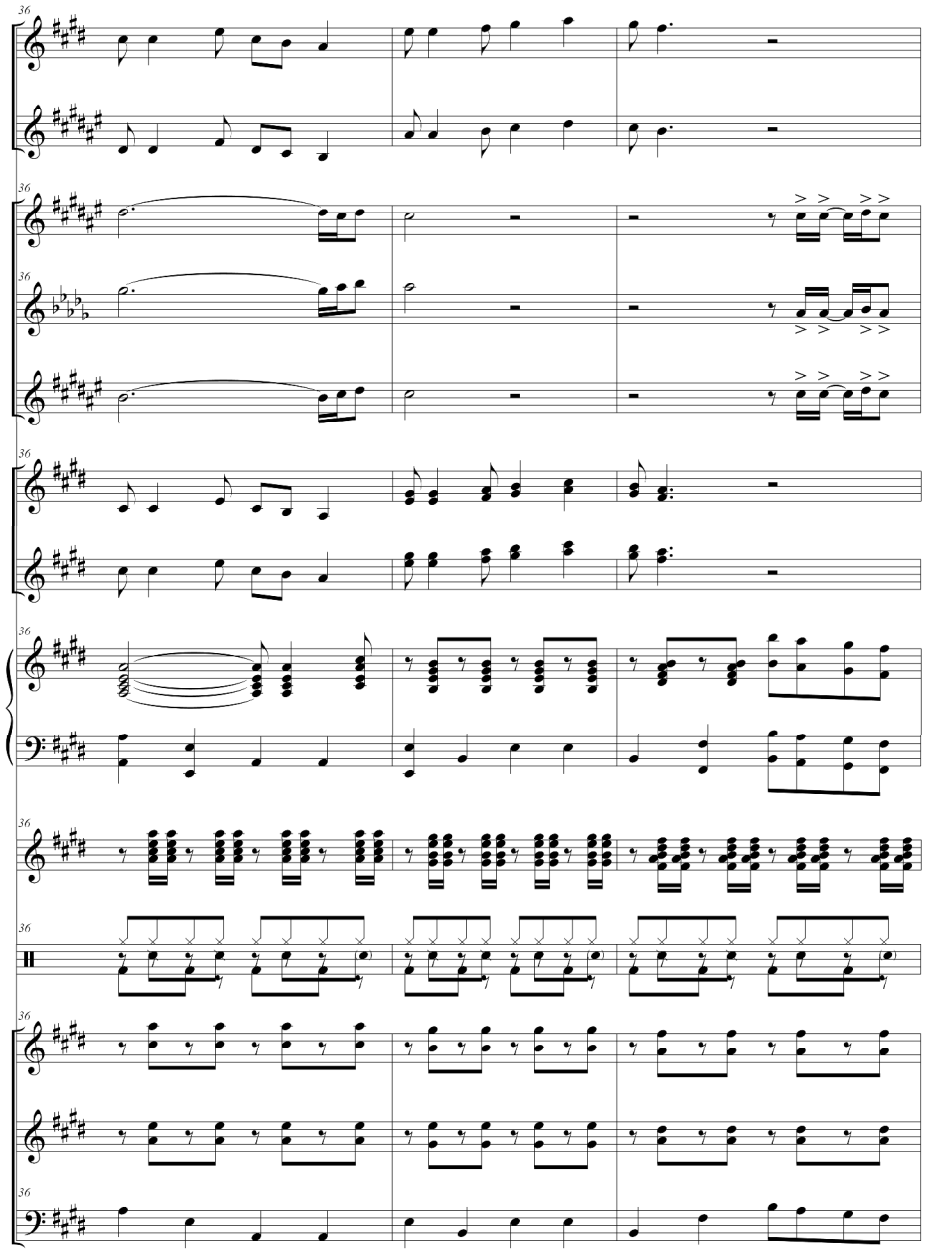


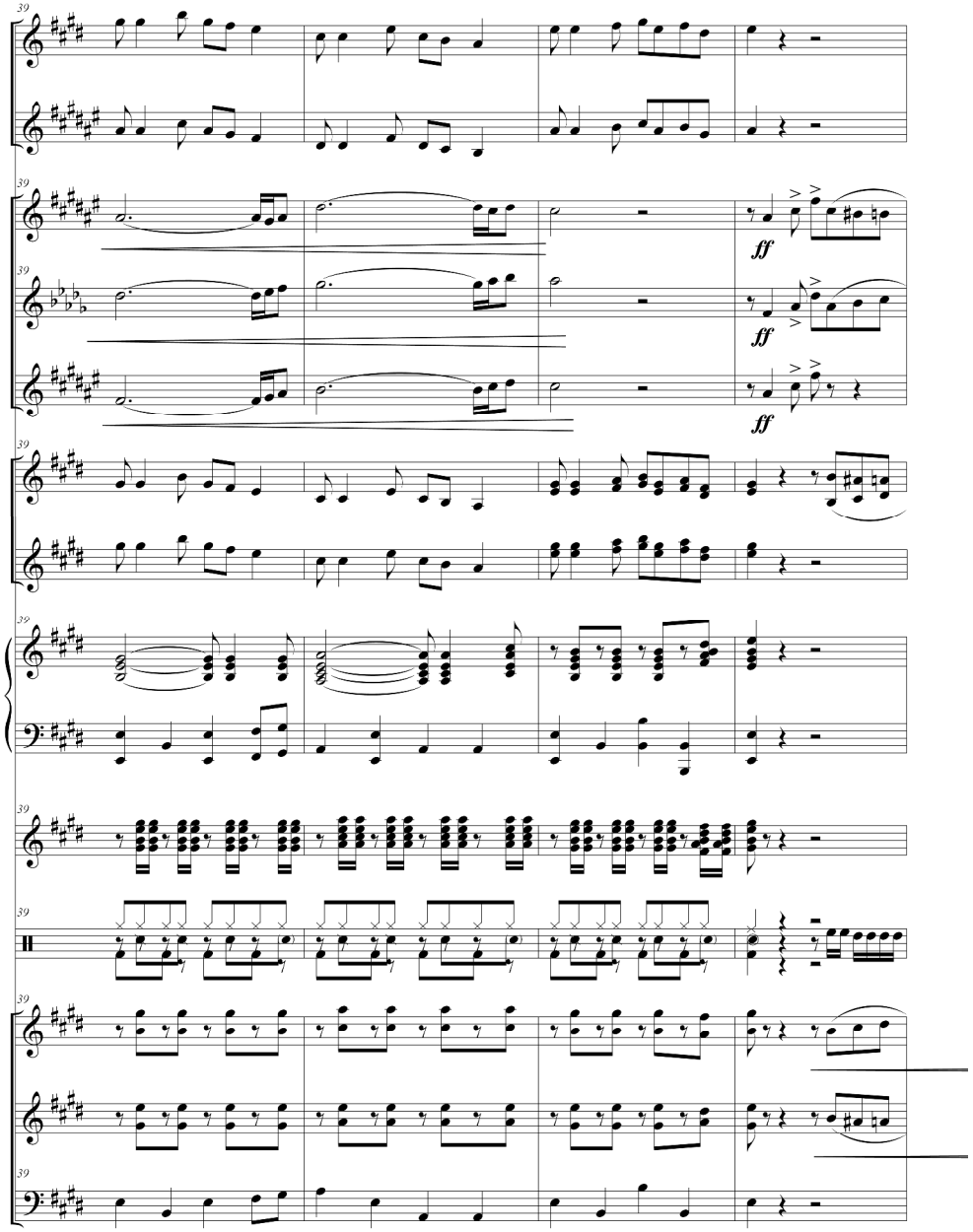


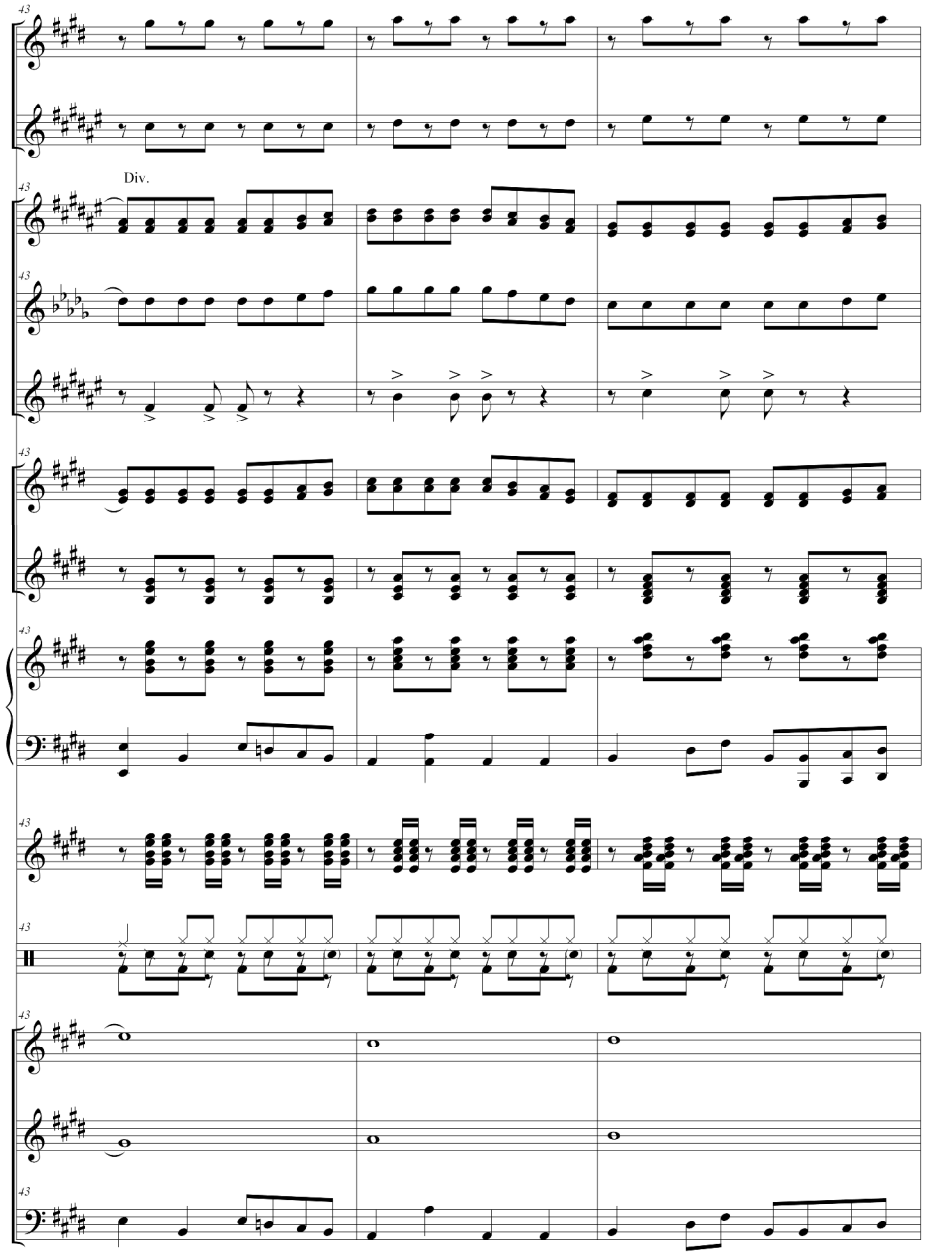


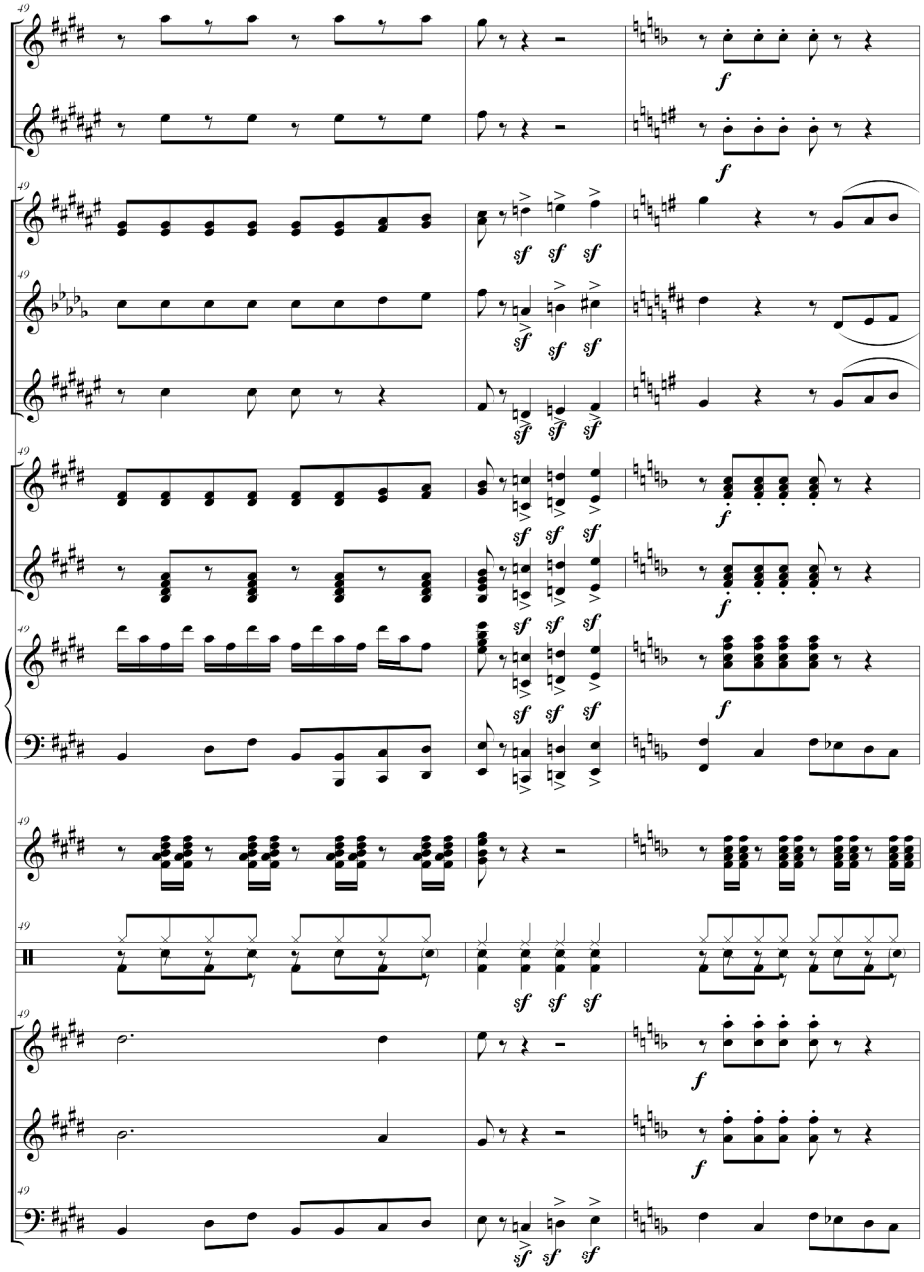


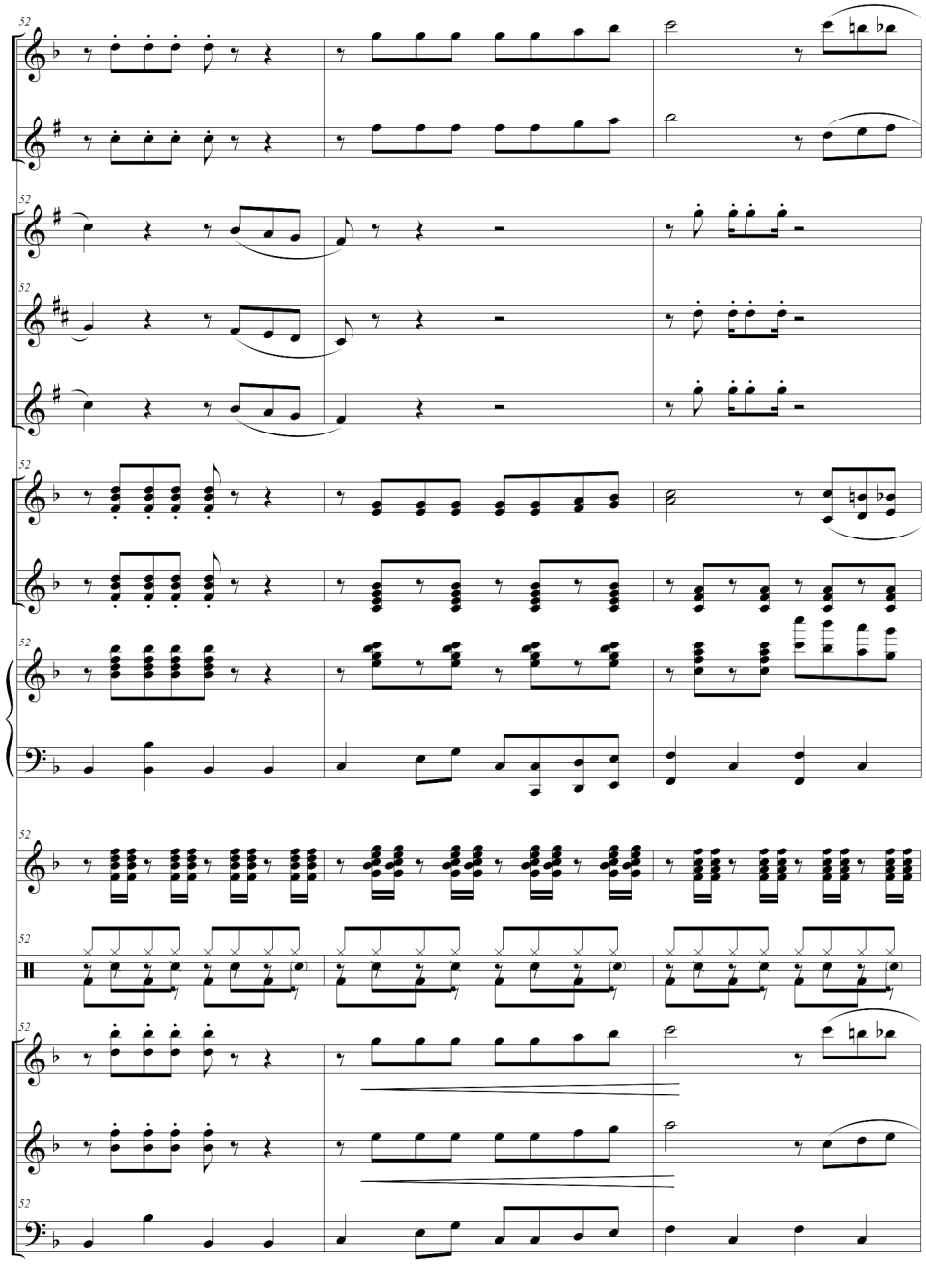

ff
ff
mf
mf
mf
ff
ff
ff

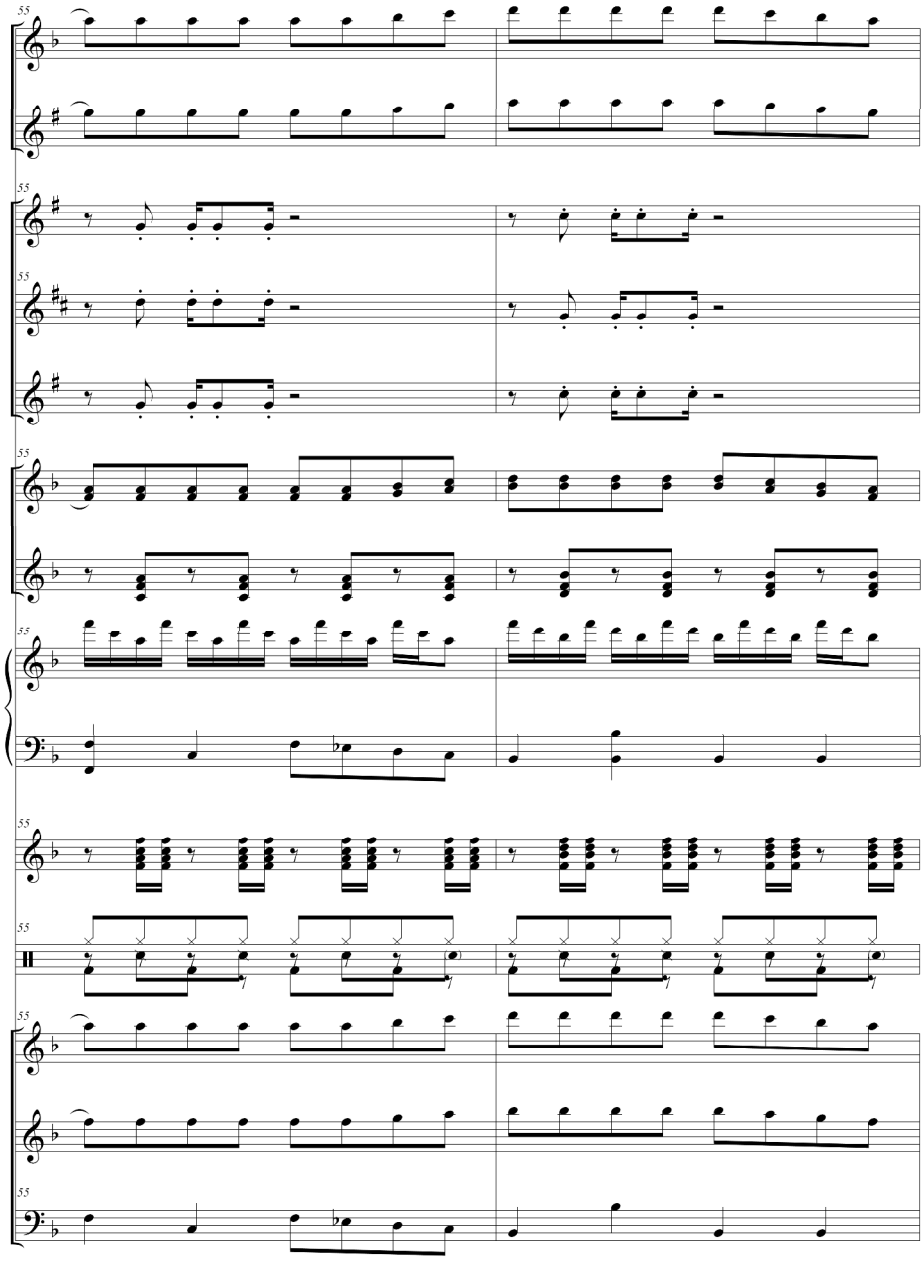


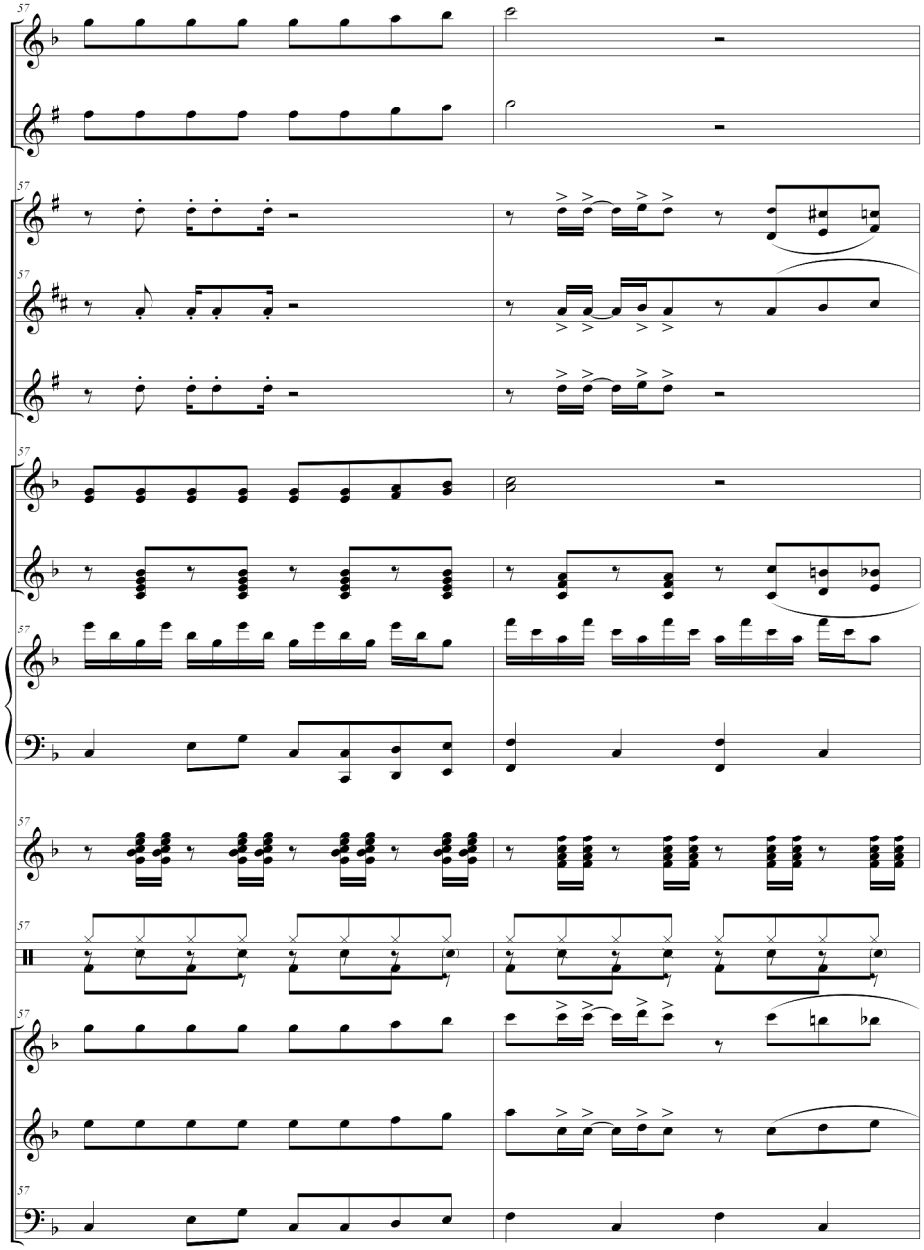

39
ff
ff
ff

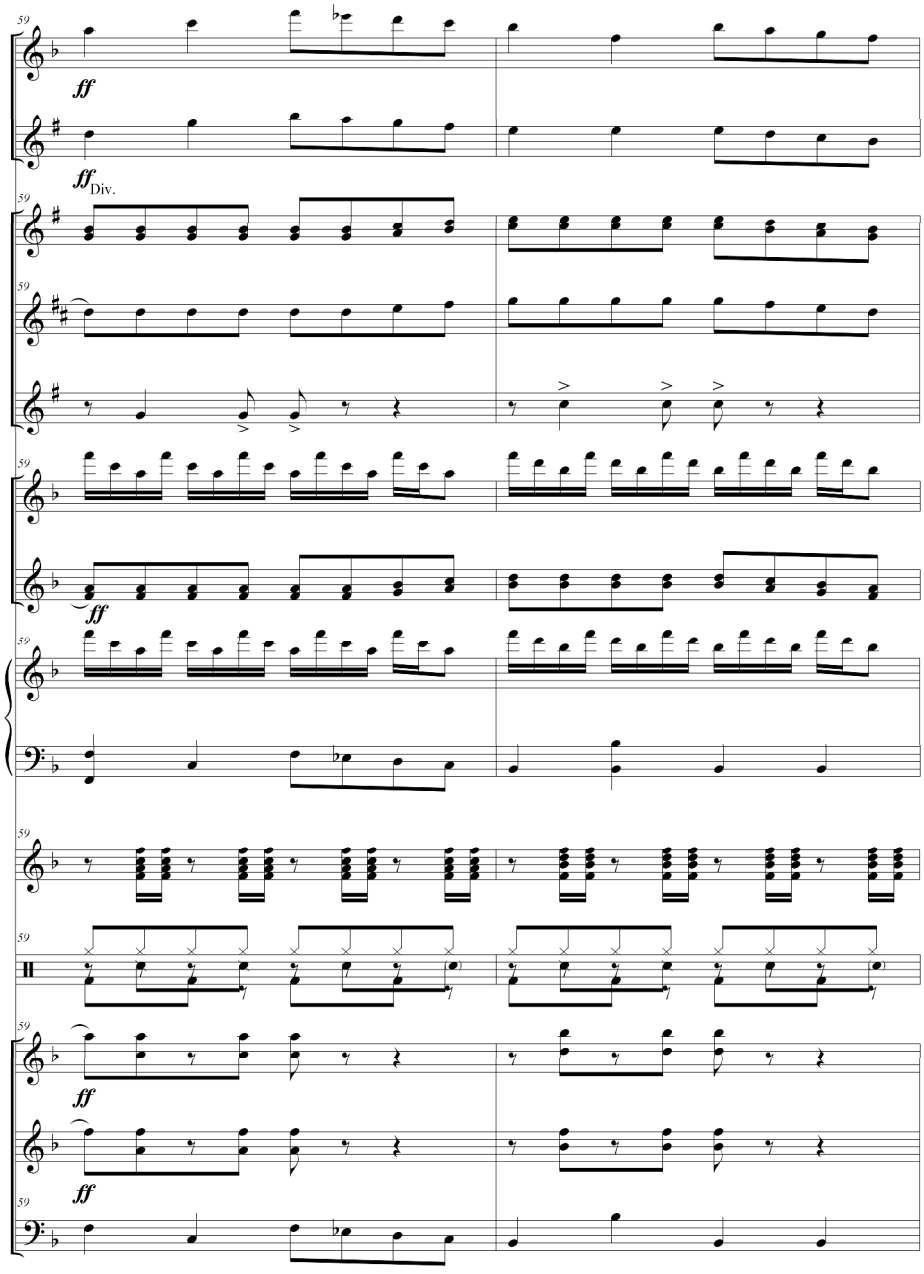

Div.

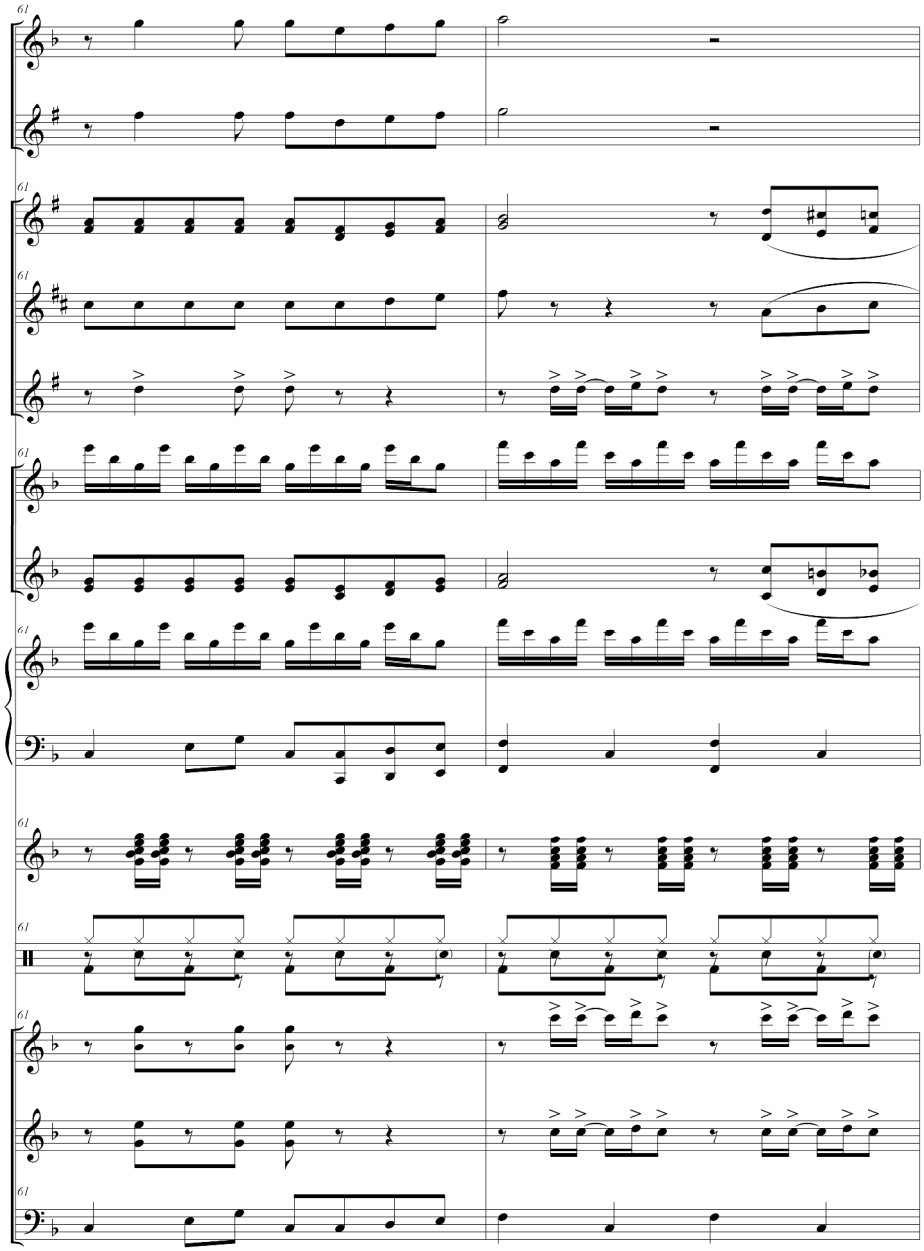


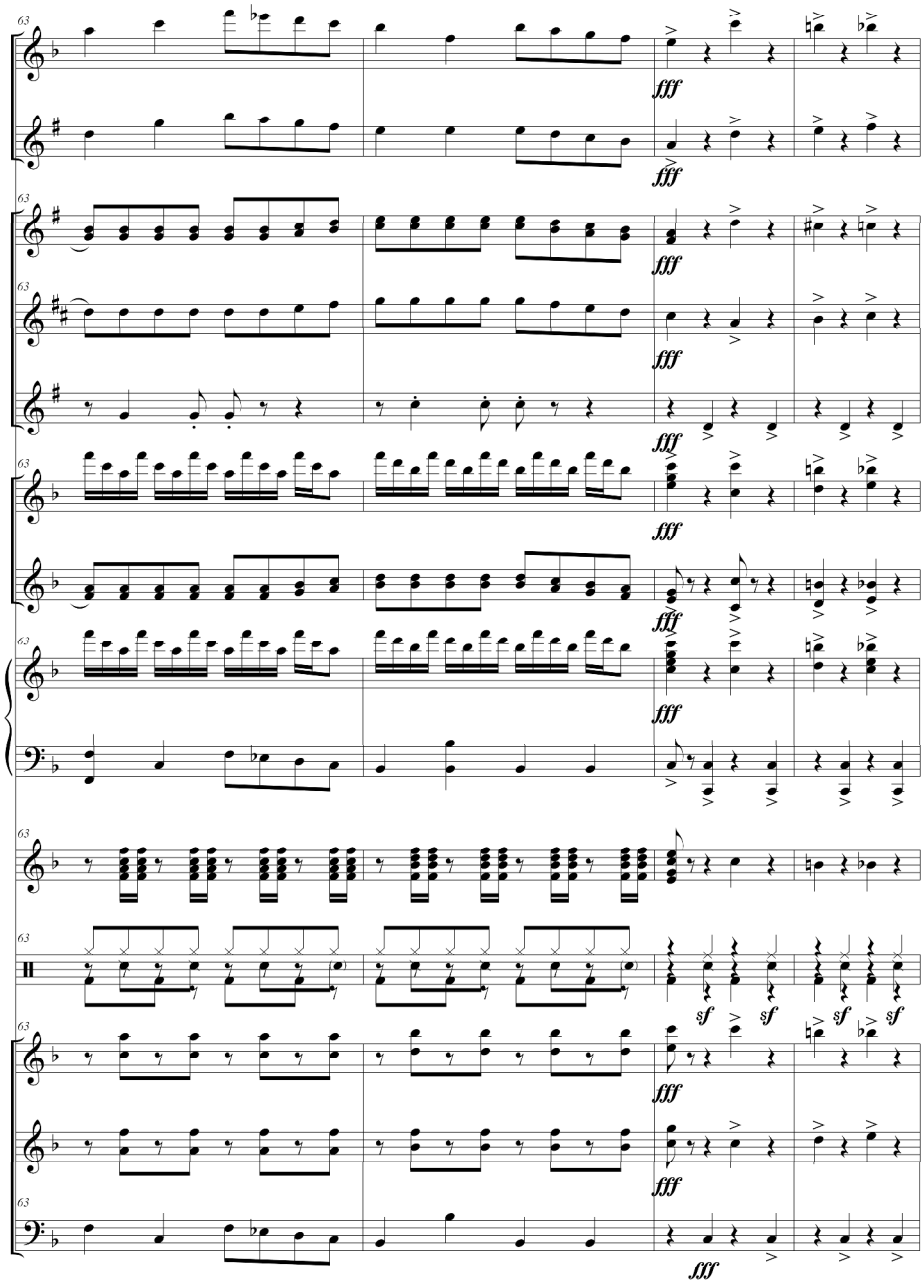


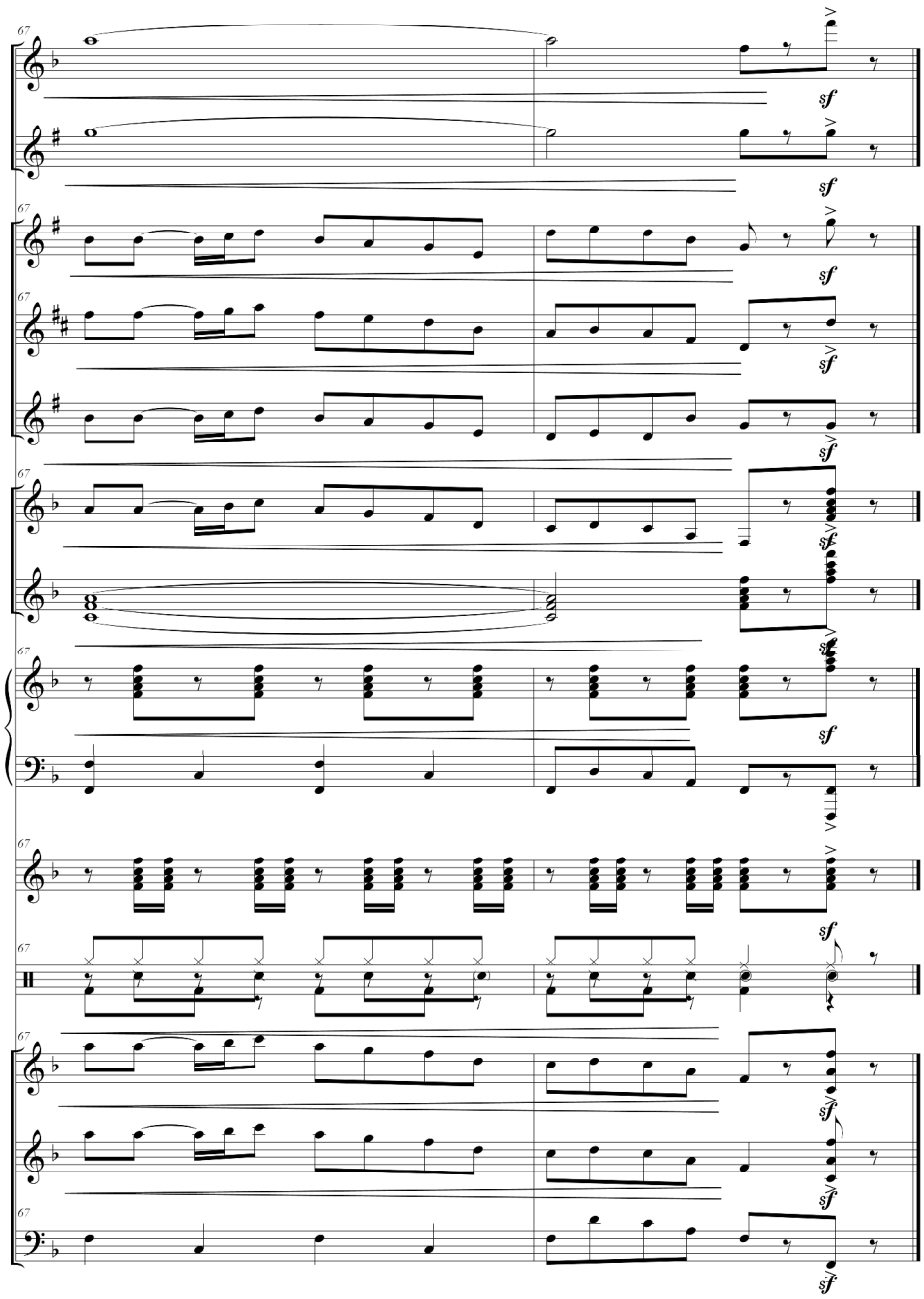


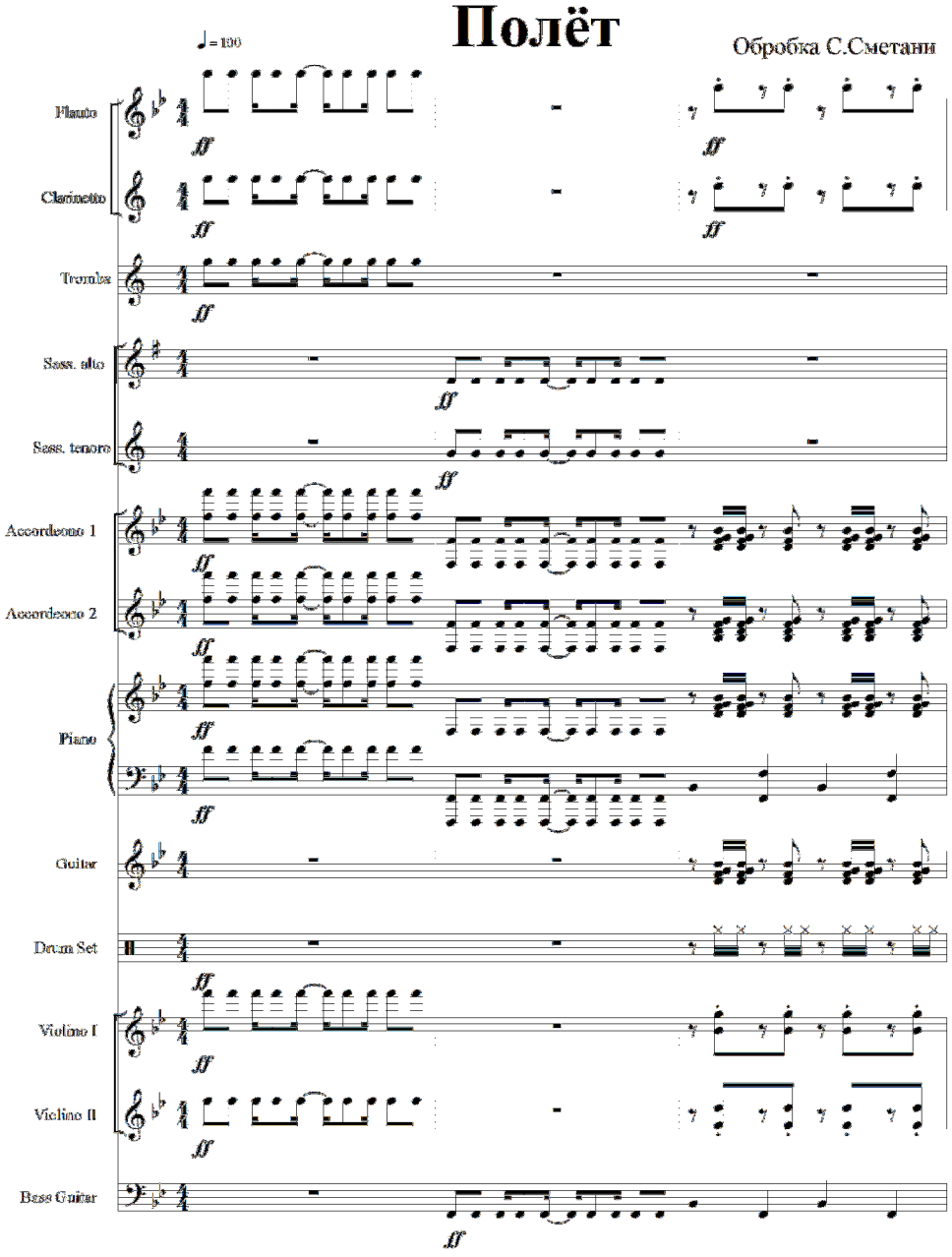


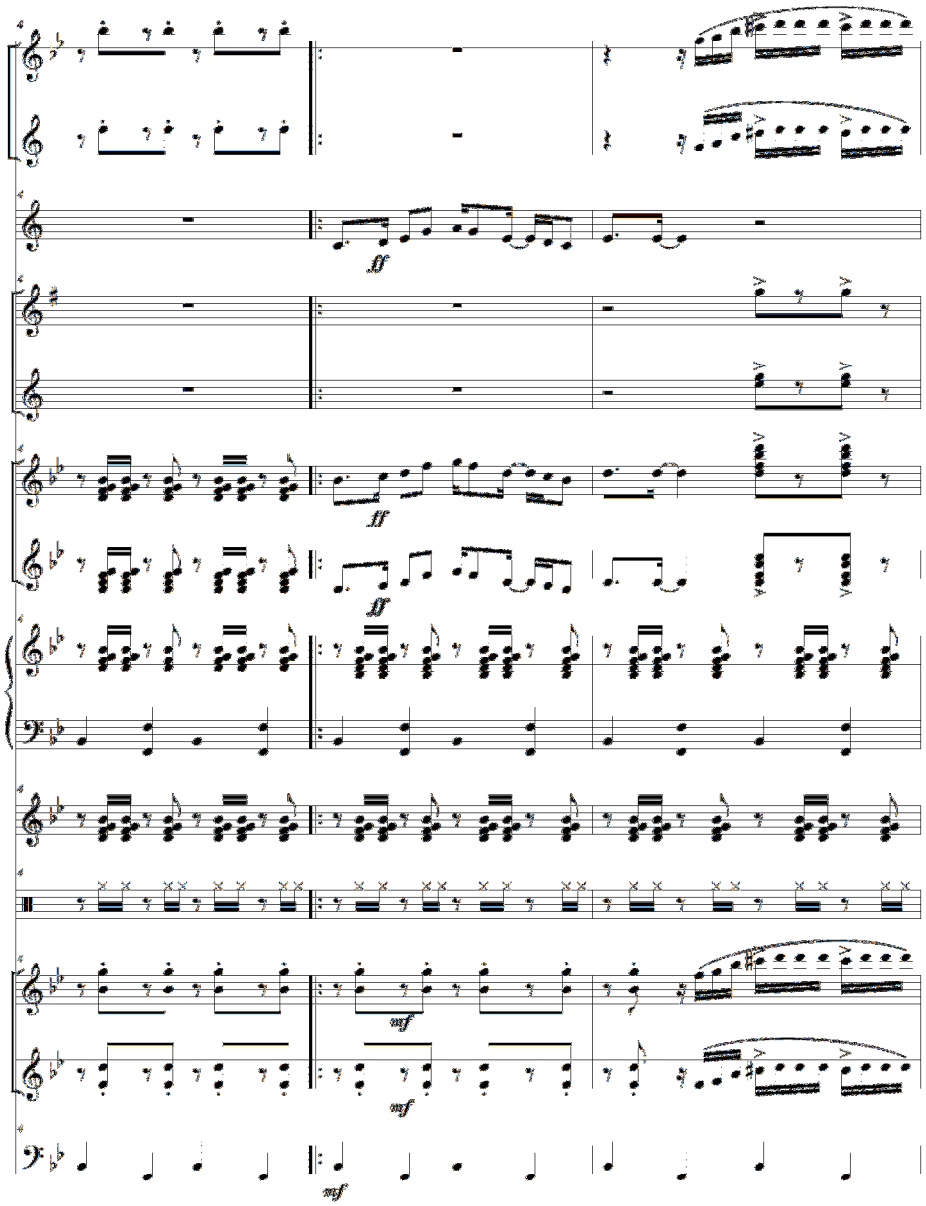

59
ff
ff Div.
59
59
ff
59
59
59
ff
ff
59

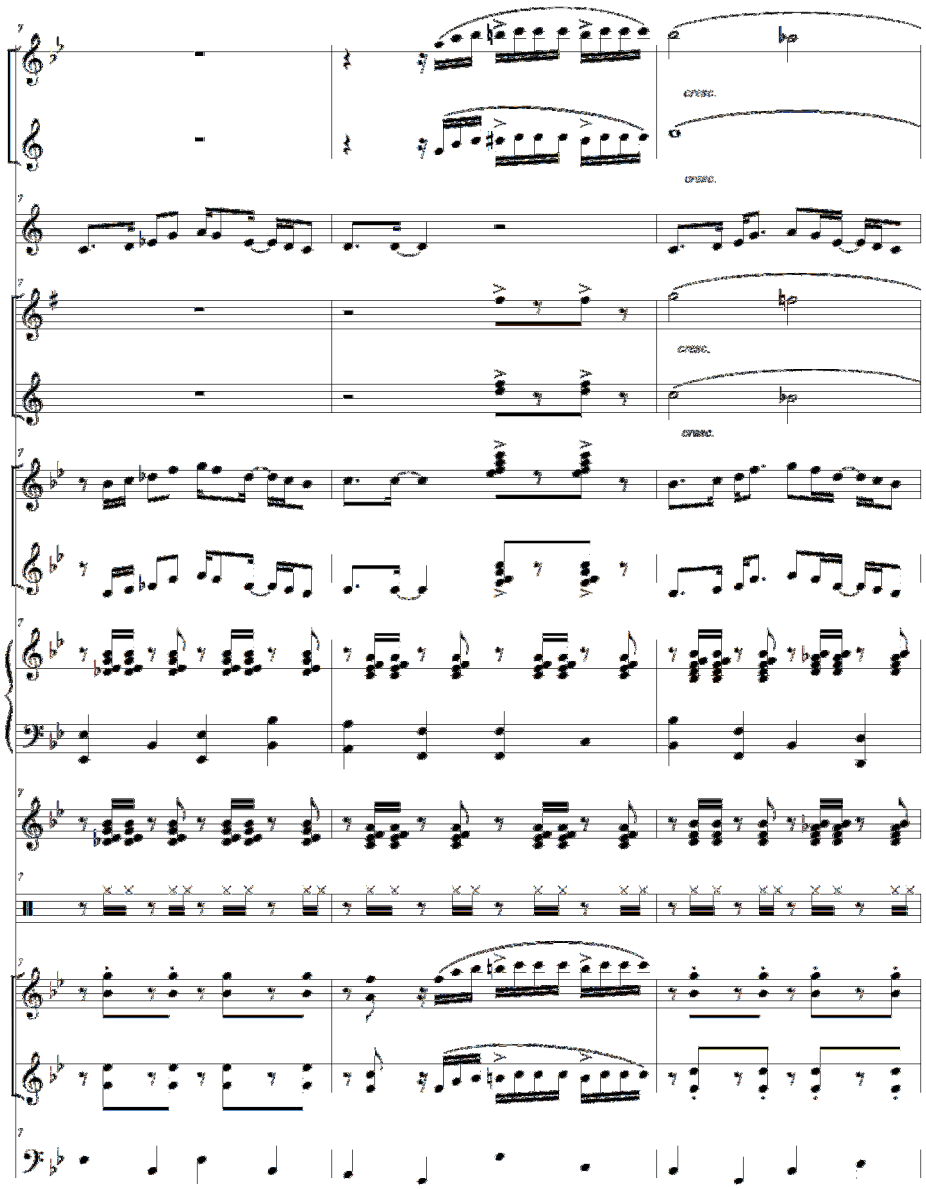


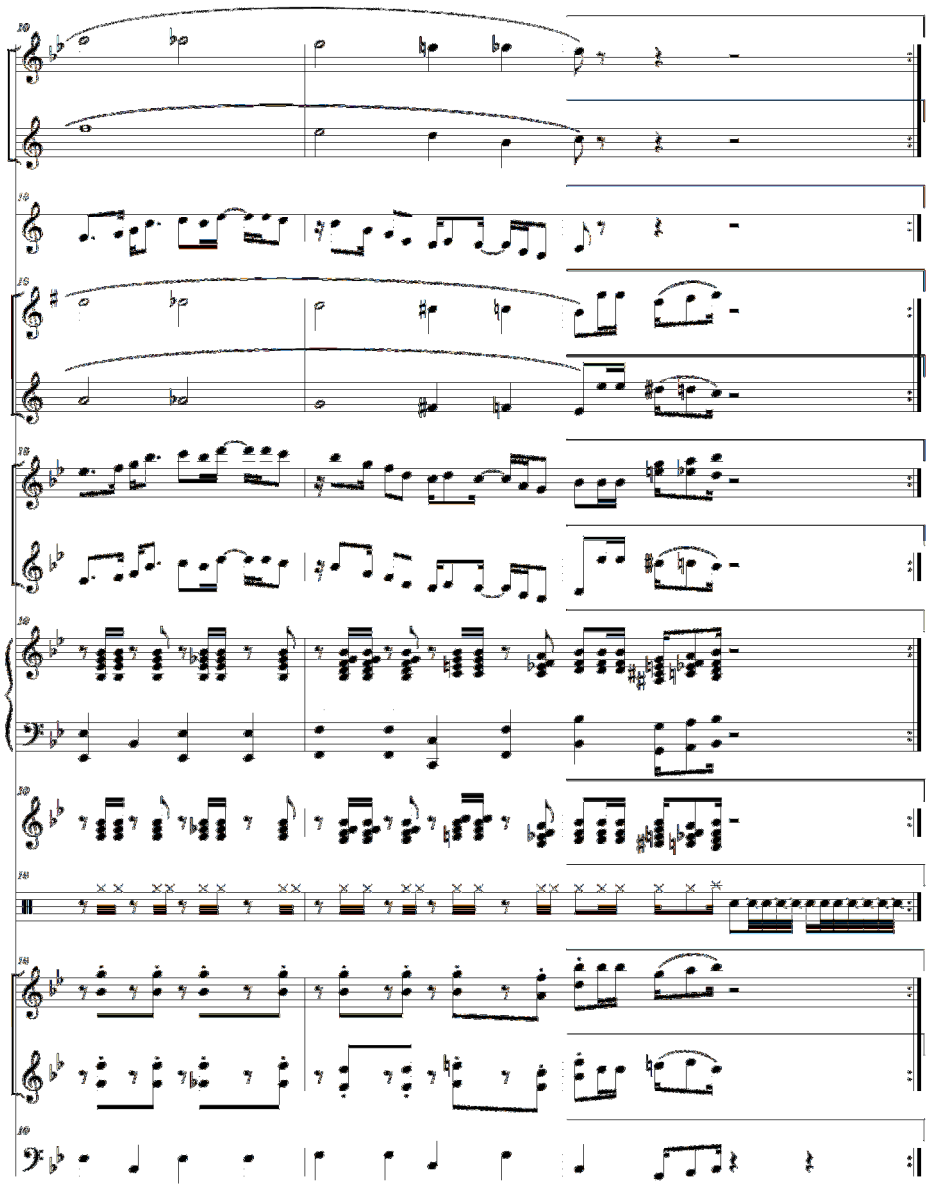

63
fff
sf

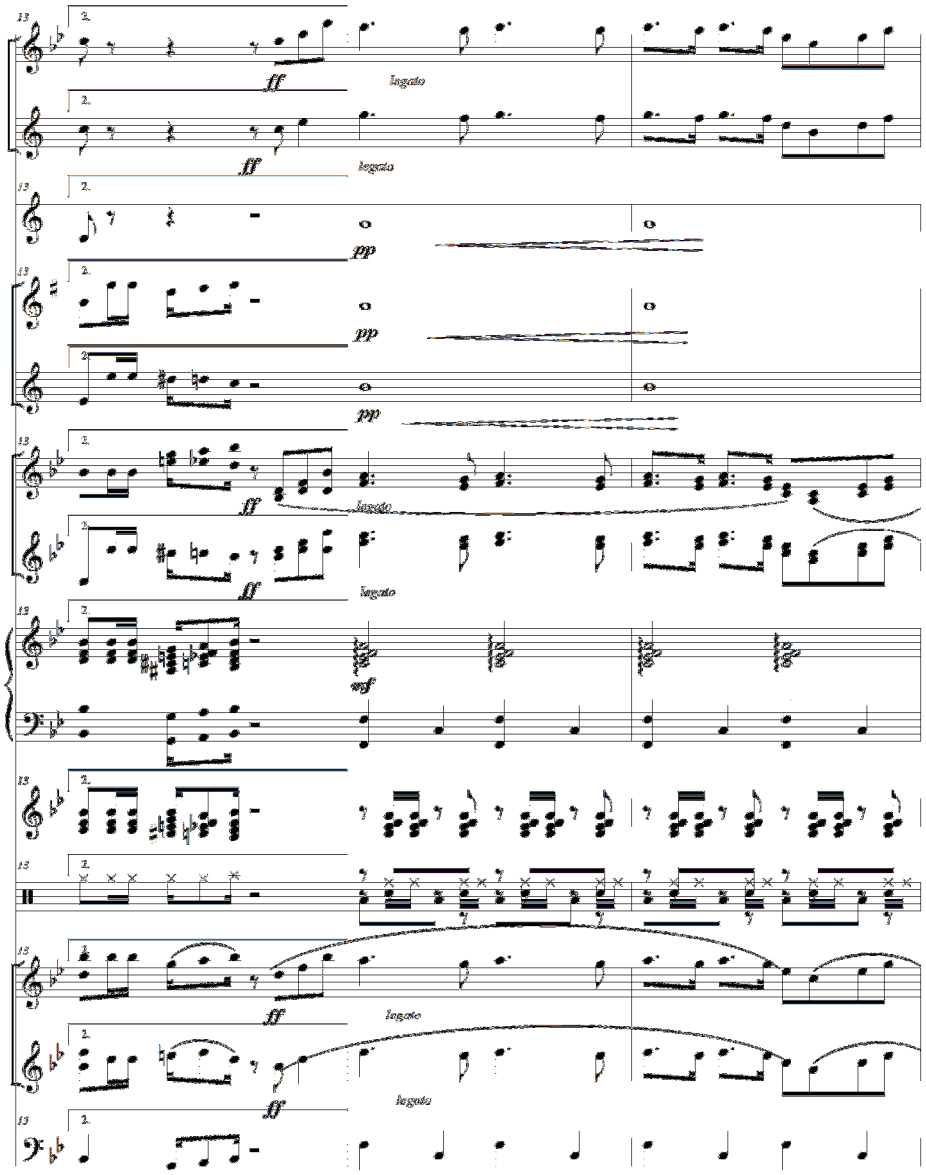

67
sf

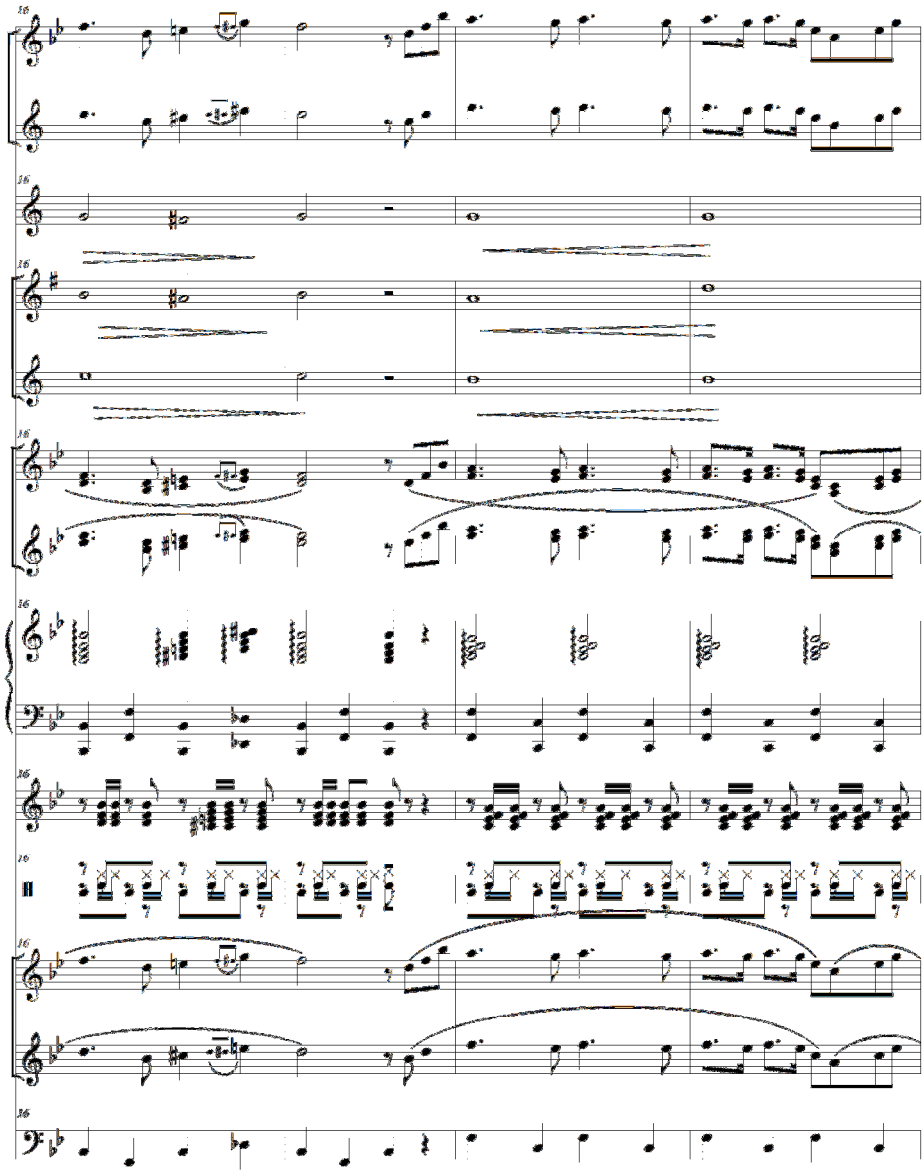

Полёт
♩= 190
Обробка С.Сметани
Flauto
Clarinetto
Tromba
Sass. alto
Sass. tenore
Accordeono 1
Accordeono 2
Piano
Guitar
Drum Set
Violino I
Violino II
Bass Guitar

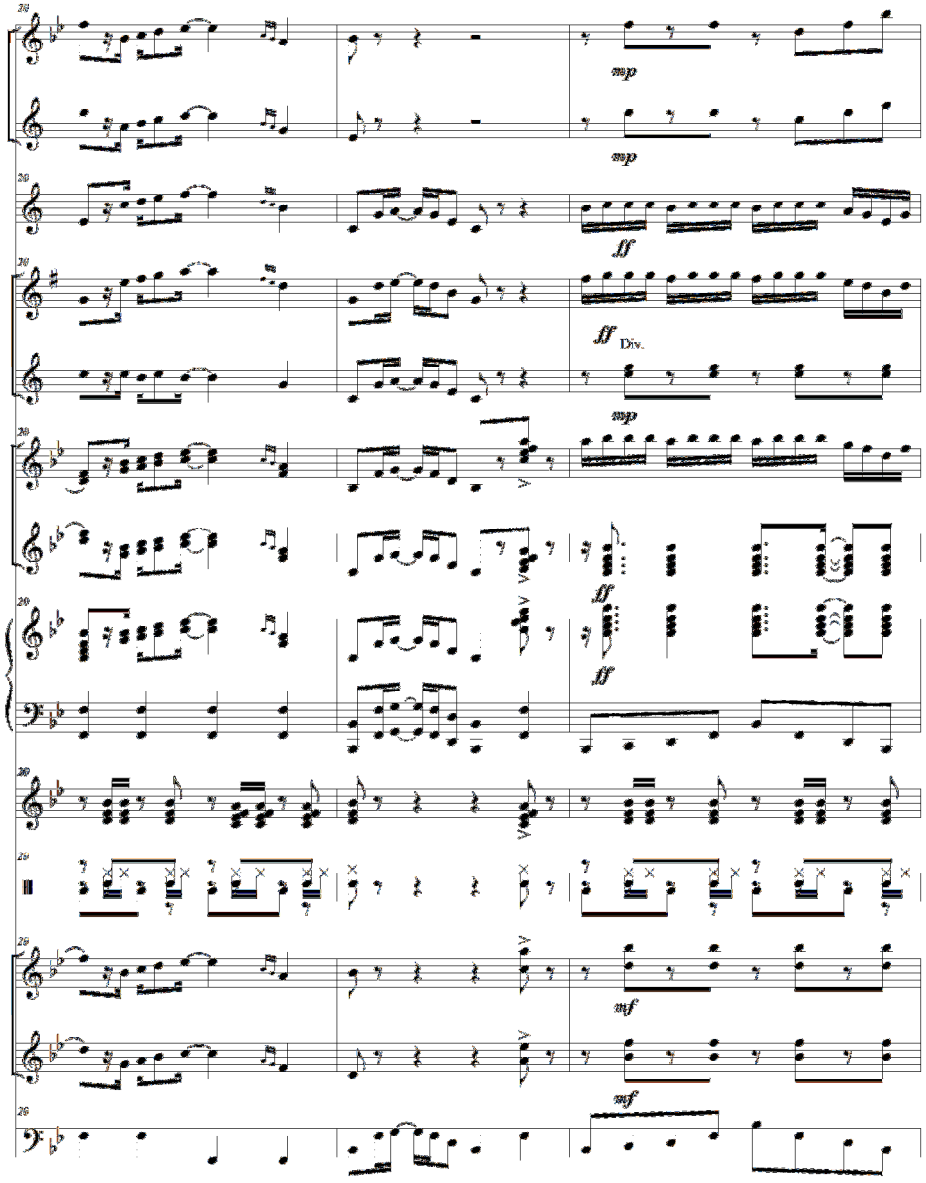

fff
fff
fff
mf
mf
mf

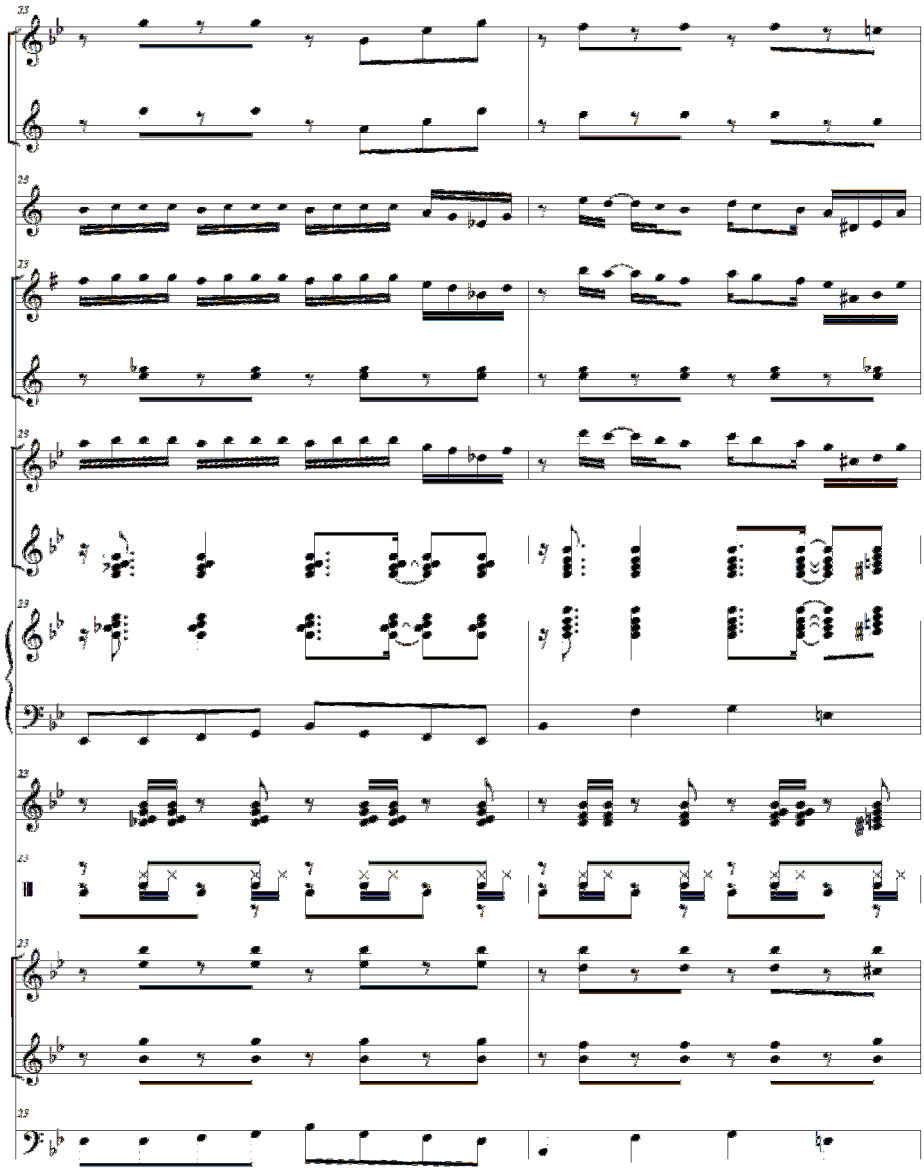


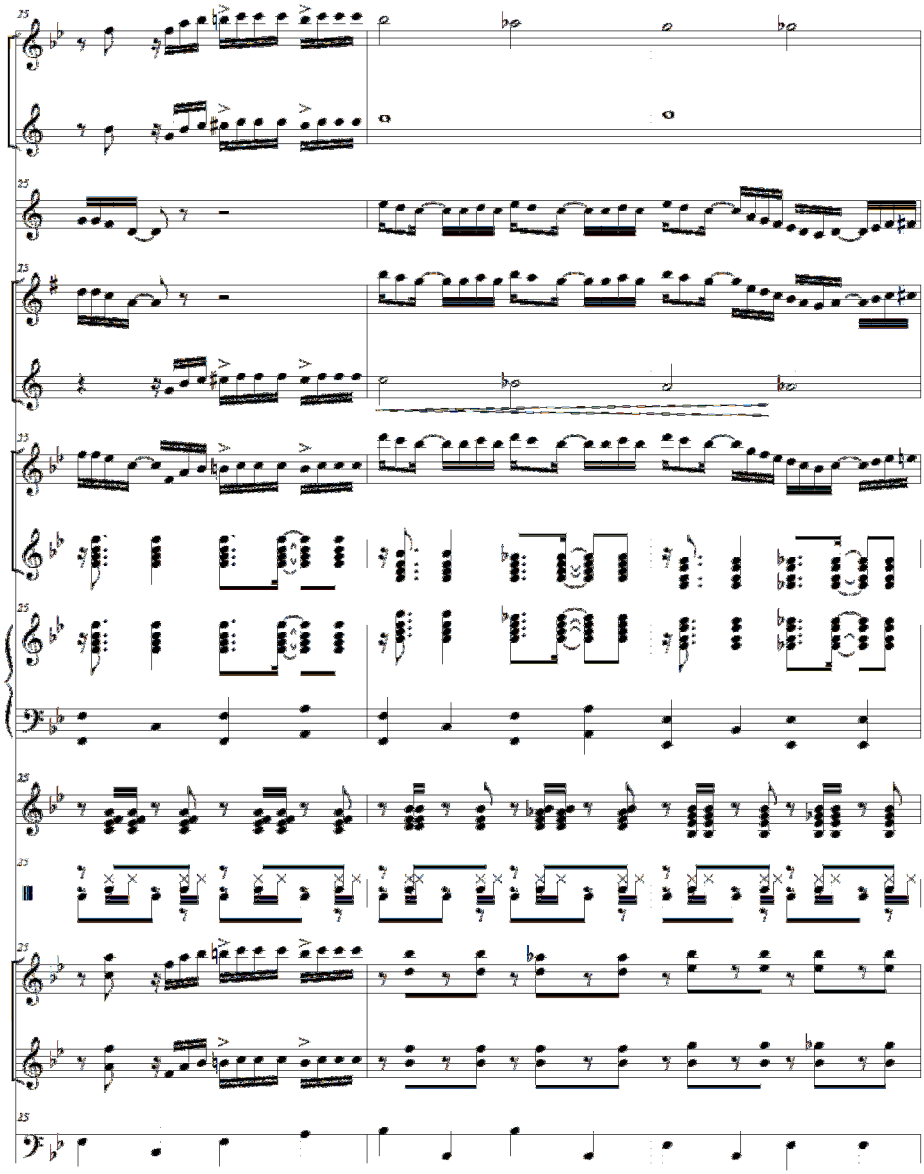


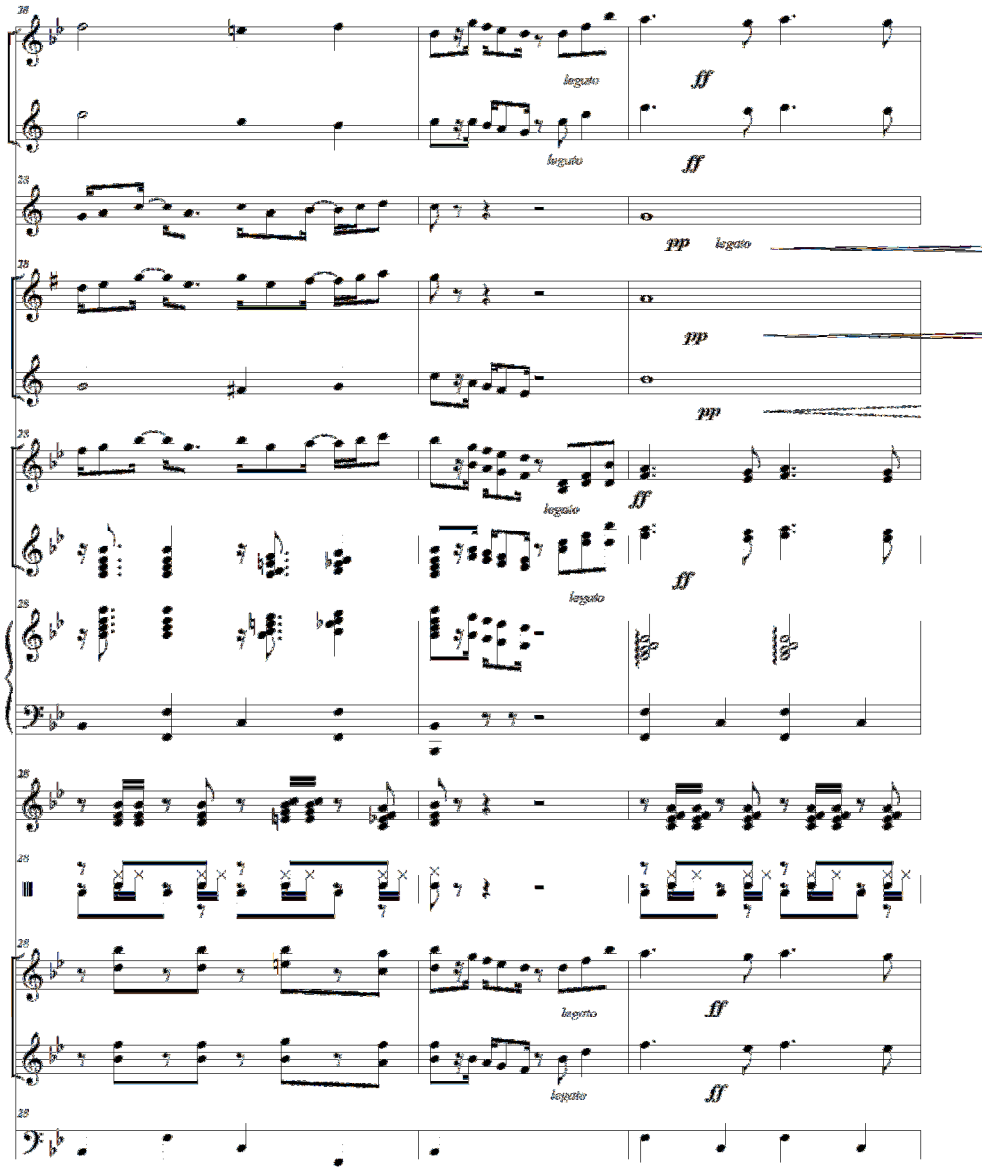

13
2.
ff
legato
pp
mf

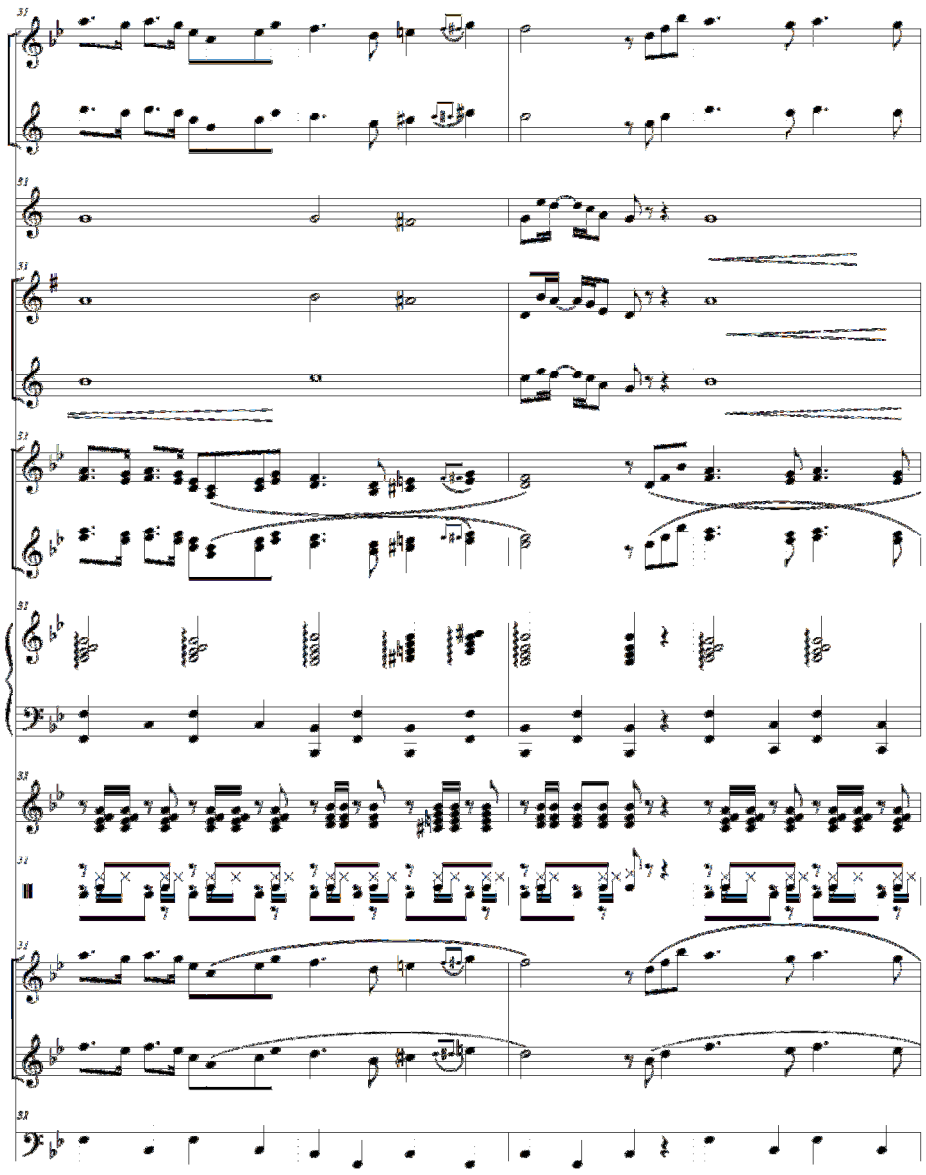


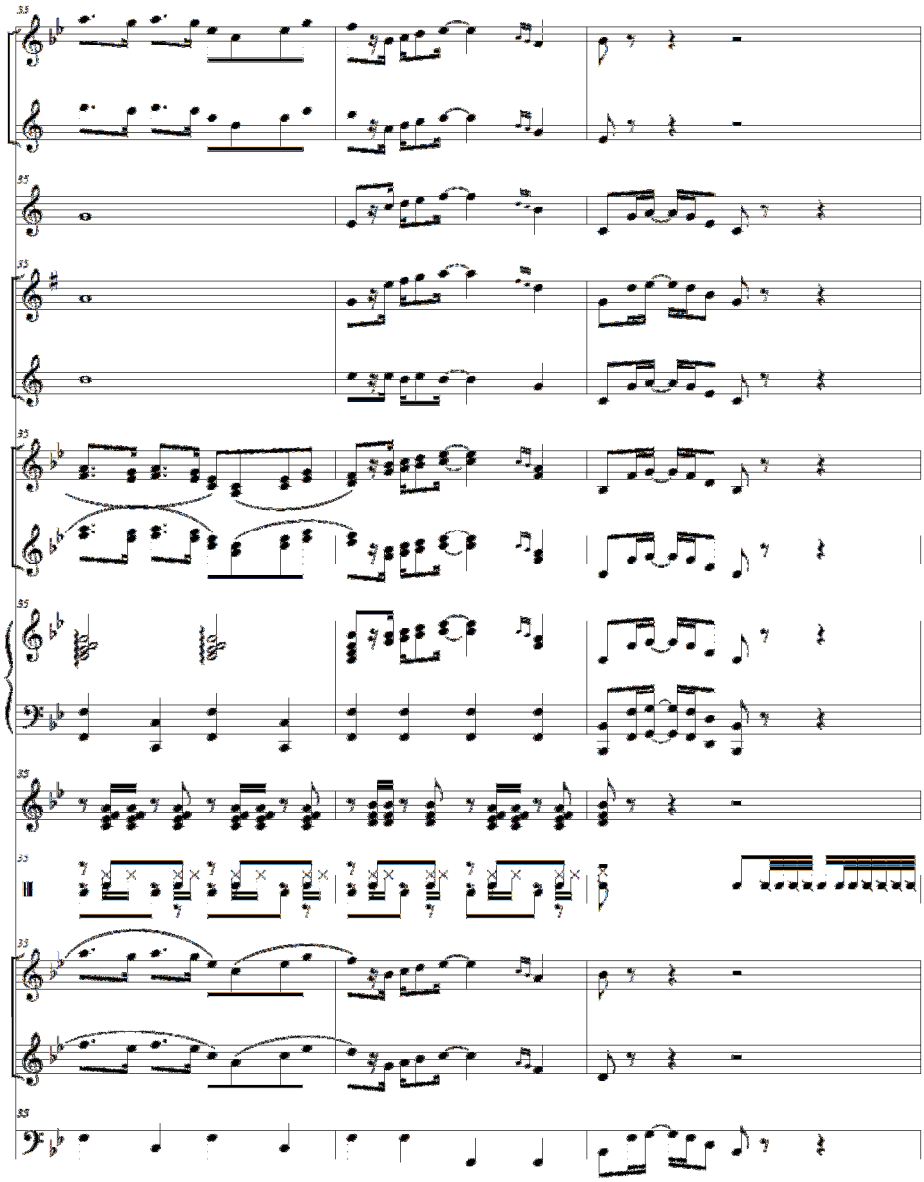

mp
mp
ff
ff Div.
mp
ff
ff
mf
mf

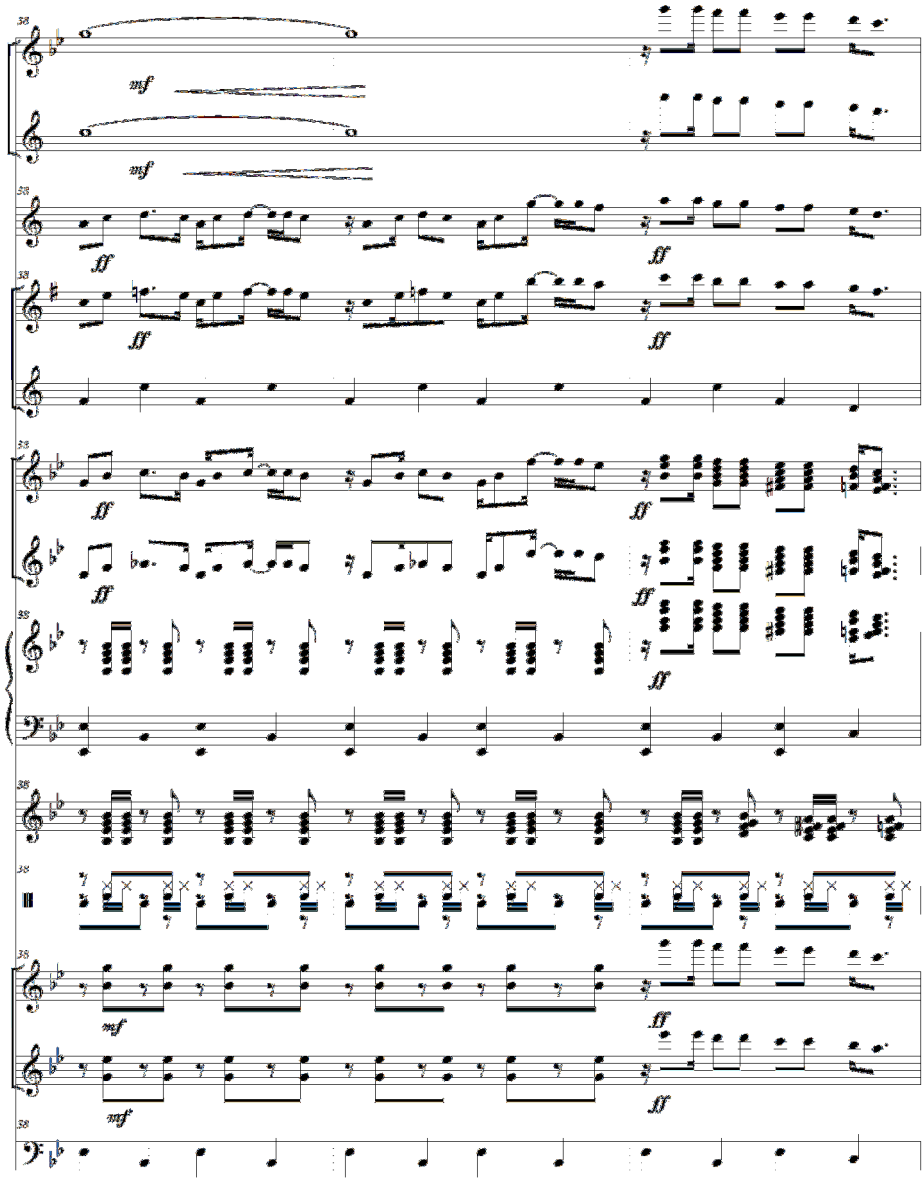


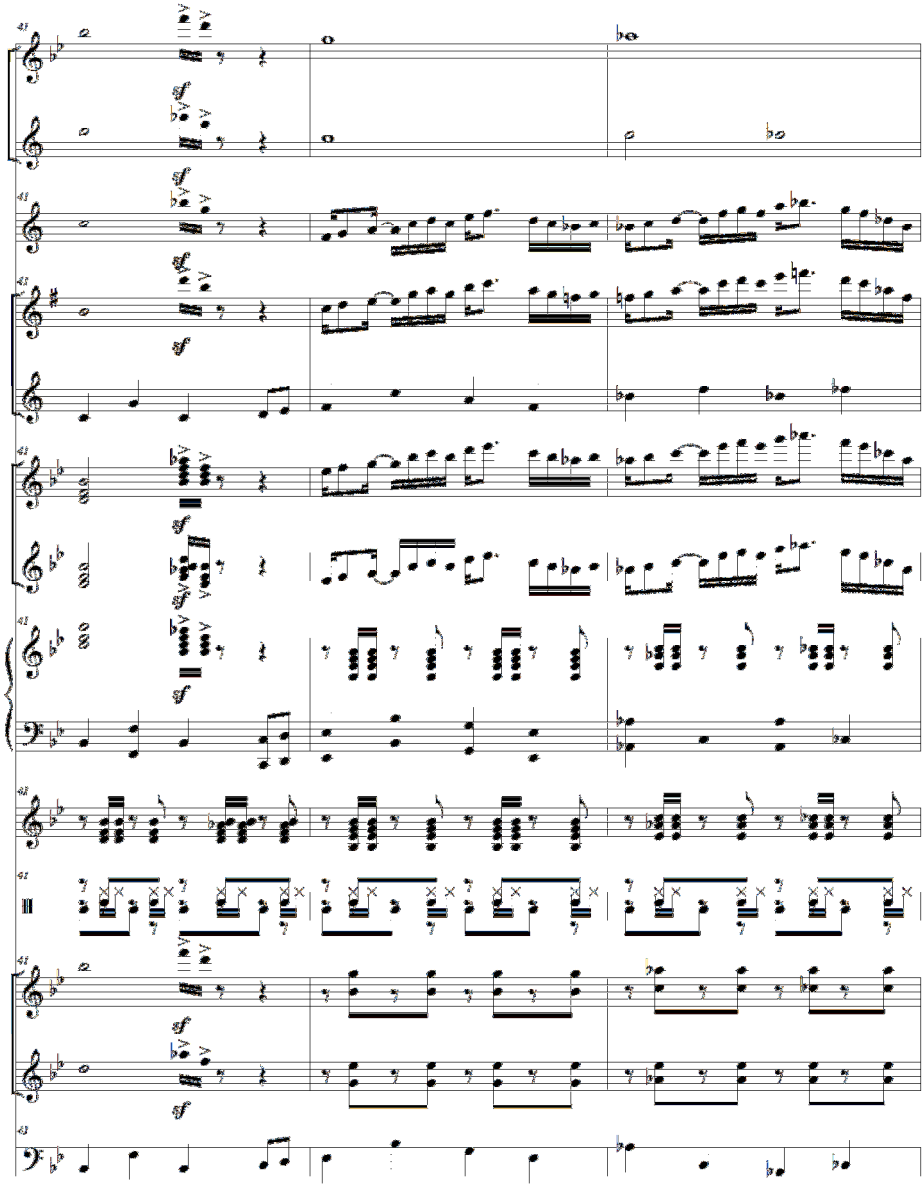


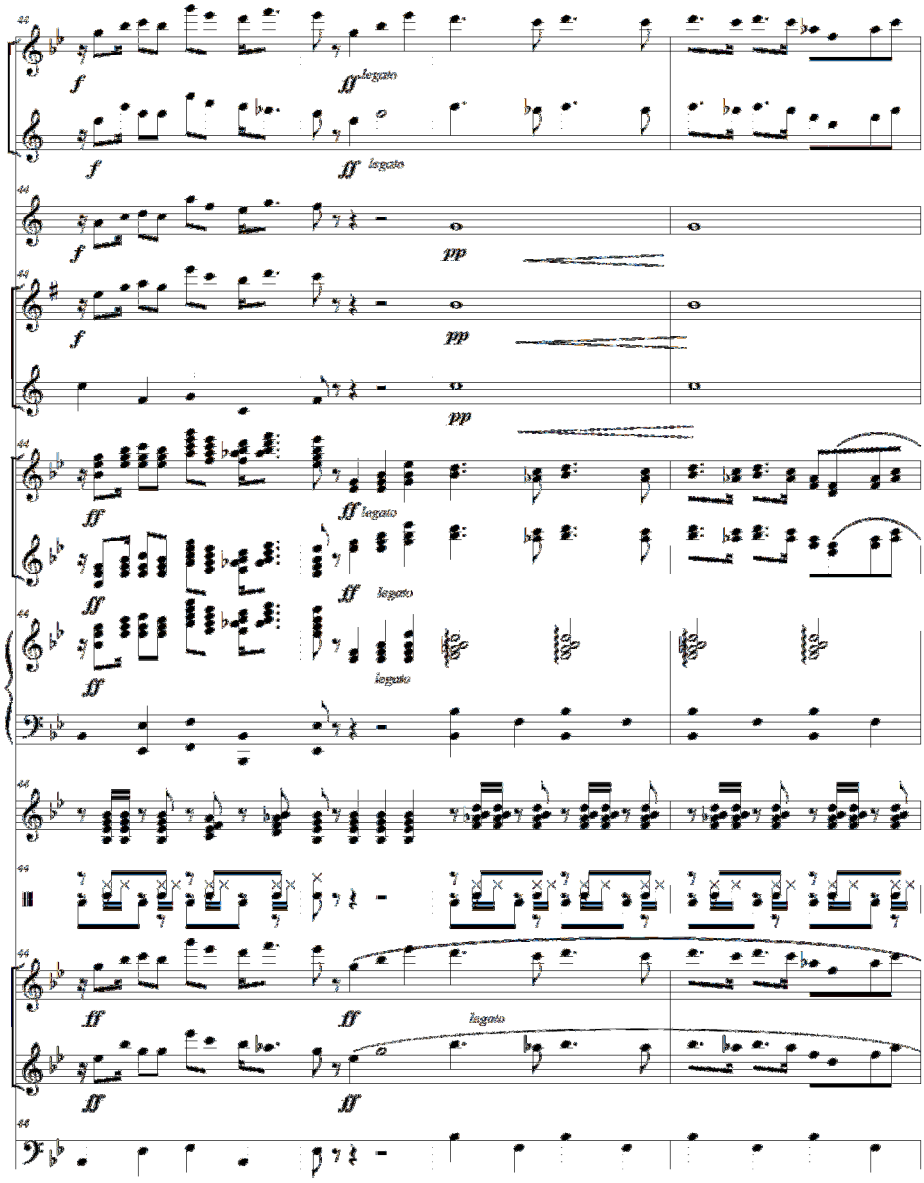

legato
ff
pp

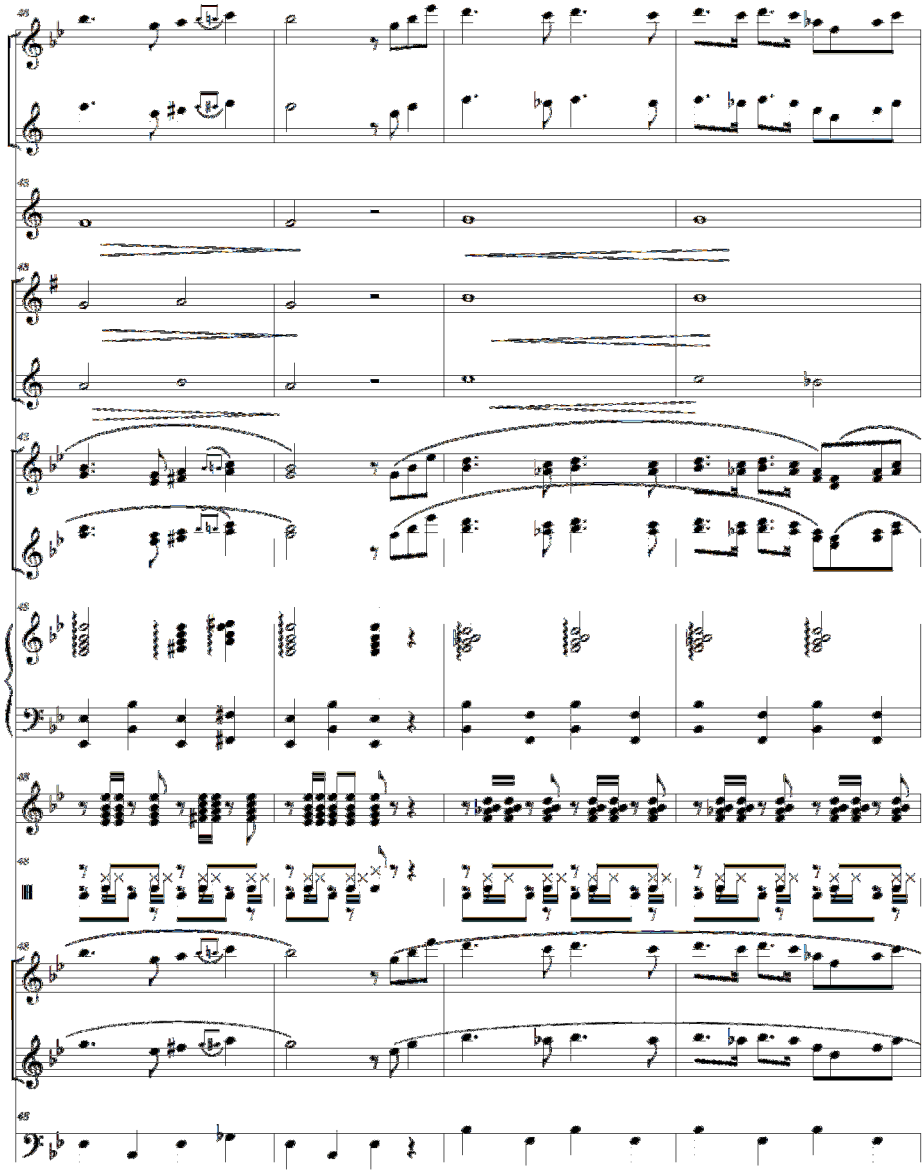


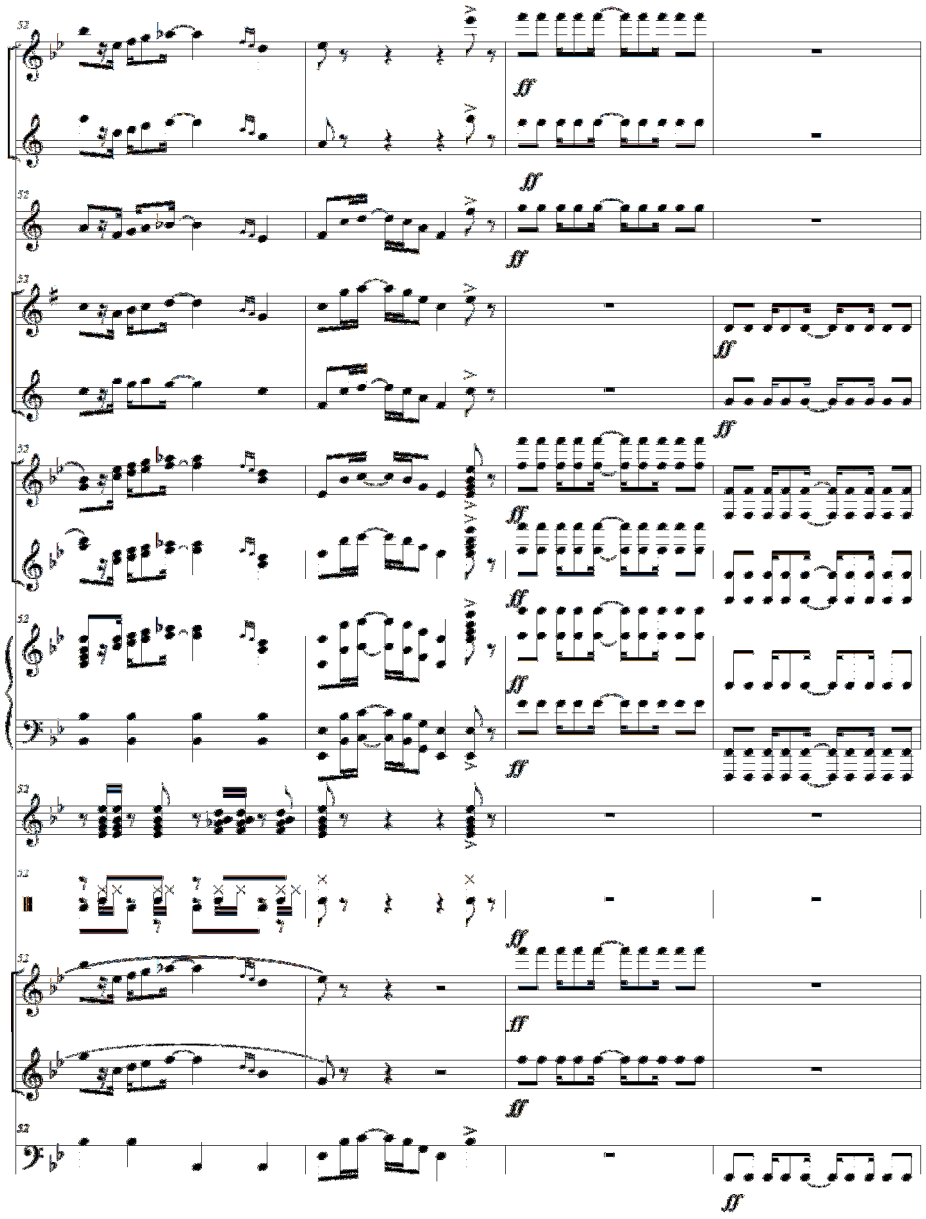


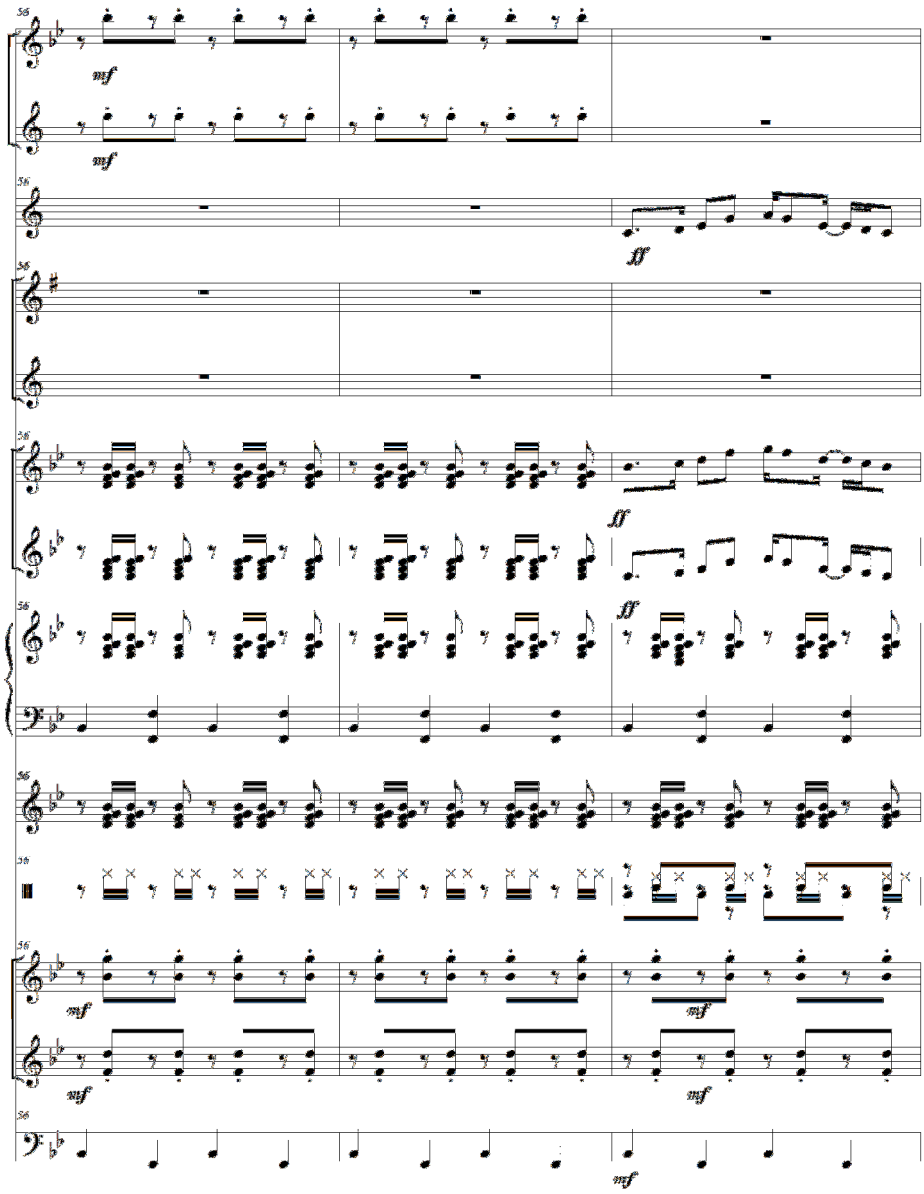

mf
mf
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
mf
mf
ff
ff

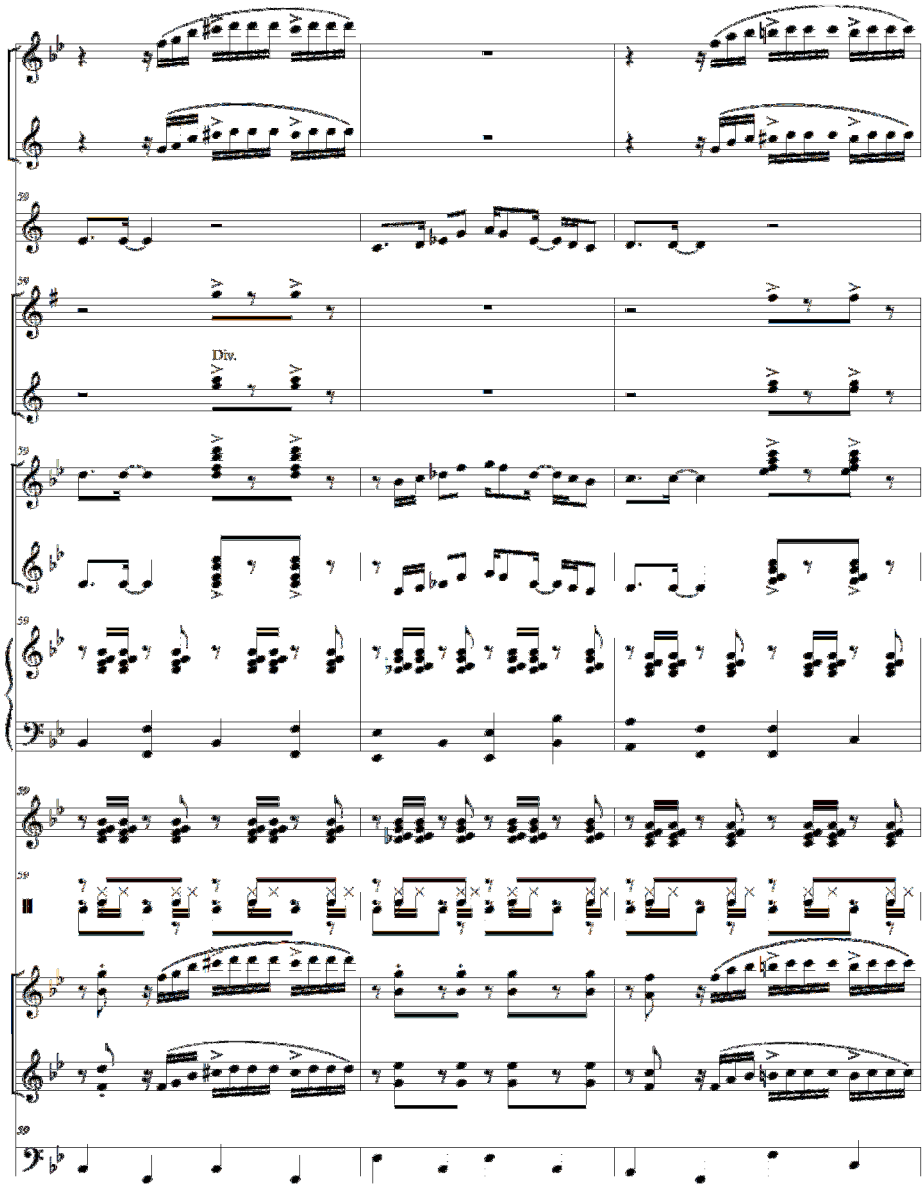


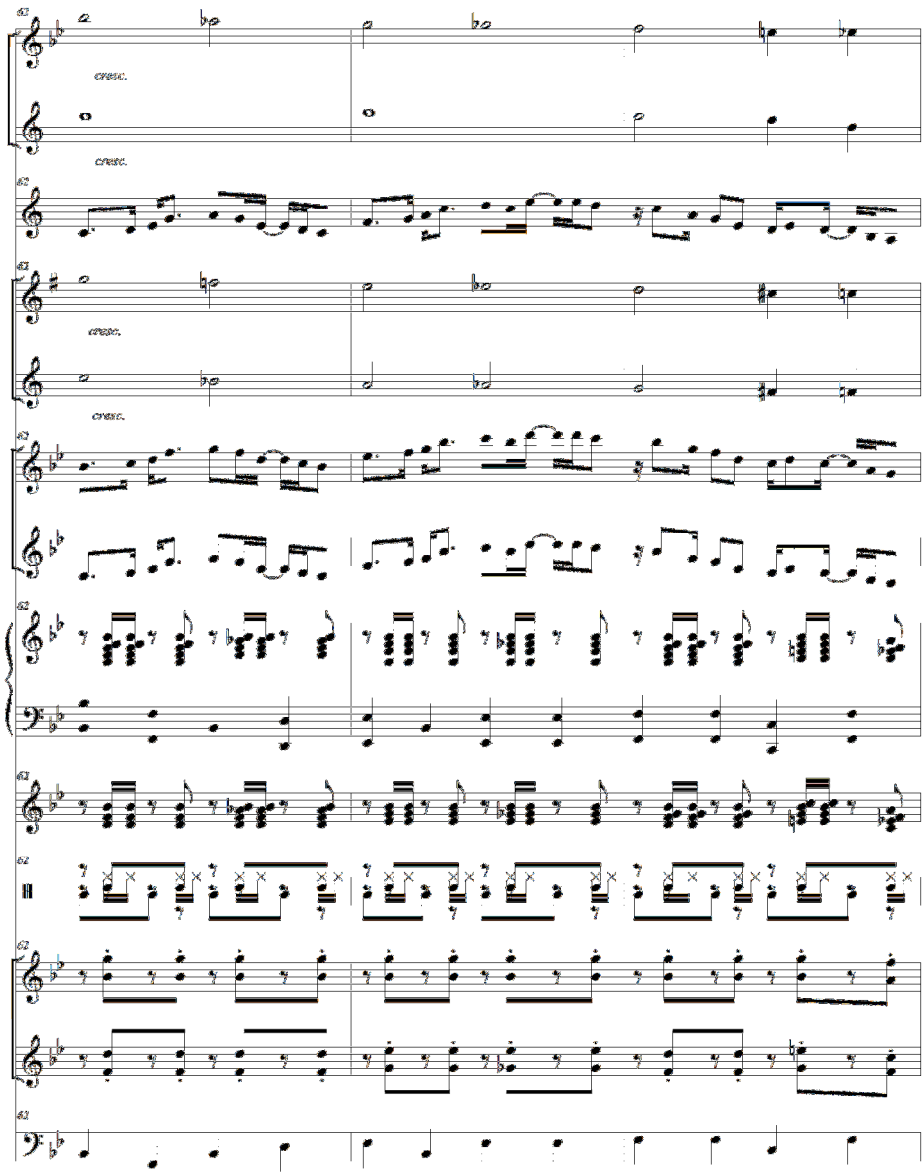

f
ff legato
pp
ff
legato

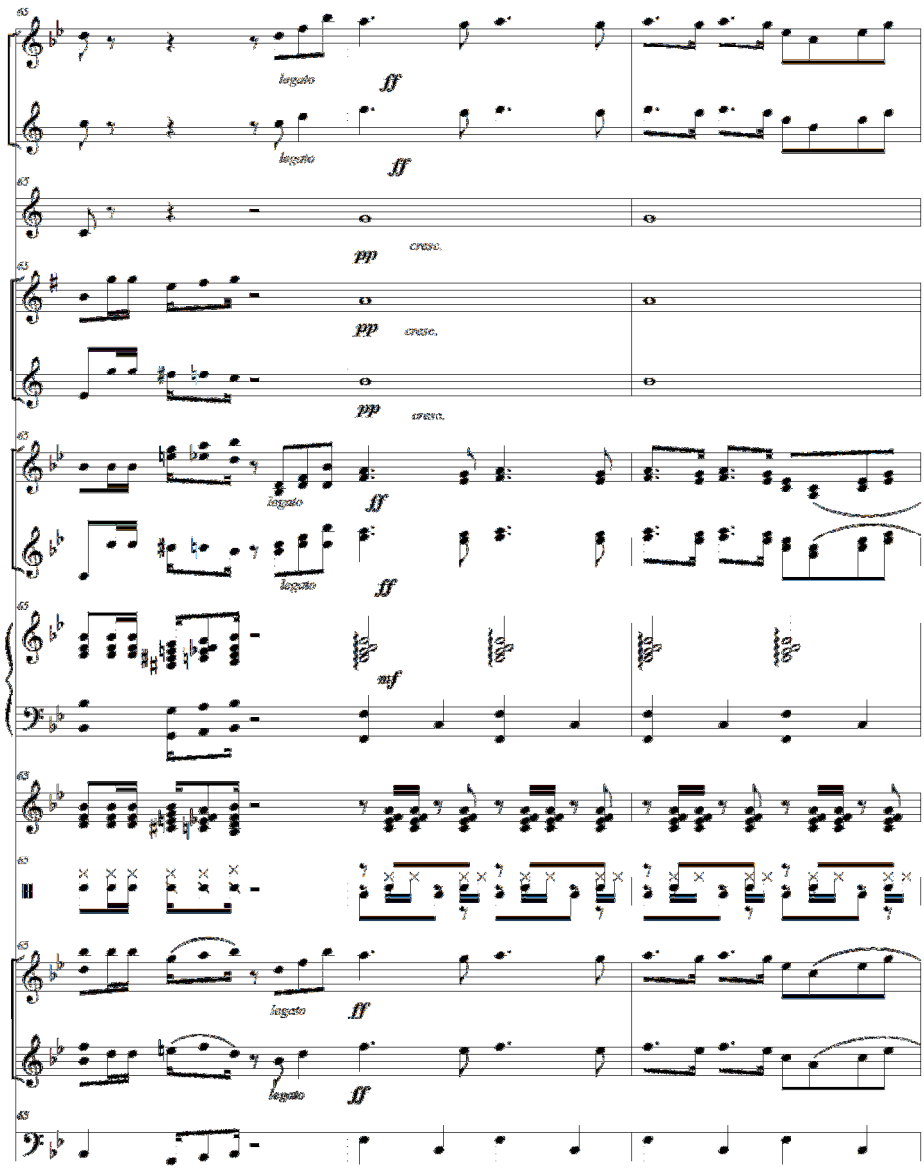


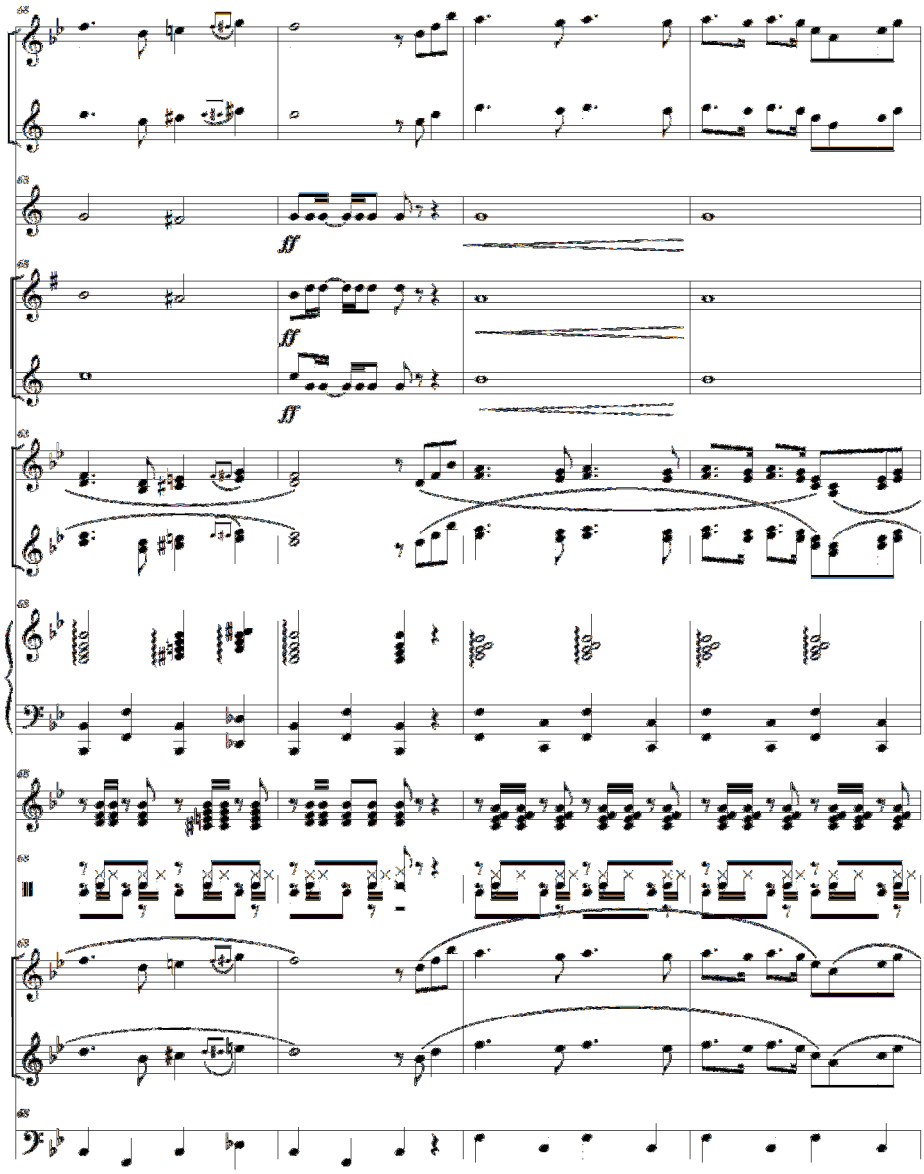


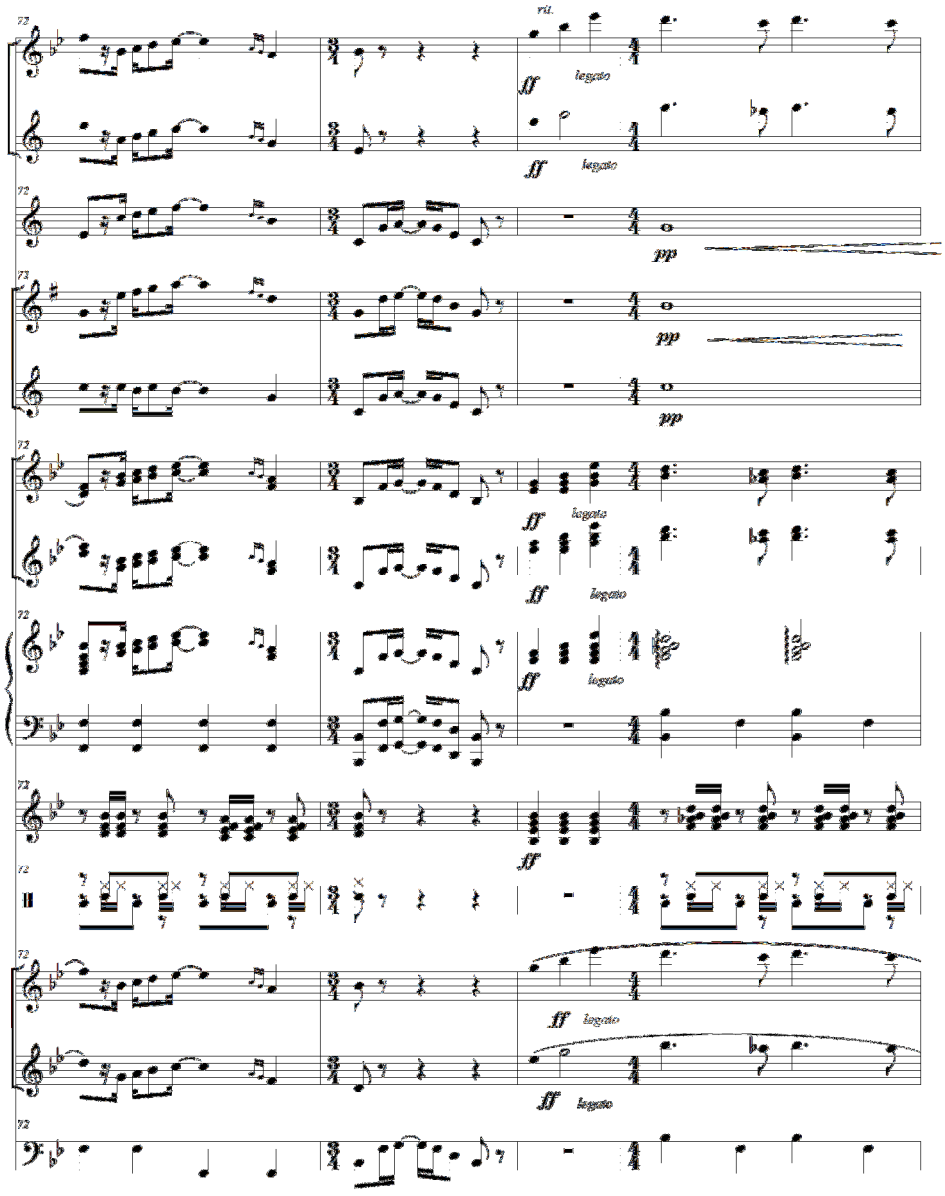

56
mf
fff
ff
mf

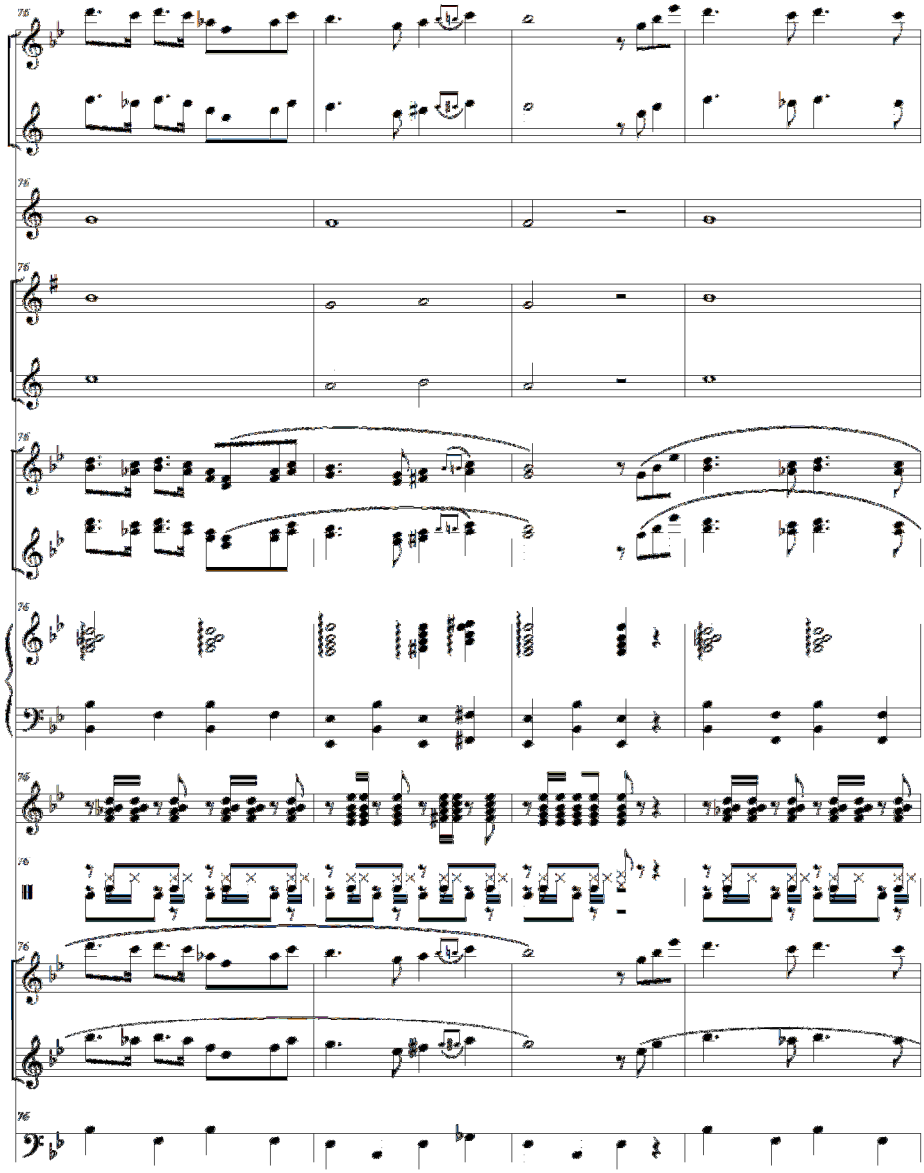

59
59
Div.
59
59
59
59
59

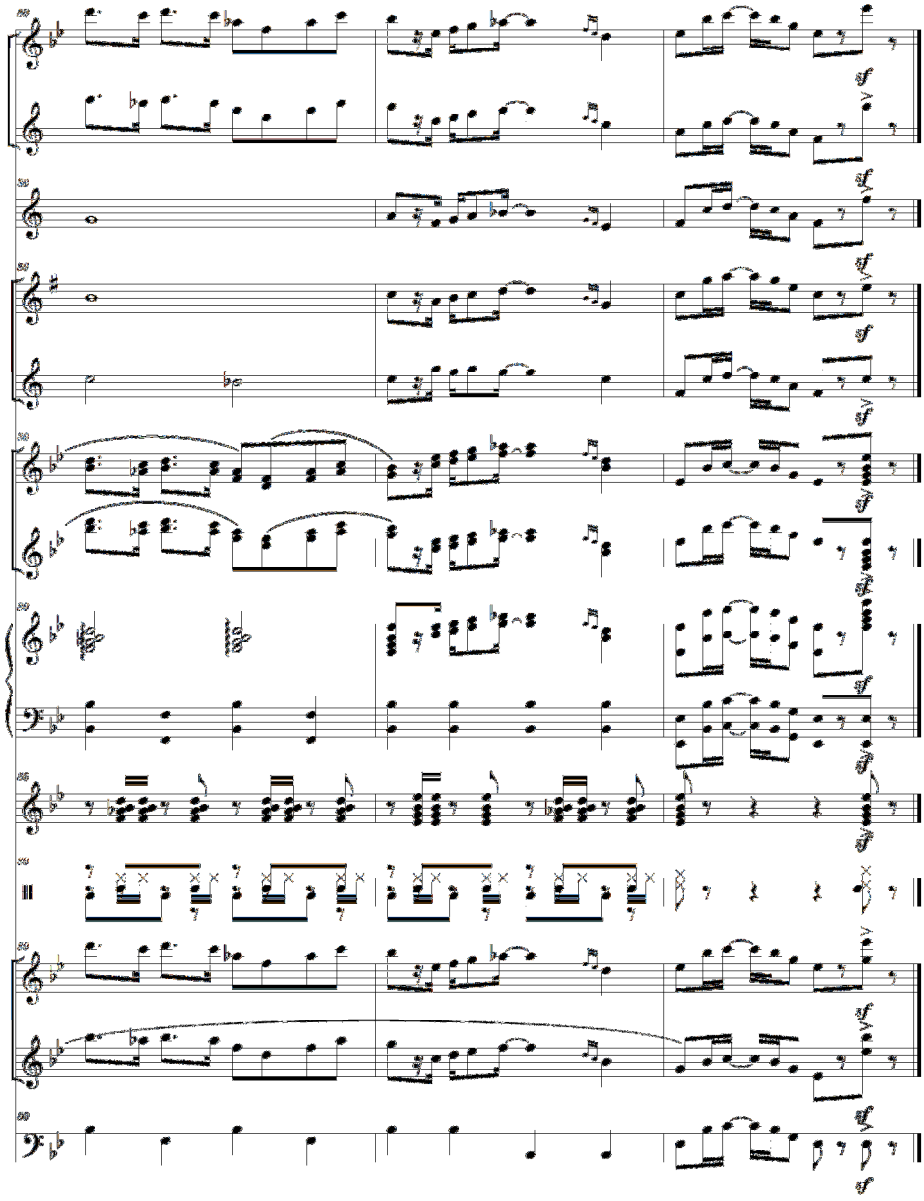

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.


legato
ff
pp
cresc.
mf


ff
ff
ff


rit.
ff
legato
pp





ЛІТЕРАТУРА

1. Андрейко О. І. Методи вдосконалення виконавського апарату інструменталіста: Автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.02. – Київ, 2004. – 19 с.

2. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1984. – 111с.

3. Баланчивадзе Л. В. Индивидуально-психологические различия в музыкально-исполнительской деятельности // Вопросы психологии. – 1998. – № 2. – С.151–153.

4. Басин Е. Я. Психология художественного творчества. – М.: Знание, 1985. – 64с.

5. Барсова І. Книга про оркестр. – К.: Музична Україна,1981. – 174с.

6. Большаков А. И. Организация и руководство оркестром народных инструментов: Учеб. пособие для слушателей фак. обществ. профессий высш. учеб. заведений. – К., 1969. – 148 с.

7. Буторин А. Определитель апликатуры аккордов для шестиструнной гитары/ Буторин А. – М.: Музыка, 1976. – 90 с.

2. Бочкарев Л. Л. Психологические аспекты формирования готовности музыкантов-исполнителей к публичному выступлению: Автореф. дис… канд.психол.наук. – М.,1975. – 23с.

3. Вопросы теории и истории смычкового исполнительства: Сб. науч. тр. Ленинградской гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л.: ЛОЛГК, 1985. – 198 с.

4. Вопросы совершенствования преподавания игры на оркестровых инструментах: Сб. статей. – М., 1978.

5. Гайдамович Т. А. Инструментальные ансамбли. Изд. 2-е. – М.: Музгиз, 1963. – 54 с.

6. Гинзбург С. Л. Что надо знать о симфоническом оркестре. 4-е изд. – Л.: Музыка, 1967. – 48 с.

7. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971. – 94 с.

8. Гуральник М. Л. Організація та керівництво народно-інструментальними колективами: Навч.-метод. посібник. – К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2000. Ч. І. – 128 с.

9. Давидов М. А. Теорія формування виконавської майстерності в працях українських дослідників // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського: Музичне виконавство: Зб. наук. праць. – Вип 3.– К., 1999. – С. 7– 22.

10. Давыдян Р. Р. Квартетное искусство: проблемы исполнительства и педагогики (Учеб. пособие для муз. вузов). – М.: Музыка, 1984. – 269 с.

11. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. – М., 1988.

12. Ильченко А. А. Повышение эффективности обучения студентов музыкально-педагогических факультетов пединститутов в оркестровом классе: Автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.01. – Киев , 1980. – 22 с.

13. Історія народно-інструментального виконавства: Метод. рекомендації до написання курсових робіт / Укл. Л.В.Шемет; Харківська державна академія культури. К-ра нар. інстр. – Харків: ХДАК, 2003. – 33 с.

14. Каргин А. С. Народное художественное творчество: Структура, форма, свойства. – М.: Музыка, 1990. – 141 с.

15. Лаптев И. Г. Детский оркестр в начальной школе: Кн. Для учителя. – М.: Гуманитарный издательский центр „Владос”, 2001. – 176 с.

16. Лапченко В. П. Інструментальні ансамблі в початкових класах: Метод. посібник / За ред. М. Т. Лисенка. – К.: Музична Україна, 1969. – 151 с.

17. Муха А. І. Симфонічний оркестр і його інструменти. – К.: Музична Україна, 1967. – 52 с.

18. Откидач В. М. Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури): Автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. – Харків, 1997. – 19 с.

19. Оркестровий клас (камерний оркестр): Програма навчального курсу для студентів мистецького факультету педагогічного університету / Укл. Пляченко Т. М. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – 36 с.

26. Оркестровий клас: Навчальна програма для студентів психолого-педагогічного факультету зі спеціальності 6.010100 – „Педагогіка і методика середньої освіти. Музика" / [укл. ас. Н.М. Буць] – Полтава, 2010. – 28 с.

27. Палшков Б. Особливості оркестрового виконавства // Музика. – 1971. – № 2. – С. 26 – 27.

28. Програми педагогічних інститутів. Оркестровий клас: Програма для студентів музично-педагогічних факультетів / Укл. Ю. М. Бай, В. М. Овод. – Київ: РНМК Міносвіти України, 1992. – 20 с.

28. Развитие творческих способностей студентов в процессе изучения дисциплин оркестрового цикла / Ред. кол. Е. Я. Зазерский и др. – Л., 1985. – 153 с.

29. Рогаль-Левицкий Д. Р. Беседы об оркестре. – М.: Музгиз, 1961. – 288 с.

30. Федоришин В. І. Формування виконавської майстерності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі колективного музикування: Автореф…. канд. пед. наук: 13.00.02 / Нац. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2006. – 18 с.

31. Юцевич Є. О. Музичні інструменти (інструменти сучасного симфонічного оркестру). 2-е, доп. вид. – К., 1962. – 33 с.

✍ ДЛЯ НОТАТОК

ОРКЕСТРОВИЙ КЛАС

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

Бродський Г. Л., Горбенко О. Б., Сметана С. О.

Підп. до друку 18.05.2016 р. Формат 60×90/16. Папір офсет.
Цифровий друк. Ум. др. арк. 16,5. Тираж 100.

Видавець ФОП Озеров Г.В.
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв 3
Свідоцтво про державну реєстрацію
№ 818604 від 02.03.2000.