

4. Государственная программа развития инновационного образования на 2008-2010 годы и на перспективу до 2015 года : постановление Совета Министров Республики Беларусь, 05 октября 2007 г. № 05 / 160 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://srrb.niks.by/info/gosprog.htm>.
5. Государственная программа развития высшего образования на 2011 – 2015 годы : постановление Совета Министров Республики Беларусь, 01.07.2011 № 893 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.pravo.by/world_of_law/text.asp?RN=C21100893
6. Баранов П. В. Игровая форма развития коммуникации, мышления, деятельности / П. В. Баранов, Б. В. Сазонов. – 2-е изд. – М. : Прогресс, 1989. – 290 с.
7. Борзенков В.Л. Теоретико-методологические основания педагогической игротехники : автореф. дис. ... д-ра. пед. наук : 13.00.01 / В.Л. Борзенков. – В. Новгород : Новгородский гос. ун-т, 2001. – 37 с.

УДК 78.071.2 – 027.561:005.963.1

ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТА ДО ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ТВОРЧОМУ КОЛЕКТИВІ

Крет З.М.

Рівненський державний гуманітарний університет

У статті детально проаналізовано шляхи підвищення виконавської майстерності в ході проведення викладачем занять зі спеціального інструмента у супроводі фортепіано. Доведено, що навчання спеціальним навичкам і прийомам, розширення музично-естетичного світогляду дають можливість педагогу значно покращити якість підготовки музиканта-духовика до його оркестрової діяльності.

Ключові слова: музикант-духовик, оркестрове виконавство, музична педагогічна діяльність.

Крет З.М.

ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТА К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Крет З.Н.

В статье подробно проанализированы пути повышения исполнительского мастерства в ходе проведения преподавателем занятий по специнструменту в сопровождении фортепиано. Доказано, что обучение специальным навыкам и приемам, расширение музыкально-эстетического мировоззрения позволяют педагогу значительно улучшить качество подготовки музыканта-духовика к его оркестровой деятельности.

Ключевые слова: *музыкант-духовик*, оркестровое исполнительство, музыкальная педагогическая деятельность.

THE PECULIARITIES OF MUSICIAN PREPARATION FOR THE PROFESSIONAL ACTIVITY WITHIN THE CREATIVE STAFF

Kret Z.M.

The article deals with the detailed analysis of the ways of performing craftsmanship improvement using special instrument accompanied by the piano during classes. It proves that teaching special skills and methods, musical aesthetic outlook development give the opportunity to improve the quality of musician preparation for his orchestral work.

Key words: musician, orchestral work, musical teaching activities.

Постановка проблеми. Однією з важливих проблем удосконалення навчального процесу студентів-духовиків у ВНЗ є пошуки шляхів підвищення якості їх підготовки до оркестрової діяльності. Питання виконавського мистецтва артиста оркестру, його підготовки до оркестрової діяльності у період навчального процесу до сьогодні залишаються поза увагою музикознавців і музичної педагогіки.

За останні десятиліття, завдяки успіхам методики початкового навчання, загальний рівень оволодіння духовим інструментом серед учнів музичних шкіл, училищ та ВНЗ значно зріс. Однак молоді музиканти-духовики, які вільно грають концерти, сонати та інші музичні твори

у сольному виконанні, прийшовши в оркестр, лише починають учитися оркестровій грі. Побутує думка, що гра в оркестрі – більш легкий, порівняно із сольним, вид інструментального виконавства, тому музикант-духовик, який добре грає програму зі спеціального інструмента, автоматично повинен так само добре грати і в оркестровому колективі, однак на практиці це – далеко не так.

Зважаючи на викладене вище, **метою даної статті** є пошук шляхів підвищення виконавської майстерності музикантів-духовиків у ході проведення занять зі спеціального інструмента, навчання їх *спеціальним навичкам і прийомам*.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасних умовах набуває актуальності вивчення та теоретичне обґрунтування професійної підготовки музиканта з використанням ідей і теоретичних положень соціальної психології, педагогіки та теорії управління (Г. Андрєєва, А. Журавльов, А. Свенцицький). Основу для обґрунтування теоретичних засад професійної підготовки музиканта становлять основні положення музичної педагогіки та теорії мистецької освіти (Б. Брилін, М. Букач, В. Бутенко, Л. Коваль, В. Орлов, В. Черкасов).

Модель діяльності педагога висвітлюється С. Архангельським, А. Вербицьким, С. Вершловським, І. А. Зязюном, Н. Кузьміною, В. Сластьоніним, Н. Талізіним та ін.; питання вдосконалення мистецької освіти – Л. Арчажниковою, Н. Гуральник, О. Олексюк, Г. Падалкою, О. Ростовським, О. Рудницькою, Г. Ципіним, О. Щербініною, В. Шульгіною, О. Щолоковою та ін.; вплив масової музичної культури на розвиток становлення особистості – А. Болгарським, Б. Бриліною, В. Дряпкіною, О. Семашко, О. Сапожнік.

Виклад основного матеріалу. Диригентська практика в професійних колективах має дуже важливе значення для підготовки музиканта до професійної діяльності в професійному колективі. Автор статті, виходячи з багаторічної диригентської практики роботи з оркестровим колективом, має дещо іншу точку зору: оркестрове виконавство – це зовсім інший вид діяльності, що має свої особливості, до яких необхідно готувати майбутніх музикантів-оркестрових виконавців. Підготовка до оркестрової діяльності повинна проводитися не тільки в оркестровому класі, з дисципліни “Ансамблева підготовка”, а й у класі зі спец-

інструмента. Тобто йдеться не про зниження майстерності сольного виконання, а про нове його зростання, значно збагачене оркестровими навичками. Шляхи підвищення майстерності володіння інструментом у цьому напрямку можуть бути різними. Розглянемо деякі з них.

Не дивлячись на прискорений розвиток сольного виконавства на духових інструментах, ці інструменти наразі залишаються переважно ансамблево-оркестровими. Тому підготовка музикантів-духовиків у середніх і вищих навчальних закладах – це, перш за все, виховання майбутнього артиста оркестру.

Специфіка навчання гри на духових інструментах має всі можливості для більш глибокого, детального вивчення студентами особливостей інструмента, створює необхідні передумови для покращення звучання оркестрових груп.

У більшості випадків у класах духових інструментів середніх і вищих навчальних закладів основна увага звертається на вирішення художніх завдань творів, які вивчаються, або на відпрацювання загальнотехнічних прийомів володіння інструментом. Питання орієнтації у нотному тексті, вміння за необхідності вибрати додаткову аплікатуру і точне дотримання штрихів зазвичай не розглядаються, а безпосередня робота над оркестровими партіями або виписка складних місць із них не проводиться.

Підготовка музиканта-духовика у творчому колективі – головний напрямок у підготовці до оркестрової діяльності у класі зі специфічного інструмента, на думку автора, повинен зводитися до того, що за період навчання поряд із загальними основами володіння інструментом (звуковидобуванням, високим художньо-емоційним рівнем виконання), у студента необхідно розвивати аплікатурно-штрихову уяву. Вся робота повинна ґрунтуватися на знанні особливостей інструмента, враховуючи при цьому весь комплекс технічних і художніх завдань, які виникають у кожному конкретному випадку.

Однією з головних особливостей оркестрової діяльності музиканта-духовика в ансамблі є гра – виконання solo у супроводі фортепіано; ще більший розвиток навичок ансамблевої гри проявляється в ансамблі духових інструментів та оркестровому класі. В оркестровій групі вимагається інтонаційна, темброва, динамічна узгодженість усіх одно-

рідних інструментів, а при виконанні унісонних або фактурних фраз з інструментами іншої оркестрової групи виникає додаткова залежність від особливостей такого поєднання. Зрозуміло, що для повного досягнення цієї єдності необхідно повною мірою чути не лише колегу по пульту чи всю групу в цілому, а й якомога більшу кількість голосів усього оркестру.

Специфіка оркестрового ансамблю полягає не тільки у необхідності чути більшу кількість учасників колективу, а й у нових інструментально-емоційних завданнях, які виникають із прагнення кожного музиканта до повної творчої свободи з одночасним підпорядкуванням загальному характеру ансамблевого виконання. Високий рівень зіграності оркестрового колективу завжди є наслідком збалансованого співвідношення цих факторів.

Не дивлячись на очевидну необхідність ансамблево-точної гри, шляхи досягнення цієї мети не завжди бувають легкими і беззаперечними, особливо важко зіграти разом початок кожної фрази. Гра «по руці» диригента і гра «в ансамблі» взаємозалежні, але не ідентичні. Жест диригента (не враховуючи ауфтакт, який визначає не тільки послідувачий темп, а й час вступу), яким би коротким і точним він не був, займає в часі більший відрізок, аніж початок відтворення одного звука на духовому інструменті. Найбільш гарантованим вступом «по руці» вважається такий, при якому рука диригента займає крайнє нижнє положення.

Специфіка оркестрового ансамблю полягає в тому, щоб, користуючись навичками, виробленими свідомим, вольовим прагненням до точності вступу, відчувати час початку звучання сусіднього інструмента і відтворити звук одночасно з ним. Чим досконалішими будуть ці навички, тим акуратнішим стане співпадання в часі початку звучання сусідніх інструментів, а отже, і всього колективу в цілому. Злагоджений художній ансамбль створюється не відразу, а впродовж тривалого часу, тому заміна хоча б одного виконавця в ансамблі завжди викликає певний дискомфорт.

У тісній залежності з вимогами ансамблю – необхідність ритмічної точності виконання. Якщо у сольному виконанні ритмічні відхилення не завжди помітні і бувають лише небажаними, то в оркестровому ви-

конанні таке порушення може стати серйозною проблемою загально-го ритмічного руху. Тому виховання у музиканта-духовика ритмічної стабільності вкрай необхідне для його подальшої оркестрової діяльності.

На одному і тому ж відрізку оркестрового твору, виконаного у різний час і у різних інтерпретаціях, дуже гостро відчуються темпові зрушення. Темп – це вияв смаку, відповідних знань, емоційного тону-су диригента, адже автор музики не завжди вказує на число коливань метронома, а тим більше, що концертний настрій учасників колективу і самого диригента не завжди співпадають з авторськими темповими позначеннями. Коливання темпу з певних причин може досягати значних відхилень. Однак, за словами Бруно Вальтера, «...у правильному темпі, по-перше, краще всього проявляється музична думка і значення фрази, по-друге, він забезпечує технічну точність» [4, с.15].

Закономірно, що при збільшенні темпу технічні завдання ускладнюються, хоча трапляються окремі випадки, коли у швидкому темпі грати легше, ніж у повільному. Крім того, закономірним в інструментальній музиці є поняття «ледь-ледь», яке має вирішальне значення не тільки за силою емоційного впливу на слухача або глядача, але й у правильному використанні технічних можливостей інструмента. «Ледь-ледь» швидше – і порівняно нескладне місце перетворюється у складне, «ледь-ледь» спокійніше – і з'являється творча свобода, відпадає залежність від подолання технічних труднощів.

Музикант-духовик у творчому колективі повинен бути готовий до змін творів. Оскільки темпові зміни в оркестровому виконанні повністю залежать від диригента, йому необхідно привчати музикантів до вироблення ними навичок виконання складних фрагментів у максимально швидкому темпі.

До найбільш яскравих виконавських засобів відносять динаміку. Визначена як сукупність явищ, пов'язаних із характеристикою звука, динаміка проявляється у раптовій або поступовій зміні сили звучання, силовому виділенні окремих звуків та ін. Значення оркестрової динаміки важко переоцінити: вона допомагає подолати одноманітність музичного виконання, робить його живим і виразним. Разом із тим,

вона є найважчим компонентом виконавської майстерності музиканта-духовика.

Правильна техніка виконання динамічних відтінків вимагає від музиканта, щоб усі зміни сили звука робилися на відносно вільному губному апараті, та, головним чином, за рахунок зміни швидкості цівки повітря, що вдувається в інструмент. При цьому важливо дотримуватися постійного слухового самоконтролю.

Розвиваючи динаміку звука, музикант повинен звертати увагу не стільки на абсолютне форте або піано, скільки на їх співвідношення.

У практиці оркестрового виконавства часто бувають випадки, коли під час концерту диригент відповідним чином (порівняно з репетиційними умовами) «на ходу» змінює динаміку. Музикант оркестру повинен бути готовим до того, що в таких випадках виникає необхідність змінити той чи інший баланс звука. Звичайно, розуміння мови диригентського жесту набувається тільки у практичній роботі. Вміння слухати інших учасників оркестрового ансамблю, правильно орієнтуватися в загальній музичній канві, грати перш за все в ансамблі, тобто слідкуючи за рукою диригента – це все наслідки швидкого усвідомлення музикантом свого значення в оркестровому колективі.

До особливостей оркестрового ансамблю слід також віднести необхідність читати ноти з листа. У більшості випадків розвиток та вдосконалення цих навичок відбувається безсистемно, а як наслідок – за роки навчання музикант не оволодіває необхідними вміннями, культурою читання. Надзвичайно важливо, щоб це вміння формувалося з початком навчання гри на духових інструментах. Найбільш ефективним вважається такий метод читання нот із листа, при якому виконавець прагне розумово охопити загальні контури твору, оркестрової партії, звертаючи при цьому увагу на найбільш суттєве. Для виховання навичок читання важливо, щоб музикант попередньо продивлявся нотний текст очима, внутрішньо прослуховуючи його, обов'язково звертав увагу на тональність твору чи оркестрової партії, темп, характерні позначення, динаміку, їх звуковисотні та метроритмічні особливості.

Методично правильним вважається такий спосіб, при якому мелодія сприймається групами нот, фразами, які мають змістовне значення. Крім того, необхідно врахувати ритмічні елементи як один із головних

компонентів музики. При цьому важливо звернути увагу на роль зорової пам'яті, завдяки якій виконавець не дивиться на ті ноти, які він грає в даний момент, а заглядає вперед на 1-2 такти.

Також слід звернути увагу на те, що в музиці є багато готових музично-теоретичних формул, знання яких полегшує набуття навичок читання нот із листа, головне – навчитися їх знаходити і відтворювати. У даному випадку варто відзначити, що самостійне засвоєння оркестрової партії без попереднього програвання її в оркестрі – заняття безперспективне, адже при наступних програваннях її в оркестровому ансамблі, враховуючи відповідні темпи, може з'ясуватися, що окремі місця, які здавалися важливими і складними, насправді долаються легко, і навпаки – те, що, на перший погляд, здається легким, насправді зрозуміти досить складно. Інша справа – вивчення якогось інструментального прийому або подолання технічних труднощів одного з фрагментів оркестрової партії під керівництвом викладача, який знає темп, характер і значення цього уривку в загальній канві твору. Ця робота при її систематичному проведенні упродовж 5-10 хвилин на кожному занятті через 2-3 роки виллється у прекрасні результати. Її кінцевою метою є лише намагання полегшити початковий період оркестрової діяльності, прискорити входження в репертуар.

Для високоякісного виконання атаки звука і різних прийомів звуковидобування, язик повинен мати природну гнучкість, рухливість, що забезпечується активною діяльністю групи язикових м'язів. Вагоме значення для виконання складних ігрових функцій має діяльність внутрішніх поперечно-смугастих м'язів, у тому числі продовгуватих, поперечних і вертикальних. Скорочення продовгуватих м'язів забезпечує музиканту активний рух язика вперед і назад. Поперечні м'язи допомагають ущільнити язик і забезпечують йому більш вільний рух у ротовій порожнині. Щодо вертикальних м'язів, то вони, навпаки, при скороченні роблять язик більш тонким, що має значення при виконанні більш спокійних рухів язика при м'якому видобуванні звуків. Крім згаданих язикових м'язів у діяльності язика також бере участь група м'язів гортані, підборіддя і порожнини рота. Таким чином, наявність у язика добре розвинутої мускулатури забезпечує виконавцю як віль-

ну зміну самої його конфігурації, так і різні види рухів у процесі звуковидобування.

Тверда атака є головним видом утворення звука. Щоразу після взятого дихання використовується тільки тверда атака і тільки цей вид атаки забезпечує правильне і точне видобування початкових звуків. Чітка атака гарантує точне звуковидобування – без призвуків, манірності та зривів.

Технічний прийом з'єднання звуків потребує від виконавця особливого контролю за узгодженими діями м'язів губ, дихання і пальців. У момент переходу з одного звука на інший зміна напруги м'язів повинна бути дуже своєчасною і миттєвою.

Із технічних прийомів складається і виконання штрихів. Штрих – це не тільки початок звука, а й певний характер його ведення, вид закінчення і з'єднання звуків. Кожен штрих має три зони – початок, стаціонарну частину та закінчення. Для групи залігованих штрихів зона закінчення звука змінюється прийомом з'єднання звуків [5, с. 69]. Штрихи є сумою технічних прийомів гри і належать до художньо-виразних засобів музиканта, адже вони мають свою характеристику і своє звучання. У процесі гри вони не підмінюються і не взаємовиключають один одного, а взаємодіють, створюючи при цьому виконавський арсенал музиканта.

Практично в усіх навчальних музичних закладах наявна таблиця штрихів Т. Докшицера, що адресована переважно трубачам. До неї додається платівка з озвученими автором коментарями. Проте на сьогоднішній день серед викладачів-духовиків усіх ділянок роботи (від музичної школи до ВНЗ) немає одноставної думки стосовно цієї проблеми.

Якщо за складністю виконання штрихи на різних духових інструментах мають свою природу і володіють певними особливостями, то за характером звучання вони повинні бути дуже близькими під час гри на дерев'яних духових інструментах та практично однаковими – під час гри на мідних духових інструментах [1, с. 24].

Диригент духового оркестру у процесі репетиційної роботи з групами однорідних, а тим більше фактурних груп, змушений шукати

шляхи усунення розбіжностей у розумінні та практичному виконанні штрихів під час гри на різних духових інструментах [2, с. 7].

Останнім часом конструкції духових інструментів стали більш удосконаленими і це позитивно впливає на якість інтонування під час гри. Проте окремі нестройні звуки духових інструментів зустрічаються на практиці.

Засоби для виправлення окремих звуків можна поділити на дві групи. До першої належать засоби механічного порядку, пов'язані з приведенням до порядку інструмента ще до безпосередньої гри на ньому. Крім того, до першої групи можна віднести: оптимальне настроювання інструмента для гри, правильний підбір мундштука, мундштучних трубок і тростин, додаткове вистроювання окремих звуків за допомогою звукових отворів або зміни висоти подушечки тощо.

Другу групу складають засоби, до яких виконавець звертається у процесі самої гри, наприклад: зміна положення губного апарату, інтенсивності дихання, застосування різноманітної допоміжної аплікатури.

Оптимальне настроювання інструмента перед грою є однією з найважливіших умов правильного інтонування в процесі гри. Важливе значення у процесі настроювання всіх дерев'яних інструментів має правильний вибір мундштука, бочонка, мундштучних трубок і тростин. Так, наприклад, діаметр внутрішнього каналу мундштука кларнета або саксофона повинен точно відповідати каналу бочонка кларнета або мундштучної трубки саксофона, адже невідповідність між вказаними частинами завжди викликає інтонаційну неточність окремих звуків. Форми тростини і якість очерету, з якого вони виготовлені, також можуть впливати на стройність звуків. Як правило, більш «легкі» тростини гобоя, фагота, кларнета і саксофона знижують інтонацію верхніх звуків, а більш «важкі» – підвищують.

Значний вплив на настроювання окремих звуків дерев'яних духових інструментів має правильна величина діаметра звукових отворів і правильне розташування подушечок на клапанах. Так, збільшений діаметр звукового отвору сприяє підвищенню звука, а зменшений – його пониженню; більш високе положення подушечки над звуковим отвором сприяє підвищенню звука, а більш низьке – його пониженню. Знаючи

ці закономірності, виконавці можуть настроїти окремі нестройні звуки своїх інструментів.

Для виконавців на мідних духових інструментах правильна й оптимальна настройка інструмента полягає в наступному: при настроюванні труби «ключовими» звуками, які потребують інтонаційного виправлення, є третій, п'ятий і шостий звуки. Для необхідного пониження третього і шостого звуків, виконавець повинен розсунути крон загального строю, а для часткового підвищення п'ятого – застосувати допоміжну аплікатуру.

При настроюванні тромбона важливу увагу слід приділити точності інтонації звуків першої позиції, особливо звукам *сі* бемоль і *фа* малої октави, а також *ре* – першої октави. Якщо вказані звуки вистроєні правильно, то інтонаційна точність звуків, що беруться на інших позиція, буде в основному збережена.

Слід звернути увагу ще на одну практичну закономірність, яка не завжди враховується. Її суть полягає в тому, що при значному висуненні крона загального строю при настроюванні валторни, тенора, баритона і туби слід висувати на відповідні відстані й всі інші крони. Це необхідно для збереження пропорційного співвідношення між загальною довжиною всіх каналів голосової машинки вказаних інструментів.

Розглянемо нижче другу групу засобів, якими повинні користуватися виконавці на духових інструментах з метою уточнення інтонації в процесі самої гри в оркестровому колективі.

Передусім слід вказати на зміни положення губного апарату. З практики виконавства на духових інструментах відомо, що за допомогою губного апарату і його взаємодії з цівкою повітря, що видихається, музикант може у відомих межах змінювати висоту кожного звука. Під час гри на флейті для часткового пониження звука виконавець за допомогою губ змінює напрям цівки повітря, посилаючи його в глибокий лабіальний отвір. У цьому випадку він повинен трохи повернути головку інструмента до себе. Для деякого підвищення звука флейтисти звертаються до дії губ і дихання зворотного напрямку. Головку флейти вони ледь повертають від себе і направляють потік повітря ближче до верхнього отвору.

Під час гри на інструментах із тростиною (гобой, кларнет, фагот та інші) деяке підвищення звуків забезпечується більш тісним притисненням губ до тростини і збільшенням інтенсивності дихання, для пониження – навпаки.

Під час гри на мідних духових інструментах часткова зміна висоти звуків, як і в язичкових, потребує відповідної зміни напруження губ і дихання.

При значному підвищенні інтонації звука або її пониженні застосовується допоміжна аплікатура. Закономірність у даному випадку полягає в наступному: чим більша кількість вентилів бере участь у даній аплікатурній комбінації, тим вищою буде інтонація звука, що видобувається, і навпаки [3, с. 82].

Під час гри на дерев'яних духових інструментах допоміжна аплікатура використовується двома способами: за допомогою зміни однієї аплікатурної комбінації іншою, істотно відмінною від основної, і за допомогою часткового додавання до основної аплікатурної комбінації додаткових звукових отворів або клапанів.

Які ж практичні особливості настроювання духових інструментів у класі зі спеціального інструмента чи у складі духового оркестру? Це питання надзвичайно важливе, адже «ахіллесовою п'ятою» багатьох із них залишається невисокий рівень інтонування в процесі гри.

Причин цього багато і вони мають найрізноманітніший характер. Це і невисока якість духових інструментів, і низька вимогливість викладача до інтонування студента, а також неправильна методика настроювання перед грою. Перш за все, необхідно враховувати температурні умови, стан виконавського апарату виконавця, якість музичних інструментів тощо. Відомо, наприклад, що духові інструменти (туба, баритон, тромбон, фагот, саксофон) довше зігріваються і значно повільніше охолоджуються, ніж інструменти менших розмірів.

Звідси зрозуміло, що трубачу і тубісту, або флейтисту і фаготисту перед настроюванням необхідно затратити різну кількість часу для зігрівання свого інструмента.

Попереднє розігрівання на інструменті є обов'язковим перед його настроюванням, тому що губний апарат виконавця також потребує відповідного «настроювання». Не «зігрівши» м'язи губ, не зробивши від-

повідну «вентиляцію» свого дихального апарату, музикант-духовик не зможе здійснити високоякісний звук, який повинен стати еталоном при настроюванні.

Музична практика засвідчує, що першою умовою розвитку і вдосконалення музичних умінь виконавця є постійне слухання та аналіз своєї гри, доповнення її аналізом гри своїх товаришів. Тільки привчивши себе постійно і уважно вслухатися в музичне виконання, контролювати своїм слухом висоту звука, динаміку, тембр, інтонаційну точність і виразність, музикант зможе розраховувати на успіх у цій складній справі.

Висновки. Виховання оркестрового музиканта, тобто викладання музичних знань, навчання спеціальним навичкам і прийомам, робота з розвитку виконавської техніки, розширення музично-естетичного світогляду – важливий, складний і тривалий педагогічний процес. Саме від педагога зі специнструмента залежить, наскільки повно будуть розкриті й розвинуті здібності студента. При цьому слід урахувати, що конкретні педагогічні методи, прийоми, форми виховання і навчання є досить різноманітними, але розумна вимогливість викладача у поєднанні з професійними навичками студента буде важливою запорукою підвищення якості підготовки музиканта-духовика до його оркестрової діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Терлецький М. Методика навчання гри на духових інструментах : навчальний посібник / М. Терлецький . – Рівне : Перспектива, 1994. – 164 с.
2. Терлецький М. Методика роботи з духовим оркестром : навчальний посібник / М. Терлецький. – Рівне : Перспектива, 2000. – 153 с.
3. Болотин С. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе / С. Болотин. – М., 1980. – 118 с.
4. Бруно В. О музыке и музыцировании / В. Бруно // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М., 1962. – Вып 1. – С. 62-86.
5. Докшицер Т. Штрихи трубача / Т. Докшицер // Методика обучения игре на духовых инструментах : сборник статей. – М. : Музыка, 1976. – Ч. 4. – С. 4.

6. Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне : навчальний посібник / С.Д. Цюлюпа. – Рівне : видавець О. Зень, 2012. – 240 с.

УДК: 378.091.212 – 054.6:61

**ВИХОВНА РОБОТА З ІНОЗЕМНИМИ СТУДЕНТАМИ
ЯК ЗАПОРУКА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ
ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНЬОГО ЛІКАРЯ**

Летік І.В., Васильєва О.В., Потапов С.М.

Харківський національний медичний університет

Виховна робота з іноземними студентами є одним з найважливіших і найскладніших напрямків організації навчального процесу у медичних ВНЗ. Деканати з підготовки іноземних студентів повинні сприяти формуванню у студентів факультету культури міжособистісних стосунків, толерантності, навичок самоосвіти і всебічного розвитку їхніх творчих здібностей; створенню умов для фізичного, інтелектуального, морального і духовного розвитку особистості; поліпшенню соціальної активності, самостійності та відповідальності в житті колективу і соціумі; прищепленню та розвитку загальної культури шляхом їх залучення до української національної культури, звичаїв і традицій.

Ключові слова: виховна робота, студенти-іноземці, творча особистість, лікар.