

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Управління у справах молоді та спорту Рівненської облдержадміністрації
Інститут мистецтв
Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ**

**ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ
ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ТА ЗАРУБІЖЖЯ**

Збірник наукових праць

Випуск 8

**м. Рівне
2016**

УДК 788 : 008(063)

ББК 85.315.7

I – 90

Свідомство про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія KB № 19865-9665 P

Друкується за ухвалою Вченої ради Рівненського державного
гуманітарного університету (*протокол № 3 від 25 березня 2016 р.*)

Редакційна колегія:

Постоловський Р.М., Заслужений діяч науки і техніки України, член-кореспондент Академії соціальних і педагогічних наук, кандидат історичних наук, професор, ректор РДГУ, **голова редакційної колегії;**

Павелків Р.В., Заслужений працівник освіти України, академік Академії наук вищої освіти України, доктор психологічних наук, професор, перший проректор РДГУ, **заступник голови редакційної колегії;**

Ліпський В.В., начальник Управління у справах молоді та спорту Рівненської облдержадміністрації, **заступник голови редакційної колегії;**

Шевчук С.І., Заслужений працівник культури України, кандидат філологічних наук, доцент, директор Інституту мистецтв РДГУ, **заступник голови редакційної колегії;**

Цюлюпа С.Д., кандидат педагогічних наук, доцент, **відповідальний секретар;**

Апатський В.М., доктор мистецтвознавства, професор;

Посвалюк В.Т., доктор мистецтвознавства, професор;

Нічков Б.В., доктор мистецтвознавства, професор;

Круль П.Ф., доктор мистецтвознавства, професор;

Супрун-Яремко Н.О., доктор мистецтвознавства, професор;

Богданов В.О., доктор мистецтвознавства, професор;

Карпак А.Я., доктор мистецтвознавства, професор;

Качмарчик В.П., доктор мистецтвознавства, професор;

Вербець В.В., доктор педагогічних наук, професор;

Сверлюк Я.В., доктор педагогічних наук, професор;

Вовк Р.А., кандидат мистецтвознавства, професор;

Гишка І.С., кандидат мистецтвознавства, доцент.

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 8 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2016. – 188 с.

ISBN 978-966-416-434-1

У збірнику містяться результати наукових досліджень у жанрі духової музики, поєднані різні підходи дослідників до розкриття питань з історії виконавства на духових інструментах, створення духових оркестрів та перспективи їх розвитку, а також з методики викладання гри на музичних інструментах.

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких вищих навчальних закладів і широкого кола шанувальників жанру духової музики.

УДК 788 : 008 (063)

ББК 85.315.7

За достовірність фактів, дат, назв тощо відповідають автори статей.

Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2016

© Кафедра духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, 2016

© Видавництво "Волинські обереги", 2016

ISBN 978-966-416-434-1

З М І С Т

Апатский В.Н. Алин Власенко – музыкант, дирижер многогранной одаренности.....	5
Карпак А.Я. Жанр флейти у творчості австрійських та італійських композиторів – сучасників В.А. Моцарта.....	8
Качмарчик В.П. Форбея і перманентне дихання у мистецтві давньогрецьких авлетистів.....	14
Богданов В.А. Ф.С.Прохачев (1905-1949) – незаслуженно забытый украинский мастер игры на флейте	17
Сверлюк Я.В. Особливості комунікативної взаємодії в оркестровому колективі.....	24
Посвалюк В.Т. Труба в епоху бароко	28
Круль П.Ф. Процес професійного становлення студента-митця.....	34
Цюлюпа С.Д. Наукові здобутки – кандидатські та докторські дисертації духовиків України ХХ – поч. ХХІ ст.	37
Громченко В.В. Синтез мистецтв як жанровий критерій інструментального соло (на прикладі творів для духових інструментів).....	55
Марценюк Г.П. Витоки і розвиток українського тромбонового мистецтва в контексті міжнаціональних творчих зв'язків.....	60
Гишка І.С. Звук як візитна карта інструмента, основний визначник його розвитку, ролі і місця в соціально-культурній сфері різних епох	65
Вакалюк П.В. Новаторство напрямків діяльності Миколи Бердієва в контексті трубного мистецтва України.....	71
Палаженко О.П. Формування художньо-виконавської техніки студентів-духовиків у процесі навчання гри на духових інструментах	76
Плохотнюк О.С., Маліченко Н.Є. Творчість В.Квітки в контексті функціонування народного самодіяльного дівочого духового оркестру "Роксолана"	80
Кушнір А.Я. Постать Андреаса Нігофа у становленні Київської флейтової школи.....	88
Олійник Д.Б. Формування та промислове виробництво чотирирядних ксилофонів у другій половині ХІХ – ХХ ст.	92
Старко В.Г. Значення творчості А. Вівальді у репертуарі фаготиста	97
Гайдабура О.Д. Жизненный и творческий путь Заслуженного артиста БССР, трубача международного класса Эдди Рознера	103
Терлецький М.М. Інструментальне та нотне забезпечення вітчизняних духових оркестрів в їх історичному розвитку.....	107

Куслін О.В., Пермяков І.І. Моторика – шляхи її вдосконалення	111
Пермяков И. И. Роль, значение и методы совершенствование ансамблевых навыков в группах оркестра	116
Сіончук О.В. Музичне мислення як основа художньо-виконавської майстерності музиканта-духовика	126
Турчинский Б.Р. Натан Бирман. Трубы волшебный звук раздался (очерк)	130
Палійчук І.С. Композиторська творчість для труби М. Бердієва в контексті українського духового мистецтва другої половини ХХ століття	141
Казарцева Т.С. Метод творчих проєктів як чинник самореалізації у майбутній музично-педагогічній діяльності студентів музичного училища	147
Пастушок Т.В. Основні шляхи розвитку саксофонової школи в Україні	152
Димченко С.С., Смик Л.Ю. Подолання типових недоліків під час підготовки студентів класу диригування кафедри духових та ударних інструментів	156
Кушнір Я.В. Євген Романович Носирєв: виконавець, педагог, науковець.....	160
Турковський В.А. Шляхи та ефективні способи розвитку музично-творчих здібностей студентів училищ культури на заняттях духового оркестру.....	163
Сенюк Н.Є. Методичні основи формування музично-виконавських умінь учнів-духовиків в умовах позашкільної спеціалізованої освіти.....	167
Мельник О.Ю., Косенко С.В., Гайошко О.Б. Профілактика професійних захворювань порожнини рота у музикантів-виконавців на духових інструментах.....	171
Шевчук М.М. Технологія розвитку емоційної культури школярів на заняттях духового оркестру.....	176
Відомості про авторів	179
Презентація новітніх, фахових навчально-методичних видань	181

УДК 78.071(477)

*Анатский В. Н.,
г. Киев***АЛИН ВЛАСЕНКО – МУЗЫКАНТ, ДИРИЖЕР МНОГОГРАННОЙ ОДАРЕННОСТИ**

Анотація. Алін Власенко – музикант, диригент багатогранного таланту. Стаття присвячена видатному українському диригенту сучасності, народному артисту України, педагогу, талановитому музиканту-кларнетисту та високо-ерудованій людині Аліну Власенко.

Ключові слова: музикант, диригент, педагог, оркестр.

Annotation. Alin Vlasenko – musician, multi-talented conductor. This article is devoted to Alin Vlasenko – the outstanding Ukrainian conductor of our time, National artist of Ukraine, teacher, talented musician-clarinetist and highly-educated person.

Key words: musician, conductor, teacher, orchestra.

Моя работа в симфоническом оркестре Национальной оперы Украины началась в 1957 году. Репертуар театра того времени отличался огромным количеством оперных и балетных спектаклей. Труппа включала многих выдающихся вокалистов, танцовщиков и танцовщиц, имела великолепный хор, в оркестре играли виртуозы инструментальной музыки, за дирижерским пультом стояли прославленные мастера, обладавшие огромным опытом – В.Тольба, В.Климов, Б.Чистяков и др. Коллектив театра регулярно пополнялся новыми творческими силами, в том числе и молодыми талантливыми дирижерами.

В 1971 году во время репетиции я впервые увидел в первом ряду партера пустого зала молодого человека, сидевшего с партитурой в руках. Это был Алин Григорьевич Власенко, совершавший свои первые шаги в новом для него коллективе. Вначале он знакомился с репертуаром театра, изучал партитуры, ассистировал другим дирижерам. Позже стал самостоятельно вести несложные спектакли.

Как известно, оркестр в своих отношениях к молодому дирижеру почти всегда склонен настраиваться на критическую волну. Однако даже самые придирчивые оркестранты должны были согласиться с тем, что Алин Власенко пришел в театр не с пустыми руками. Действительно, к тому времени он уже прошел достаточно большой творческий путь, шествуя которым, непрерывно прогрессировал. К музыке он приобщился с ранних лет. Большими любителями домашнего пения были его родители. В ДМШ учился играть на фортепиано, с увлечением пел в хоре, позже закончил Харьковскую школу-десятилетку по классу кларнета. Свое искусство игры на кларнете совершенствовал в Харьковской консерватории. Уже в студенческие годы работал концертмейстером группы кларнетов в оркестре Харьковского оперного театра.

Постоянно растущий интерес к дирижерской профессии приводит молодого музыканта к решению посвятить свою жизнь этому нелегкому виду музыкально-исполнительского искусства. И нужно прямо сказать, что Алину Григорьевичу в этой сфере искусства очень повезло с педагогами. Судите сами!

В Харькове его педагогом была доцент Алиса Видулина – в прошлом ученица крупнейшего украинского дирижера В. Климова, ассистентка профессора Н.Рахлина. Обладая замечательными педагогическими способностями, Видулина щедро делилась со своими учениками не только личным исполнительским опытом, но и познаниями, полученными у своих знаменитых педагогов. В Киеве Власенко учился у выдающегося педагога, которого не без оснований называют "украинским Мусиным", Михаила Канерштейна. Воспитанник немецкой дирижерской школы, ученик Николая Малько, Канерштейн помог Алину Власенко постичь классические основы дирижерского искусства, научил интерпретировать музыкальные произведения различных эпох, стилей, национальных школ. Неоценимое значение для молодого дирижера имела стажировка у великого мастера репетиционной работы Евгения Мравинского. Иметь возможность присутствовать на репетициях Мравинского (который неохотно допускал посторонних на свои репетиции) означало постичь одну из важнейших составляющих дирижерского искусства, которое, как известно, заключается не только в способности ярко исполнить программу в концертном зале, но и в умении подготовить эту программу.

Огромное положительное влияние на исполнительское мастерство Власенко оказало его творческое сотрудничество с теми выдающимися мастерами, которые работали вместе с ним в государственном оркестре Украины и в Национальной опере Украины – Натаном Рахлиным, Вениамином Тольбой, Константином Симеоновым, Борисом Чистяковым, Владимиром Кожухарем. Особенно благотворным для Алины Григорьевича оказалось сотрудничество с ярким молодым дирижером Стефаном Турчаком, с которым его связывала не только профессиональная деятельность, но и личная дружба. Таким образом, годы учебы и творческое общение с выдающимися дирижерами позволили Алину Власенко аккумулировать достижения лучших западноевропейских и отечественных дирижерских школ.

В 1984 году местом моей основной работы стала Киевская консерватория, и я потерял возможность играть в оркестре, руководимом Алином Григорьевичем. К этому времени в лице Власенко мы уже имели зрелого дирижера, способного проводить на высоком уровне как оперные, так и балетные спектакли. Сформировались основы его дирижерской техники, определились особенности его художественного мышления.

У меня, оркестрового музыканта, сотрудничавшего с Власенко в оркестре, сохранились в памяти многие черты творческого облика этого дирижера. Вот некоторые из них.

Прежде всего привлекает его профессионализм. Он обладает хорошей мануальной техникой, ясным, понятным и выразительным жестом. В частности, такими качествами отличается его ауфтакт, который несет в себе обширную, понятную и крайне необходимую оркестру информацию. В исполнительском творчестве Алины Григорьевича органично сочетаются эмоциональное и рациональное начала. Эрудит, обладатель богатых библиотеки, фонотеки и видеотеки, он тщательно готовится к каждой репетиции. Я не помню случая, чтобы Власенко, ведя спектакль, равнодушно помахивал палочкой. Его мануальной технике свойственна большая эмоциональная заразительность, которая никогда не бывает показной, у него отсутствует желание эффектным жестом произвести впечатление на публику. А этим, надо сказать, грешат многие, и даже известные, дирижеры.

Его интерпретация произведений концертного репертуара отличается безупречной логикой раскрытия их музыкальной формы, безупречным ощущением особенностей стиля исполняемого произведения. Большое внимание уделяет дирижер динамическому развертыванию образа, громкостному равновесию оркестровых групп, выбору правильного темпа. Яркое впечатление производят его переходы от одного темпа к другому – логично, без "рубцов" и "швов". Дирижер ясно ощущает функцию каждого голоса оркестра, характер его взаимодействия с другими голосами. Власенко позволяет солисту оркестра проявить свое ощущение фразы; разумеется, если оно не противоречит стилю исполняемого произведения и общей исполнительской концепции дирижера.

Некоторые дирижеры считают, что дирижерский пульс во время репетиции – это нечто вроде Гайд-парка, где можно говорить о чем угодно и как угодно. Власенко не подвержен болезни дирижерского словоблудия. Его речь лаконична, каждое слово "по-делу", мысли свои излагает хорошим, образным языком. Обращает на себя внимание культура общения Алины Григорьевича с артистами оркестра, в котором отсутствует дирижерское хамство. Хотя, следует признать, что работа с оркестром часто требует крепких дирижерских нервов. Внимательно относясь к каждому музыканту, дирижер не только проявляет уважение к нему и способность оценить его достоинство, но и предъявляет высокие требования. Координируя общие усилия, направляя их к достижению единой цели, Власенко не стесняет действий каждого участника оркестрового ансамбля. Алина Власенко знает "оркестровую кухню" изнутри (сам в прошлом был оркестровым музыкантом). Прекрасно ориентируется в духовых инструментах, разбирается в их сильных и слабых сторонах. Он может обсудить с гобоистом или фаготистом (не говорю уже о кларнетистах) качества используемой ими в игре трости.

Покинув оркестр Национальной оперы Украины, я продолжал следить за творческой судьбой Алины Власенко, посещал его спектакли и концертные выступления с симфоническими оркестрами Украины. Отрадное впечатление производит непрерывный творческий рост этого замечательного музыканта. В последние десятилетия интерес Алины Григорьевича в театре склоняется к постановке и ведению балетных спектаклей. С большой легкостью он справляется с партитурами таких непростых произведений, как балет С.Прокофьева "Золушка" или "Легенда о любви" А.Меликова. Ярко и красочно звучит оркестр, руководимый Власенко,

в лучшем балете П.Чайковского "Щелкунчик". Каждый номер "Щелкунчика", отработанный дирижером до совершенства, блистает своими неповторимыми красками подобно драгоценному камню. Яркий резонанс имела последняя работа дирижера – балет на музыку Д.Шостаковича "Мастер и Маргарита".

Обобщить впечатления, производимые симфоническими концертами Алина Григорьевича, можно такими словами: "простота и вдохновенность". Исполняемый им концертный репертуар отличается большой широтой и многообразием. И во всех случаях присутствует безошибочное ощущение особенностей стиля исполняемого произведения.

В репертуаре Власенко более 50 оперных и балетных спектаклей и огромное количество симфонических произведений западноевропейских, русских и украинских композиторов. География его концертных выступлений охватывает многочисленные города Европы, Кубы, Японии. Об уровне исполнительского мастерства дирижера свидетельствуют его многочисленные выступления с Заслуженным коллективом России, академическим симфоническим оркестром Санкт-Петербургской филармонии.

Одним из важнейших объектов творческих устремлений Власенко является педагогика. Что можно сказать об этой ипостаси Алина Григорьевича?

Педагог с большой буквы, творчески относящийся к своей профессии. Принципиальный противник менторского тона в классе. Противник одностороннего монолога педагога. Отдает предпочтение творческому диалогу со студентом. "Вместе со студентом, – говорит он, – мы можем многому научиться, вместе мы пойдем вперед". Встречаясь с Алином Григорьевичем в консерватории, мы часто обсуждали педагогические проблемы. Вспоминали слова замечательного музыканта и педагога Александра Гольденвейзера: "Много мне дали мои учителя, еще больше я получил во время самостоятельной работы над музыкальными произведениями. Но больше всего мне дали мои ученики". Под этими словами Алин Григорьевич мог бы подписаться двумя руками.

Педагогический почерк Власенко характеризуется индивидуальным подходом к каждому ученику. "Я против того, чтобы ломать студента" – говорит он. Алин Григорьевич не стремится поставить свою работу в классе на конвейер педагогического шаблона. По его мнению, воспитание артиста требует "ручной работы". Что значит воспитать еще одного музыканта высокого класса? Это как появление скрипки, изготовленной не фабричным конвейером, а руками, душой и сердцем кремонского мастера. Каждая – единственная и неповторимая в своем роде.

Совершенствуя мануальную технику и развивая художественное мышление ученика, Власенко уделяет большое внимание психологическим проблемам взаимоотношений дирижера с оркестром. В оркестре, руководимом хорошим дирижером, каждый оркестрант чувствует, как вовремя игры вливаются в него силы от партнеров по ансамблю, как умножаются его возможности, вырастают крылья, позволяющие раскрыться с наибольшей полнотой. Образуется единый процесс излучения и восприятия эмоциональной энергии, сливающей усилия участников ансамбля в могучий поток коллективного творчества. Дирижер, овладевший оркестром, получает в руки инструмент огромной эмоциональной силы и безграничных выразительных возможностей. Но сделать это не просто. Ведь оркестр – это большой коллектив амбициозных творческих личностей, подверженных влиянию стихийных законов толпы. И с этим тоже приходится считаться.

С 1965 года А.Г.Власенко успешно работает на кафедре народных инструментов НМАУ имени П.И.Чайковского, доцент (1987), профессор (1992), заслуженный деятель искусств Украины (1986), народный артист Украины (2007).

Трудно переоценить тот вклад, который внес Алин Григорьевич Власенко в национальную музыкальную культуру Украины.

Среди учеников Власенко граждане Украины, России, Сербии, Турции, Франции, Испании, Китая. Почти на всех Международных конкурсах им. С.Турчака его ученики удостоивались первых премий. Алину Григорьевичу удалось создать Дирижерскую Школу, известную не только в Украине, но и далеко за ее пределами.



УДК 780.641.1/.5:7.071.1(436+450)

*Карняк А. Я.,
м. Львів*

ЖАНР ФЛЕЙТОВОГО КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ АВСТРІЙСЬКИХ ТА ІТАЛІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ – СУЧАСНИКІВ В. А. МОЦАРТА

Перша половина XVIII ст. наповнена різносторонніми експериментами у пошуку найдосконалішої форми жанру концерту. Але для тодішніх композиторів значно важливішим було дещо інше: образний зміст того, що вони створювали чи засвоювали, стає більш ясним, простим, близьким до побуту, більш світським, менш пафосним чи узагальненим... Найбільш суттєвим постає раціональне осягнення конкретної емоції.

Передкласичний сольний духовий інструментальний концерт, створений італійським композитором А. Вівальді, становив собою ансамблюву п'єсу для невеликого складу струнних та солюючого інструмента. Соліст був лише "найдосконалішим" оркестровим голосом, його партія, ще не достатньо самостійна, не залишала простору для вияву естрадно-віртуозних якостей музиканта. Виступаючи епізодично у якості сольного інструмента, флейта (у спадщині А. Вівальді 15 концертів для флейти зі струнними) слугувала лише зв'язуючою ланкою між широко розвинутими епізодами, що були призначені для оркестрового *tutti*. Носієм тематичного начала був оркестр, за яким зберігалася першість.

Інструментальні твори наступного покоління композиторів, зокрема Перголезі, мангеймців, Гретрі, скромні за масштабами, близькі до побутової музики, неяскраві за тематичними контрастами і майже позбавлені тематичного розвитку [17, с. 162-186]. У Стамітта та інших мангеймців складається уже відчуття масштабності циклу, але немає образного багатства, справжньої розробки, чіткої репризності. Розвиток відбувається за рахунок широких динамічних наростань, характерних прийомів викладу й орнаментики [4, с. 348-367].

У переломні десятиліття епохи класицизму відкриваємо для себе занедбані пам'яттю осередки невтомного вдосконалення у творенні концертного флейтового репертуару в багатьох європейських центрах, зокрема, особливої уваги заслуговують, на нашу думку, пошуки та результати праці австрійських та італійських майстрів, виокремлення та аналіз яких послужили метою даного дослідження.

Значною популярністю в сучасному навчальному репертуарі користується написаний, вірогідно, Х. В. Глюком (1714–1787) Концерт G-dur для флейти з оркестром¹. Незважаючи на сумніви в авторстві флейтового концерту, значна кількість композиційних характеристик твору, притаманних так само і оперній творчості Х. В. Глюка, продовжують вказувати на великого реформатора².

¹ Концерт Х. В. Глюка відсутній у каталозі Еміля Пріля [12, С. 58], [13, С. 29].

² За однією з раніших версій, Концерт належить Францу Антону Гофмейстеру (1754–1812). Австрійський видавець (один зі співзасновників фірми, що стала основою видавництва C.F.Peters) та композитор, близький товариш В. А. Моцарта Франц Антон з великою любов'ю ставився до флейти. Автор більш ніж 25 флейтових концертів, Гофмейстер здійснив у 1798 р. велике концертне турне з флейтистом Францом Тернером.

При порівнянні композиційних рис творів Гофмейстера та Концерту D-dur Х. В. Глюка видаються очевидними значні розбіжності. Вони виявляються не лише на рівні трактовки солюючого інструмента, віртуозно-імпульсивної, святкової, яскравої, з охопленням якнайширшого діапазону у Гофмейстера та галантно-стриманої, навіть скупі за змістом та багатої на орнаментацию у Концерті Глюка, але й у гармонічній мові – простій, прозорій, подекуди банальній у Франца Антона та важкій, аристократично-пишномовній у Глюка. Все ж найбільші відмінності проступають при порівнянні стилю творів. Концерт Х. В. Глюка за загальною формою та складом близький композиціям класиків старшого покоління. Твори ж Гофмейстера дуже схожі на флейтові концерти А. Рьослера-Розетті, І. Плейеля, К. Стамітта. За розмахом та емоційною багатослівністю і наспівністю вони навіть наближаються до ранніх романтичних творів. У віртуозному пориві Гофмейстеру іноді вдається досягнути вражаючих виразових ефектів, як от в заключній кульмінації експозиції Концерту D-dur № 18 (*Allegro brillante, Adagio, Allegretto Rondo*). Цікаво, що оркестр тут відіграє всього лиш констатуючу роль, увесь тягар нарощування динамічної потужності зосереджений у партії соліста. Зустрічаємося саме з тембрально-звукописним використанням інструмента, притаманним романтикам та рідкісним у класичну епоху. Про романтичний характер твору свідчить і назва частини.



Х. В. Глюк. Концерт G-dur. Allegro non molto

Звернувшись до сонатних принципів композитора, зауважимо, що класична сонатна форма у Глюка добре відома за увертюрами до опер "Альцеста" та "Іфігенія в Авліді". Однак ні до, ні після цих п'єс композитор не створив жодної настільки ж ясної та завершеної форми, у якій тематизм володів би зрілим рівнем контрасту та образної визначеності.

Сонатна форма глюківського флейтового концерту належить також до ранніх зразків. Остинатність коротких мотивів, нанизування різномасштабних кількатактових ланок заважають формуванню завершених тематичних побудов (особливо побічної партії Концерту) з чіткою структурою та визначеною музичною думкою: занадто малі ці ланки, у них слабо діє фактор тематичного контрасту, який далеко не завжди підтримується фактурними, динамічними, регістровими оркестровими ресурсами. Яскравий приклад такого викладу – початкові такти Концерту, де контрасти між короткими побудовами не приводять до формування повноцінних тем. Цікаво, що у Глюка навіть досконалі сонатні форми реформаторських опер є не більш ніж схемою, а не живою тканиною мінливих тематичних побудов.

Гармонічна основа Концерту реагує на рух та зміни в мелодиці, але не "працює" разом з мелодією над побудовою масштабних структур. Внаслідок цього музична думка втрачає характерність. Це призводить до контрасту між стійкістю гомофонної природи тканини та відсутністю щільності її масштабно-тематичної організації, до статичності, беземоційності. Таке тяжіння до речитативно-декламаційного інтонування свідчить на користь глибокої "риторичності" висловлювання у музичному творі.

У свою чергу тематизм композиції тяжіє до безперервності розвитку. Тут можна виявити схожість між другою частиною Концерту та знаменитою Мелодією з опери "Орфей", що по своїй суті становить довгу тему, яка "розкривається" протягом усієї п'єси. Це черговий раз свідчить на користь глюківського автографу [16, с. 172]. Матеріал другої частини, як і картина блукання Орфея у царстві тіней в пошуках Еврідіки, супроводжується музикою, у якій солююча флейта передає найвитонченіші емоційні порухи. Але, як часто зустрічається у Глюка, взаємодія мелодії із супроводом, та й сам процес розкриття форми приносить несподіванку. Слабкі сторони композиційної манери несподівано перетворюються на новітній стиль. У таких випадках сентиментальні інтонації не стають визначальними у музичній тканині творів. Багато що уточнює остинатна фігураційна чи акордова основа супроводу, масштабна остинатність мелодики, а також метроритмічна остинатність, яка органічно доповнює їх (у випадку балету метроритмічна схема початкового восьмитакту близька сарабанді, у концерті – арії). У довершенні настільки очевидна і, здавалося б, основоположна для творів інтонаційна



Ф. А. Гофмейстер. Концерт D-dur. Allegro brillante

Все ж манері Гофмейстера, на думку А. Ваймана, не вистачає самотності та глибини, що зайвий раз підтверджує величезна популярність його опер, симфоній та камерно-ансамблевих творів за життя композитора.

ознака сентиментальності поступово відходить на задній план, а з часом зовсім нівелюється, відчуваючи натиск наступаючої на неї остинатності, нескінченності розгортання. Початковий образ легкого суму в "Орфеї" чи чуттєвої лірики у Концерті поступається місцем з часом більш стійкому враженню, навіяному почуттям глибокої скорботи у Мелодії та мотивами очікування і самотності в Adagio [6, с. 136-137].

Схожість композиції Х. В. Глюка до концертів найвидатніших представників класичного стилю не стає корисною творінню. Концерт сьогодні в цілому залишає враження недосконалого, навіть спрощеного до рівня аматорства варіанту композицій Й. Гайдна та В. А. Моцарта (за каталогом І. Гронефельда, Концерт G-dur Х.В.Глюка KatGro 727-G) [8, с. 403]. Парадоксально, але флейтові концерти А. Гассе, Д. Перголезі, Ф. Е. Баха, Й. Стамітта та ін. на значній історичній відстані набувають доволі завершених пропорцій у своїй стилістичній виокремленості. Незважаючи на їхній, здавалось би, перехідний характер від бароко до класики, ці твори у всій своїй простоті та строгості звучать у ХХІ ст. самотньо та переконливо (ми не маємо на увазі концертів Ф. Е. Баха), на відміну від концертів перших виразних класиків, що відразу потрапляють у небезпечну зону порівняння із шедеврами стилю.

Важливо не поспішати з поверховими висновками. За умов одночасного існування настільки потужного моцартівського ідеалу закономірності, пропорційності, гармонії, при незвичній силі, безпосередності та зачаруванні моцартівської музики, при всій класичності цих критеріїв для сучасного слухача, глюківський ідеал зовнішньо виглядає неактуальним і навіть анахронічним. Звідси і природна реакція: пошук у малознайомому пласті класики знайомих рис моцартівського стилю. Та значно правильніше "йти" до Глюка та його школи саме від Адольфа Гассе та його сучасників.

Наступне покоління композиторів-класиків, що народилися у 20-40-х рр. ХVІІІ ст., у своїй більшості вирізняється особливою акуратністю, щораз зростаючою педантичністю у застосуванні форми та витонченою цнотливістю і делікатністю у ставленні до музичного матеріалу, ніби зі страху помилки у найпростіших завданнях. Щоб створити більш достовірну картину того, що відбувається переважно у 60-70-ті роки в жанрі флейтового концерту, доцільно звернутися до творів композиторів, що працювали саме в Австрії та Італії.

Найбільш відомою композицією цього періоду, не враховуючи твори В. А. Моцарта, варто вважати Концерт для флейти D-dur (KatGro 463-D) зі струнним оркестром та чембало ad lib., можливо помилково присвоєний Йозефу Гайдну – першому з трьох найяскравіших представників віденської класичної композиторської школи. Твір, як стверджують джерела ("Тематичний каталог творів Гайдна" від А. Фукса, Breitkopfs catalog, 1771), виник у 1770 р. Оскар Каул вважає, що Концерт за своїм характером, вишуканим звучанням, тематикою близький до дивертисменту, тип використаних прикрас натякає на впливи рококо, ненав'язливий виклад матеріалу, зручність партії соліста вказують на вимоги смаку та можливостей аматора [10, с. 1].

Дійсно, незважаючи на те, що з кожним десятиліттям симфонії Гайдна стають усе більш зрілими (перша створена у 1759 р.), у кінці 60-х років мелодика творів композитора наближається до класичного типу, у передчасі створення відомої Симфонії № 45 ("Прощальної"; 1772) митець не піклується про становлення жанру сольного віртуозного твору з оркестром. І в пізніші часи ставлення Гайдна до концерту так і не змінилося [3, с. 302]. До 1770 р. композитор пише декілька творів цього типу, але усі вони так і залишилися у рамках побутово-розважального мистецтва. У них відсутня та внутрішня душевна зацікавленість автора, яку він у ці роки уже задекларував у симфонії чи струнному квартеті. Тому і не випадкова можлива помилка видавництва [5, с. 200-203].

Й. Гайдн дійсно у юності написав Концерт для флейти (C-dur), але рукопис цього твору втрачено. Можливо, сам композитор вказав на помилку, допущену видавництвом Брайткопфа у каталозі 1771 року [15, с. 2]. У випуску матеріалів компанії за 1781 р. той самий Концерт позначений іменем уже іншого композитора – Леопольда Гофмана³. Г. Шек

³ Леопольд Гофман (1731-1793) з 1772 року отримує посаду диригента у віденському соборі Святого Стефана. У 1791 р. В. А. Моцарт був призначений помічником Гофмана. Й. Гайдн не високо оцінював здібності

вказав, що Гайдн створив ще один, невідомий сьогодні концерт D-dur для флейти з оркестром і подав його у своєму каталозі (Entwurf-Katalog Haydn's, № 19, 1788 р.). Дослідник також припустив, що сумнівний Концерт D-dur може належати брату композитора – Міхаелю Гайдну [14, с. 180-181].



Не можна не зауважити того значного прогресу, якого було досягнуто у творі Гайдна-Гофмана порівняно з результатами попередників. Найбільшу увагу привертає цілісність експозиції першої частини: чітко окреслені чотири компактні теми розділу настільки вдало доповнюють та продовжують становлення основного образу, відтінюючи кожна важливу, але органічну усім іншим елементам деталь, що виникає думка про існування єдиної лінії, яка лише збагачується неповторними відтінками⁴.



Витонченість форми та змісту доповнює своєрідна чуттєво-динамічна партія соліста, насичена легкими злітаючими пасажами та огортаючими ходами тріолей. Але уже в розробці стає відчутною поступова втрата зацікавленості композитора твором. Млявий тематичний розвиток, побудований на темах експозиції, не пожвавлює загальний тонус композиції, а скоріше відтягує та консервує рух. Так само реприза не привносить свіжості, статично підводячи підсумки сонатної форми. Наступні частини переважно залишаються у рамках ранньокласичної традиції. Вирізняють флейтовий концерт значні розміри твору (тривалість виконання – близько 22 хвилин). Крім того, у гофманівському варіанті в оркестрі з'являються 2 валторни, додаючи звучанню твору пафосу та урочистості.

Коли порівнюємо твір Гофмана-Гайдна з витвором Міхаеля Гайдна (Концерт D-dur для флейти, струнних та валторн, написаний 1766 р. у Зальцбурзі), складається враження, що між творцями двох композицій існував творчий контакт. Не лише темпи частин, загальний зміст, але й контури окремих тем виявляють відверту спорідненість та навіть разючі співпадіння.



Вольфганг Амадей міг і не встигнути на прем'єру виконання Концерту молодшого Гайдна: Міхаель закінчив роботу над твором 19 липня 1766 р., а десятирічний Моцарт разом з батьком повернувся в Зальцбург у листопаді, але відомо, з якою увагою вивчав юний віртуоз партитури старшого колеги. При щільній спільній праці Вольфганга з М. Гайдном (1737–1805) природно, що у творах молодого композитора відчутні впливи цього високо обдарованого митця. Як і його брат, Міхаель (автор 2-х концертів для флейти) вийшов з віденської школи. З Моцартом його пов'язувала як сприйнятливості до італійських впливів,

музиканта. Разом з тим, за свідченням сучасників, Л. Гофман непогано володів композиційною технікою та музичною мовою своєї епохи. І.Гронефельд вказує у своєму каталозі 14 концертів для флейти Л. Гофмана.

⁴ Лише у пізній класиці остаточно врегульовується вжиток тоніки-домінанти у двох головних темах сонатної композиції; це групування може виринати, як це досить часто буває і у Гайдна, і без виразної другої мелодичної теми, таким чином дві різнорівневі тональні площини вживаються для розроблення ніби однієї теми, спричиняючи очевидний ефект другої теми. Це визначення можна також застосувати до Концерту D-dur.

так і особлива суб'єктивна риса – схильність до миттєвого осяяння. Чудовий, рівний плин моцартівських *Andante*, що виникають у той час, також сходять до Гайдна, хоча цей музикант, менш ніжний та трепетний, частіше йде на поступки модним смакам [1, с. 154].

Зрештою саме названі риси надають переваги та стають одночасно недоліками флейтового концерту М. Гайдна. Інструментовка твору прозора та ненав'язлива. Незважаючи на включення в оркестр двох валторн, вона поступається симфонічній манері Концерту Гайдна-Гофмана, але зате дає можливість більш виразно представити соліста. Галантний стиль твору органічно сплітається з художніми устремліннями митця, не перетворюючись на самоціль, а стаючи мовою, якою композитор звик висловлювати власні думки. З іншого боку, деяка порівняна масивність твору Гофмана-Гайдна додає оманливої, але бажаної та очікуваної слухачем серйозності, а "думки" М. Гайдна не виходять за межі провінційних мрій. Особливо неприховано "містечковість" твору виявляється у лаконічному менуеті (III частина), де флейта вступає лише у *Trío*, виконуючи схожу на оркестрову місію у найпростіших симфоніях того часу.

Численні критичні висловлювання дослідників про італійську інструментальну музику 2-ї пол. XVIII ст., аж до заяв про її занепад, повністю підтверджуються після ознайомлення з флейтовими концертами творців європейської музичної моди епохи. Уже самому В. Моцарту належить вислів: "Клементи – шарлатан, як усі італійці!" [2, с. 136]. У подальшому постійно зустрічаються дещо образливі, але цілком об'єктивні зауваження науковців: проголошення втрати контактів італійської інструментальної музики не лише з німецькою, але й інструментальною музикою взагалі, винесення негативного вердикту італійському мистецтву як перевтомленому, вихолощеному, лінивому, не здатному до здійснення рішучих кроків для розвитку національного стилю, які б пристосували лінійний мелодичний італійський геній до нових потреб симфонічної музики і т. д.

Дещо поверхове, формальне ставлення до флейтового концерту відчутне вже в такого оперного новатора, як Д. Перголезі. Але подальші втрати італійських композиторів у цьому жанрі неспіврозмірно вражаючі. Типовий приклад поглиблення невтішної тенденції у 2-й пол. XVIII ст. – твір старшого сучасника Моцарта, добре знайомого йому Л. Боккеріні [2, с. 138].

Як і у більшості співвітчизників, партія солюючої флейти у Луїджі Боккеріні (1743–1805) віртуозна та яскрава. Але композиційні методи митця руйнують кінцеву ціль та не здатні подолати невинуватого надмірності у виразових та технічних засобах. Складні послідовності октав, незручні, але цілком передбачувані набори стрибків, висхідні чи низхідні фігураційні обігравання не ведуть слухача за собою, відкриваючи перед ним нові світи і розширюючи його мистецький світогляд, а, скоріше, виправдовують тільки найпримітивніші потреби та сподівання. Тріолі у швидкому темпі розраховують на опору – ступені тривало утриманих простих акордів, послідовності арпеджіо не формують, а наздоганяють функції оркестру і т. ін. На фоні не до кінця зрозумілої активності соліста вражають своєю невиразністю, банальністю, остинатністю головні партії композиції. Мелодичні лінії тем або скупчуються навколо одного звуку, або ж раптово переходять у гамоподібні чи інші аналогічні пасажі, що не сприяють формуванню рельєфності та характеристичній визначеності основних думок частин. Незважаючи на відчутну складність, партія флейти внутрішньо адинамічна, художньо обмежена. Соліст лише розпочинає віртуозно насичений фрагмент, а слухач уже чудово зорієнтований у кінцевій меті: знає наперед, яка барва-вертикаль очікує на соліста. Тобто виконавський процес та прослуховування перетворюється на звичайне очікування давно відомого.



Л. Боккеріні. Концерт D-dur (KatGro 1055-D). Allegro

Видається дивним і використання оркестру. Колектив, який ще зовсім недавно виконував цікавий, стрімкий, гармонічно насичений вступ, відверто нудьгує у найважливіших епізодах твору, "допомагаючи" солісту скупим інтервалом у відповідь на ряд тривалих багатослівних висловлювань або одноманітним веденням смичка по струні. Видається, що

соліст веде недоцільну, пародійну боротьбу – крім нього, активно потребуючого опонента, у рингу нікого немає. Оркестр та соліст існують ніби у різних площинах, вони змушені, прямуючи за текстом партитури, задовольнятися самодостатністю⁵.

Отже, у Концерті D-dur для флейти і струнних Л. Боккеріні простежуються ті вияви занепаду жанру, які пізніше, у творчості Саверіо Меркаданте, будуть доведені до абсурду.



Зухвалість С. Меркаданте (1795–1870) – автора 5 флейтових концертів, переходить усі розумні межі. Запозичуючи популярні мелодії у свої твори, як-от Rondo Russo з Концерту e-moll (1819), автор навіть не намагається знайти чи привнести у них щось нове, встановлюючи відверто інструктивні технічні вправи між періодичними незмінними проведеннями основної теми. Утікаючи від відвертого зубожіння, композитор вимагає перетворити "етюди" у віртуозний вихор.

Ставлення до соліста як до дилетанта, що володіє пальцевою біглистю, але не наділений музикальністю, задовольняється технікою заради техніки, вихваляється своїм незначним інтелектом, пихатістю, прагне за будь-яку ціну показати свою перевагу над партнером, призводить до плекання італійськими композиторами відгалуження жанру – подвійного концерту з оркестром за участі флейт (концерти Д. Чімарози (1793), Д. Б. Віотті (публ. 1800 р.), А. Сальєрі (1774)] [4, с. 101, 435, 508]. Узагалі жанр подвійного концерту, такий популярний в Італії у 2-й пол. XVIII ст., можна трактувати як ще один з методів приховати композиційні недоліки, простакуватість тем, одноманітність ролі учасників за блискучим та святковим шоу.

У творах італійських майстрів вражає контраст між колористичністю, зовнішньою помпезністю і самозакоханістю (згадаймо спогади Бьорні про багатолюдність оркестрів, що примушують "горланити" солістів) та фактичною бідністю художнього задуму, відсутністю фантазії, монотонністю внутрішнього розвитку матеріалу, непродуманістю драматургії тощо. Не сприяли композиторам і вимоги та надто емоційна поведінка публіки. "Життя музичних творів в Італії настільки коротке, такою сильною є пристрасть до новизни, що через декілька копій не варто витрачатися на друкарський станок", – сумно сповіщає Ч. Бьорні про долю музичних творів і, як наслідок, манеру праці митців [1, с. 91]. При цьому, звичайно, не варто забувати ту користь, яку дали італійські джерела для становлення багатьох визначальних рис музичного класицизму (зокрема в інтонаційній сфері, фактурі та оркестровій мові).

Багатство флейтового репертуару класицистичної доби переконує в необхідності проведення ґрунтовного дослідження, що узагальнило та систематизувало б творчі досягнення окремих майстрів та створило панораму епохи у цій галузі музичного виконавства. До сьогоденішнього дня залишається велика кількість нерозкритих питань, пов'язаних з флейтовою спадщиною геніальних композиторів II пол. XVIII ст. Ці питання охоплюють найширше коло проблем, починаючи від сумнівів щодо авторства окремих творів (Й. Гайдна, Л. Боккеріні, Д. Перголезі та ін.)⁶, впорядкування справжньої кількості флейтових композицій, створених окремими майстрами, встановлення точних дат виникнення концертів та закінчуючи не менш важливими питаннями особливостей виконання, інтерпретації, орнаментики тощо.

Лише щире зацікавлення, пошук, самоосвіта педагогів, виконавців зможуть відродити незаслужено забуті шедеври, визнати неперевершену красу нелегкодоступних композицій, спинити подальшу популяризацію творів, що випадково пережили час своєї популярності.

⁵ Лео Гінзбург у своїй книзі "Луїджі Боккеріні", захищаючи творчу спадщину митця, стверджує, що якщо деякі з творів композитора видаються нам застарілими, то у його час і значно пізніше вони все ж повністю відповідали смакам епохи. Крім того видавці, серед них, наприклад, І. Плейель, примушували Боккеріні опускатися до рівня своєї клієнтури. Цей факт також пояснює існування поряд з найкращими сторінками творчості Л. Боккеріні (квінтети) і малоцікавих композицій, розрахованих на тодішніх аматорів [2, с. 70-71].

⁶ На думку Інго Гронефельда, Концерт для флейти та оркестру G-dur Д. Перголезі більш вірогідно належить А. Гассе.

Література:

1. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии / Чарльз Бёрни; Пер. с англ. – Ленинград : Государственное Музыкальное издательство, 1961. – 203 с.
2. Гинзбург Л. Луиджи Боккерини и роль его в развитии виолончельного искусства. – М. ; Ленинград : Искусство, 1938. – 170 с.
3. Кремлёв Ю. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества [Текст] / Ю. А. Кремлев ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М. : Музыка, 1972. – 318 с.
4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года [Текст] / Т. Ливанова. – Том 1 : По XVIII век. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983. – 696 с.
5. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение [Текст] / Пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. – М. : Музыка, 1973. – 447 с.
6. Рыцарев С. Кристоф Виллибальд Глюк [монография] / С. А. Рыцарев. – М. : Музыка, 1987. – 182 с.
7. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга : биография отдельного лица / М. Е. Тараканов. – М.: Советский композитор, 1976. – 559 с.
8. Gronefeld I. Die Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis / Ingo Gronefeld. – Band 1 (Abel-Gyrowetz). – Tutzing : Schneider, 1992. – 476 s. – ISBN 3-7952-0711-3.
9. Guss D. The concerto collection. James Galway. – London : BMG Music, 1990. – 31 p.
10. Kaul O. Vorwort // Joseph Haydn. Konzert in D-dur für Flöte mit streichorchester und cembalo ad lib. – Leipzig: N. Simrock, 1940. – 35 s.
11. Lorenzo L. de. My Complete Story of the Flute: the instrument, the performer, the music / Leonardo De Lorenzo (Paperback, 1992). – Lubbock : Texas Tech University Press, 1992. – 660 p. – ISBN 0896722775, ISBN 9780896722774.
12. Prill E. Führer durch die Flöten Literature. – I B. / Emil Prill. – Leipzig : Verlag von Jul.Heinr. Zimmermann, 1898. – 265 s.
13. Prill E. Führer durch die Flöten Literature. – Ergänzungband (Neuerscheinungen von 1898-1912) / Emil Prill. – Leipzig : Verlag von Jul.Heinr. Zimmermann, 1912. – 168 s.
14. Scheck G. Die Flöte und ihre Musik / Gustav Scheck. – Mainz : Schott, 1975. – 263 s. – ISBN 3-7957-2765-0.
15. Somfai Laslo. Flute Concertos by Joseph and Michael Haydn / Laslo Somfai. – Budapest : Globus Nyomba, 1980. – 28 p.
16. Vester F. Flute music of the 18th century : an annotated bibliography / Frans Vester. – Monteux, France: Musica Rara, 1985. – 573 p. – ISBN 2-9500646-0-4.
17. Welt des barock / Herausgegeben von Rupert Feuchtmüller und Elisabeth Kovács. – Wien ; Freiburg ; Basel : Herder, 1986. – 336 s.



УДК 780.6(38)

**Kachmarchyk V. P.,
Kyiv**

PHORBEIA AND PERMANENT BREATHING IN THE ANCIENT GREEK AULETS' ART⁷

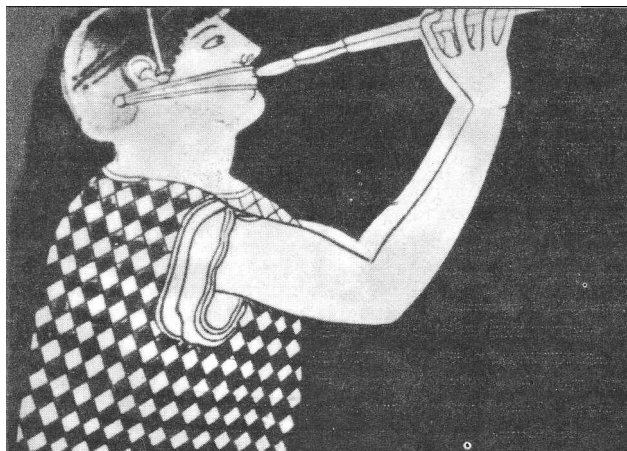
Качмарчик В.П. Форбея і перманентне дихання у мистецтві давньогрецьких авлетистів.

Анотація. Стаття присвячена особливостям виконавської техніки давньогрецьких авлетистів. Аналізуються окремі фрагменти трактатів Арістотеля, Плутарха, Поллукса та Гесихія, пов'язані із використанням форбеї у виконавському процесі на авлосі. Розглядаються функції форбеї при застосуванні нетрадиційної техніки дихання – перманентного видиху.

The problem of researching ancient Greek aulet playing technique is one of the most complicated questions in the history of ancient musical culture. It is caused not only by the limited number of preserved ancient manuscript sources but also by the lack of detailed descriptions of performing process on the aulos in them. That's why they are many unexplained things in ancient

⁷ The separate materials from the article were published in the Journal International Double Reed Society.

musicians' playing technique. One of them is aulets' using of phorbeia – a leather bandage stretched tight around the mouth – which was also called a torba – applied while playing the double aulos [3, p. 22]. The pictures of aulets with the phorbeia are rather often found on the preserved ancient vases, cups, frescoes, wall drawings and stone sculptures (Pictures).



Auletist at the Competition. 480 B.C. The British Museum

There is no exact description of the phorbeia's functional purposes in ancient written sources. Plutarch in his *Moralia* 456 B.C. explained its functions like this "... air pressure was introduced into [the instrument] through the phorbeia [its holes], it gave the face a decent expression and hid its distortion" [3, p. 22]. The meaning of the first part of the phrase is not quite clear, probably the reeds of the instrument were put into the mouth through the holes of the phorbeia and then the air pressure was directed into them. The second part of the phrase is more exact and concrete "... it (the phorbeia) gave the face a decent expression..." so it is evident that in time of while playing the aulos there arose an excessive inflation of cheeks, which distorted the performer's face. In this case the phorbeia's functions may be commented two-digitly:

- a) the phorbeia completely blocked the cheeks and did not allow their inflation;
- b) nevertheless these arose a slight cheek inflation while using the phorbeia but later on contracting "... it gave the face a decent expression".

Hesychius explained the purpose of the phorbeia little bit differently "... a leather bandage twining the aulet's mouth not to tear his lip" [3, p. 22]. Probably he connected its application with the providing of hermetically sealed lips. It is not difficult to notice that as in the first case the matter is about the considerable cheek inflation but at that case there could arise "tearing a lip".

It is necessary to emphasize that the description of the inflated cheeks while playing the aulos is often found in ancient literary sources. J. Pollux in his *"Onomasticum"* described it rather minutely, "... they play them (auloses) with blown, inflated, swollen and filled with air cheeks" [3, p. 22]. Swelling the cheeks which distorted the face is connected with Athena's refusal to play the aulos who "... was horrified and threw off the aulos aside, when she saw her reflection in the water"⁸. Appolinary Sydony [2, p. 91] and others also wrote about blowing the cheeks out.

The question is bound to arise if the cheek inflation of ancient musicians took place involuntarily just as it occurs to modern brass instruments' performers or whether it was connected with the definite playing technique. In order to answer these questions at first it is necessary to make clear the principles of sound producing as far as it is possible. Describing ancient aulos playing technique, K. Zaks wrote: "... one point is well known to us: Greeks blew out in the oriental manner so as the double reed could vibrate freely and not being pressed with the lips" [6, p. 154; 5, p. 37]. Such "untouched" way of playing has been preserved up to nowadays for oriental musicians playing the oboe-type instruments: zurna, surna – which are constructively similar to the aulos. It would be interesting to mention that oriental performers also play often with inflated cheeks. In

⁸ Aristotle mentions that ancient parable in his *"Politics"* UI 8, though he gives another explanation of refusing Athena to play the flute [1, p. 201].

most cases it is connected with their using a specific unconventional type of breathing called – permanent or circular (permanent breathing, circular breathing, permanent exhalation (PE).

The essence of this type of breathing is in creating uninterrupted exhaling stream of air achieved the following way: at the end of exhaling there occurs a reservoir of air in the mouth cavity by inflating the cheeks, and after that the mouth cavity is blocked (with the help of the soft palate and the mouth occlusion) and the nasal breath in and the cheek breath out are performed simultaneously (squeezing the air out of the mouth). Thus it is possible to play without pauses for inhaling. The playing technique of the musicians who are able to use such type of breathing may be compared to some extent with playing the bagpipe.

Most likely ancient Greek musicians used permanent breathing while playing the aulos. Two terms "monoklonon" and "monokolon" which were employed for characterizing the playing process on the aulos by J. Pollux in his "Onomasticum" [3, p. 22] witness it in some way. E. Gertsman translates the first term as performing by the help of continuous breathing and it is actually equal to the term "permanent breathing".

The second one is interpreted, as "... an expression meaning an indivisible unbroken movement like a complete instrumental passage" [3, p. 22].

For a performer using the permanent breathing the meaning of a complete passage is well known. Playing long continuous, passage like fragments with non-stop *liga* which may cover the considerable part of musical creation is rather spread and typical performing device while using permanent breath. It looks like playing with continuous breathing because the pause necessary for inhaling is absent. The performers who in the position are using the permanent breathing employ it rather often for playing unbroken *legato*; especially it is characteristic of oriental musicians⁹. That's why the terms "monoklonon" and "monokolon" used by J. Pollux most likely could be interpreted as playing long fragments united by common *liga* using the permanent breathing. The acknowledgement of using that complicated type of breathing by ancient Greek aulets is also the fact of applying the *phorbeia*.

Applying it for playing the double aulos the performers actually lost the possibility to inhale the air through the mouth because the leather *phorbeia* was tightened firmly against the lips. In that case only nasal inhalation effective for usual performer's breathing was possible obligatory for the PE, but was less. Because of too high air resistance in nasal passages the air volume inhaled through the nose per unit of time is three times less in comparison with the inhalation through the mouth. If you take into account that playing the double aulos was actually simultaneously playing two instruments and demanded an increased expenditure of air, using only the PE in that case becomes obvious.

What functions were set on the *phorbeia*, in that case? If it only hermetically sealed the mouth and "gave the face a decent expression" as Hesychius and Plutarch stated or whether its function, while playing the aulos, was quite different. In our opinion the principal function of the *phorbeia* was in mechanization of the process of "squeezing the air out" of the oral cavity, so is it was similar to function performed by the elbow while playing the bagpipe. In playing the aulos without the *phorbeia* all functions of squeezing the air out of the oral cavity were set on cheek muscles, while the *phorbeia* was only a device which greatly simplified that process and released the muscles from excessive tension¹⁰. The *phorbeia* acquired special significance for playing the aulos over a long period of time when the lips' and cheeks' muscles were tired of prolonged tension. It is known that in Ancient Greece playing the aulos for a long time was rather spread. The example of it could be Olympic competitions of professional aulets in the open air when the musicians showed the art of

⁹ It is significant to mention the characteristic given by F. Karomatov for performers playing the *koshnai* – Uzbek and Tajik double clarinet. "... playing the *koshnai* the chromatic tones is however difficult, and it leads the repertoire mainly to drawling singing melodies. In connection with that fact "long *legato*" covering very long melodic lines – complete periods acquires special importance. In order to achieve it the performers use special means of blowing air, allowing simultaneously to inhale the air through the nose and to exhale it through the mouth, providing thus continuity of blowing the air" [4, p. 74].

¹⁰ We have carried out an experiment for determining possible functions of the *phorbeia*. For that purpose, we used two oboes and a leather band as a model of double aulos and the *phorbeia*. In the course of the experiment our suppositions of the extrusive function of the *phorbeia* were proved.

playing the aulos during the long period. In that case applying the phorbeia was most expedient. At the same time using it for playing for aulos was not obligatory at all. The preserved pictures showing performers with and without the phorbeia can prove that fact. Only the aulets who were able to use that complicated type of performer's breathing – the permanent exhalation – could apply the phorbeia.

Bibliography:

1. Antique Musical Aesthetics. – Moscow, 1960. – 304 p.
2. Eshevsky S.U. Collection of works, Part 3. Apolinary Sydony / S.U.Eshevsky. – Moscow, 1870. – 342 p.
3. Gertsman E.U. Instrumental Catalogue of Pollux / E. U. Gertsman // From the History of Instrumental Musical Culture. – Leningrad, 1988. – P. 7-30.
4. Karomatov F. Uzbek Instrumental Music / F.Karomatov. – Tashkent, 1972. – 360 p.
5. Levin S.Y. Wind Instruments in the History of Musical Culture / S.Y. Levin. – Leningrad, 1973. – 262 p.
6. Zaks K. Musical-theoretical thoughts and Ancient Greeks' instruments / K.Zaks // Musical Culture of Ancient World. – Leningrad, 1937. – P. 133-154.



УДК 78.071:780.641.1/.5(477)

*Богданов В. А.,
г. Харьков*

**Ф.С.ПРОХАЧЕВ (1905–1949) – НЕЗАСЛУЖЕННО ЗАБЫТЫЙ УКРАИНСКИЙ
МАСТЕР ИГРЫ НА ФЛЕЙТЕ**

Федор Семенович Прохачев. Сейчас это имя широкому кругу духовиков ни о чем не говорит, и лишь очень немногие знают о нем понаслышке. Прошло уже 67 лет с тех пор, как он умер. Смерть рано оборвала творческую жизнь музыканта. Он умер в расцвете сил, полный творческих замыслов, не успев многого сказать своим студентам и слушателям.

Но Ф. Прохачеву в его посмертной судьбе действительно повезло. Нашлись музыканты, которые по-настоящему, а не вскользь обратили внимание на его личность как исполнителя и педагога. К ним следует отнести львовских флейтистов и среди них, в первую очередь, нужно назвать заведующего кафедрой духовых и ударных инструментов Львовской национальной музыкальной академии имени Н.В. Лысенко, прекрасного музыканта, ученого, педагога, доктора искусствоведения, доцента А.Я. Карпяка.

Автор настоящей статьи также относит себя к тем, кто искренне желает вновь возродить забытое имя Ф. Прохачева для широкого круга отечественных музыкантов-духовиков.

Федор Семенович Прохачев родился в 1905 году в г. Екатеринодаре (теперешний Краснодар) в мещанской семье. Отец его был художником, мать – домохозяйкой. Детство Ф. Прохачеву запомнилось нерадостным. Переехав в Харьков с семьей, он до 1914 года жил с родителями, а затем пошел учеником к кустарям¹¹, где находился до 1917 года. После смерти родителей Ф. Прохачев с 1917 и по 1924 год находился в рядах Красной Гвардии, а затем Красной Армии, где начал обучаться музыке, будучи музыкантом-учеником. Из инструментов ему больше всего понравилась флейта, на которой он и начал регулярно заниматься [1:99-102].

Известно, что в Украине того времени реформа музыкального образования была сначала проведена в Харькове. Последний имел Музыкально-драматический институт с музыкальным техникумом и четыре музыкальных профессиональных школы. Соответственно были определены профили каждого типа учебного заведения.

¹¹ Кустари – мелкие товаропроизводители, изготавливающие промышленные изделия на рынок.

Курс обучения в профшколе был 3 года, а с детским отделением – 6 лет. В техникуме и институте – по 3 года обучения.

Профессиональная музыкальная школа готовила исполнителей на различных инструментах, пианистов для эстрады, артистов балета, настройщиков и мастеров по ремонту музыкальных инструментов.

Музыкальный техникум готовил работников такого же профиля, как и в музпрофшколе, но высшей квалификации (музыкант симфонического, оперного и духового оркестров, камерный исполнитель, солист оперы, концертмейстер, ансамблист, суфлер, корректор, библиотекарь, оркестровщик).

Институт готовил исполнителей на различных инструментах, композиторов, дирижеров хора и оркестра, музыкальных работников для клубов, изб-читален, историков, этнографов, психологов, а также педагогов для школ [2:34].

С 1924 года Ф. Прохачев начал обучаться в 1-й Харьковской государственной музыкальной профессиональной школе, которая располагалась на улице К. Либкнехта, 34 (ныне ул. Сумская). В классах духовых инструментов школы в то время работали отличные музыканты, которые занимали одновременно места солистов в оркестрах города. Это – флейтист Б.Н. Кричевский, гобоист В.В. Бровкович, кларнетист Г.К. Рыков, валторнист В.А. Кокотов, трубач А.А. Антонов, тромбонист Д.И. Катанский и дирижер В.А. Копчинский. Эти музыканты внесли огромный вклад в создание харьковской школы духового исполнительства [6:8-10].

По специальности Ф. Прохачев занимался у профессора Б. Кричевского. Это был замечательный педагог, воспитавший много талантливых исполнителей.

Б. Кричевский родился в 1883 году в Чугуеве. В 1903 году он закончил Харьковское музыкальное училище по классу флейты Ф. Кучеры. В 1908 г. Б. Кричевский закончил Петербургскую консерваторию со званием свободного художника. Преподавателем по специальности у него был Ф. Степанов – первый русский профессор по классу флейты в России. Первоначальное музыкальное образование Ф. Степанов получил в инструментальных классах Придворной певческой капеллы по классу флейты профессора К. Ватерстраата. У последнего Ф. Степанов продолжил обучаться и в Петербургской консерватории.

Уровень исполнительского мастерства Ф. Степанова, по свидетельству современников, не уступал ни уровню Ц. Чиарди, ни К. Ватерстраата, а по качеству даже превосходил. В консерваторию вести класс флейты Ф. Степанов был приглашен, будучи опытным оркестровым музыкантом. В своей педагогической работе он старался находить наиболее рациональные методы, изучая положительный опыт зарубежных школ. Ф. Степанов, по сути дела, первый из российских педагогов, обратил внимание на инструменты французской системы Т.Бема и ввел их в исполнительскую практику.

Он был автором методических сборников для флейты – "Гаммы, аккорды и арпеджио" и "Школа игры на флейте". Будучи на гастролях за границей, он записал свое исполнение на граммофонную пластинку в 1901 и 1906 годах. Запись 1906 г. дошла до наших дней. Поскольку репертуар граммофонных пластинок в то время во многом характеризовался несовершенным качеством воспроизведения звука, то половина выпускаемых пластинок составляла, главным образом, записи несложных инструментальных произведений. Видимо, по этой причине Ф. Степанов и записал "Балладу" для флейты и фортепиано из балета Ч. Пуни "Дочь Фараона" (переложение для флейты сделал Ц. Чиарди).

За годы работы в консерватории Ф. Степановым было подготовлено около 20 выпускников, в том числе и Б. Кричевский, успешно работавших в различных культурных учреждениях.

После окончания консерватории с 1911 и по 1917 годы в музыкальном училище, а с 1917 и по 1933 год в консерватории в Харькове класс флейты вел Б. Кричевский. Одновременно с этим он работал в оркестрах Харьковской оперы, Радиоуправления, а в последнее время и в оркестре Харьковской филармонии. В то же время Б. Кричевский был деканом оркестрового факультета, а также принимал активное участие в музыкальной и общественной жизни Харькова. Таким образом, первоначальное творческое становление Ф. Прохачева в музпрофшколе происходило под благотворным влиянием профессора Б. Кричевского.

Много и упорно занимается молодой музыкант в эти годы. Свидетельством успехов флейтиста стали выпускные экзамены в музпрофшколе.

В 1927 году Ф. Прохачев поступает в Харьковский музыкально-драматический институт на духовое отделение по классу флейты, где под руководством требовательных педагогов он овладевает мастерством своей профессии. Педагогом по специальности у него снова был профессор Б. Кричевский. Обучался он в институте до 1930 года, но диплома об окончании вуза не получил, поскольку им не были сданы некоторые предметы, входившие в учебные планы и учебные программы того времени.

В качестве грамотного оркестрового музыканта Ф. Прохачев зарекомендовал себя, будучи еще студентом института. С 1931 и по 1941 гг. он работает солистом оркестра Харьковской филармонии. Одновременно с 1931 по 1932 год он играл в оркестре театра "Юного зрителя". Работая в профессиональных коллективах, молодой музыкант получил хорошую оркестровую практику и основательно познакомился с симфоническим репертуаром, в том числе и с репертуаром для солирующей флейты.

В 1933 г. скоропостижно скончался профессор Б. Кричевский, и Ф. Прохачева приглашают на преподавательскую работу в Музыкально-театральный институт (с 1936 г. – консерватория). С 1934 и по 1941 гг. он ведет класс флейты в институте и музыкальном училище.

Уже в то время Ф. Прохачев проявлял незаурядную настойчивость и упорство в достижении намеченной цели. За 8 лет работы в должности преподавателя у него проявились определенные педагогические способности. Его педагогические установки, конечно же, оказывались тесно связанными с теми принципами, которыми он руководствовался в своей исполнительской практике. Они основывались, в первую очередь, на культуре звука, технической оснащенности и содержательности исполнения.

В 1941 году в творческой биографии 35-летнего Ф. Прохачева происходит важное событие, свидетельствующее о совершенствовании исполнительского мастерства молодого музыканта, его интенсивном художественном развитии, накоплении опыта ответственных выступлений – он становится участником Всесоюзного конкурса исполнителей на духовых инструментах, который состоялся в Москве с 12 по 21 марта 1941 года.

В организационный комитет по подготовке и проведению конкурса входили видные музыканты старшего поколения и молодые исполнители, а также победители предыдущего конкурса 1935 года. После предварительного первого тура, который проходил на местах и собрал свыше 100 конкурентов, в Москву приехало 38 музыкантов. Председателем жюри был М. Табаков. В жюри вошли А. Бейлезон, В. Блажевич, М. Буяновский, А. Васильев, А. Володин, А. Гаук, А. Гедике, С. Еремин, Ф. Левин, Н. Назаров, Г. Поповицкий, А. Проценко, Е. Рейхе, В. Сурин, З. Фельдман, И. Цукерман, В. Цыбин, С. Чернецкий, В. Щербинин, Ф. Эккерт.

Программа конкурса была серьезной. От участников требовалось исполнить:

1. Одно из произведений классиков как в оригинале, так и в переложениях (Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта, Й. Гайдна, Х.В. Глюка и др.)
2. Одно из произведений романтиков как оригинальных, так и в переложениях (Ф. Шуберта, Р. Шумана, К.М. Вебера, Р. Штрауса и др.).
3. Оригинальное произведение (концерт, специально написанный для данного инструмента).
4. Оригинальное произведение советского композитора.

В примечаниях программы указывалось, что исполнение всей программы не должно превышать 20-30 минут. Произведения крупной циклической формы необязательно было играть полностью. Причем концерт и соната могут быть заменены исполнением двух миниатюр.

В первом и втором турах участники конкурса исполняли программу по собственному выбору, в третьем – по назначению жюри.

К программе конкурса прилагался список произведений советских композиторов, рекомендуемых к исполнению. Из него видно, что число оригинальных сочинений для духовых инструментов пока еще оставалось незначительным. При этом, если, например, кларнетисты должны были играть произведения Б. Александрова, А. Гедике, С. Василенко, К. Мостраса, Б. Трошина, то флейтисты ограничивались одним лишь В. Цыбиным.

Учасники конкурсу виступали в Малому залі Московської консерваторії. Ф. Прохачев на цьому престижному конкурсі став дипломантом. В дипломі, виданому йому, було написано: "Решением жюри конкурса, организованного Комитетом по делам искусства при СНК СССР, и проходившего в г. Москве с 12 по 20-е марта 1941 года Вам присужден диплом 1-й степени".

В отличие от предыдущего конкурса (1935 г.), в котором также принимали участие духовики, на этом конкурсе исполнители на всех духовых инструментах соревновались вместе, и премии присуждали независимо от того, на каком инструменте играл участник конкурса. Для того, чтобы было понятно, с какими музыкантами Ф. Прохачеву пришлось соревноваться, приводим список лауреатов этого конкурса.

Первая премия – **В. Полех** (валторна, Москва); **И. Рогинский** (кларнет, Ленинград (ныне Санкт-Петербург)); **И. Поляцкий** (тромбон, Ленинград).

Вторую и третью премии разделили – **Г. Орлов** (кларнет, Харьков); **Н. Харьковский** (флейта, Москва).

Третья премия – **Т. Докшицер** (труба, Москва); **Г. Орвид** (труба, Москва); **И. Воловник** (труба, Ленинград (С.Петербург)); **Д. Еремин** (фагот, Ленинград).

Четвертая премия – **В. Костылев** (саксофон, Москва); **А. Жуковский** (тромбон, Москва); **Я. Шапиро** (валторна, Москва); **М. Халилеев** (фагот, Москва); **А. Петров** (гобой, Москва); **Г. Самохвалов** (труба, Киев).

Подводя итоги конкурса, член жюри З.Фельдман в газете "Советское искусство" от 23 марта 1941 года писал: "Профессиональный уровень участников конкурса превзошел все ожидания. Большая музыкальность, виртуозное владение техникой, красивый звук, отличная фразировка, умение проникнуть в стиль и замысел исполняемых произведений – все это свидетельствует об огромном росте нашей оркестровой культуры. Примечателен и репертуар, представленный на конкурсе. Мы слышали здесь произведения Баха, Глюка, Генделя, Моцарта, Бетховена, Брамса, Шумана, Шопена, Мендельсона, Россини, Верди, Дебюсси, Равеля и т.д." [7:2].

Война, вторгнувшись в мирный ход жизни СССР, обозначила резкий рубеж и в биографии Ф. Прохачева: полтора года он оставался в оккупированном немцами Харькове. В связи с эвакуацией консерватории Ф. Прохачев был уволен из нее.

С декабря 1941 и по февраль 1943 года он работает артистом оркестра Харьковского театра оперы и балета. 16 февраля 1943 г. Харьков, хотя и ненадолго, был освобожден от немцев. Воспользовавшись приходом наших войск, Ф. Прохачев обратился с заявлением о добровольном желании пойти на фронт. 16 марта 1943 г. гитлеровцы снова овладели Харьковом.

Таким образом, харьковский период в жизни Ф. Прохачева сыграл огромную роль в становлении его как музыканта, в развитии его художественного вкуса. Знания, полученные в Харькове, явились тем фундаментом, на котором в последующие годы, хотя их было совсем немного, выкристаллизовывалось мастерство флейтиста.

В августе 1945 г. Ф. Прохачев был демобилизован из рядов Красной Армии в воинском звании "старшина", с благодарностью от Верховного Главнокомандующего, маршала Советского Союза И.В.Сталина и медалью "За Победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг."

Как не странно, но после окончания войны Ф. Прохачев не возвращается в Харьков, а переезжает работать во Львов, где устраивается солистом в симфонический оркестр филармонии и преподавателем по классу флейты в консерваторию. Желание жить и работать во Львове, – рассказала автору статьи его дочь Е.Ф. Прохачева, – было вызвано тем, что этот город, по словам Ф. Прохачева, был похож на "маленький Париж". Здесь начались последние 4 года жизни Ф. Прохачева, которые сопровождались разносторонней творческой деятельностью.

В эти годы во Львовской консерватории в классах духовых инструментов работали такие музыканты, как Г. Могила (гобой), А. Васильев (кларнет), М. Тополь (фагот), В. Прядкин (валторна), Ф. Жубр (труба), Г. Гуляев (тромбон). Надо сказать, что Ф. Прохачев пришел в консерваторию уже довольно зрелым музыкантом (ему в 1945 г. исполнилось 40 лет).

Во Львове он обращает на себя внимание как педагог в консерватории, как солист в симфоническом оркестре филармонии и как солист в камерном ансамбле. Довольно часто Ф. Прохачев выступал в качестве солиста в различных смешанных концертах для трудящихся города, поскольку инструментом владел он виртуозно и по праву принадлежал к числу лучших флейтистов в Украине, что подтверждалось званием дипломанта Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей 1941 года.

Результаты его деятельности в первые годы в консерватории оказались весьма плодотворными. В педагогической практике Ф. Прохачев стремился воплотить все достижения музыкальной выразительности, к которым он прибегал для объяснения сути произведения, ведения фразы или звукоизвлечения, а когда студенты все же иногда его не понимали, он брал флейту и показывал, как должна звучать та или иная фраза или произведение в целом.

В областном государственном архиве Львовской области среди протоколов заседаний оркестровой кафедры консерватории сохранился документ о проведении методических сборов кафедры от 27 декабря 1948 г. На этих сборах Ф. Прохачев проводил открытый урок со студентом Д.Бедою. Приводим полностью протокол этого открытого урока.

"Протокол № 15

Методические сборы оркестровой кафедры Львовской государственной консерватории
от 27 декабря 1948 г.

Присутствовали: С. Павлюченко, теоретик (ректор консерватории), Д. Легкер, скрипач (зав.кафедрой), М. Пархоменко, скрипач, композитор (секретарь оркестровой кафедры), Д. Пшеничка, виолончелист (декан оркестрового факультета). Преподаватели: Ф. Прохачев (флейта), А. Васильев (кларнет), В. Прядкин (валторна), Ф. Жубр (труба).

Слушали: Открытый урок старшего преподавателя Ф. Прохачева (класс флейты) со студентом Д.Бедою, который исполнял "Фантазию и Вальс В.Поппа на темы оперы "Травиата" Дж. Верди, ор. 378".

Обсуждение урока

Д. Легкер. Прошу преподавателя рассказать о студенте.

Ф. Прохачев. Студент Д. Беда прислушивается к моим советам. Я обучаю так, чтобы постоянно ощущался рост студента. В техническом отношении стремлюсь находить связь с музыкой. Насколько это мне удастся – решать Вам. Я стараюсь научить студента сознательно исполнять произведения. Выразительность – важнейшая задача.

С. Павлюченко. Ф. Прохачев находится на правильном пути. Студент Д.Беда очень хорошо реагирует на замечания. Одно лишь пожелание преподавателю, чтобы он применял музыкальную терминологию, а не заменял моменты динамики и кульминации словами "нажимай", "поддай" и т.п. Также необходимо было делать замечания концертмейстеру через неправильное соотношение звучания в ансамбле. Вы имеете право требовать от концертмейстера более совершенного исполнения.

Ф. Прохачев. Я считал это неудобным.

М. Пархоменко. Студент Д.Беда прекрасно играл и до поступления в консерваторию. Необходимо отметить его постоянный рост. Урок преподавателя Ф. Прохачева прошел на высоком профессиональном уровне.

Д. Легкер. Редкостный урок. Я вижу, что студент и преподаватель имеют общий язык. Педагог хорошо знает свой инструмент и сам "живет произведением", волнуется. Все же я не услышал, чтобы студент ровно исполнял пассажи. Для этого какие упражнения и этюды Вы предлагаете студенту? Необходимо отрабатывать материал произведения в медленном темпе. Студенту необходимо объяснять не только словами, почему тот или иной пассаж нужно исполнять так или иначе, но и чувствами. Меня удивляет, почему Вы не показываете студенту на инструменте?

Ф. Прохачев. Я плохо себя чувствую.

А. Васильев. Впечатление от урока очень хорошее. Если бы у нас в консерватории были все такие талантливые студенты, как Д.Беда.

В. Прядкин. Хотелось бы послушать в открытом уроке студента-первокурсника и какой подход у преподавателя к начинающему студенту. Также интересно было бы послушать указания преподавателя в этюдах и упражнениях.

Ф. Жубр. Система занятий у Ф. Прохачева находится вне критики. Целесообразно было бы показать этот урок для более широкой аудитории. В "Фантазии" есть смещения темпов. Необходимо обратить внимание на сохранение авторских указаний.

Д. Пшеничка. Я хочу поздравить Ф. Прохачева с хорошим результатом.

Ф. Прохачев. Для сохранения и улучшения чистоты звука я проходил со студентом Арию Й.С. Баха. Также мы отрабатывали со студентом Д.Бедою и пассажи.

Заведующий кафедрой
Секретарь кафедры

Д. Лекгер
М. Пархоменко [4:121-123].

Как видно из протокола открытого урока, Ф. Прохачев придавал огромное значение как развитию художественного вкуса у молодых музыкантов, так и осознанному подходу к исполняемому произведению.

Игра Ф. Прохачева на инструменте отличалась красотой, выразительностью звучания, богатством тембровых оттенков, блестящей техникой. Многие произведения сольного флейтового репертуара нашли в лице Ф. Прохачева тонкого, вдумчивого и талантливого исполнителя.

Для полноты картины об игре Ф. Прохачева приведем воспоминания его современника И.Ф. Ляшенко. Последний, будучи студентом Львовской консерватории, о мастерстве Ф. Прохачева говорил так: "Это был музыкант чрезвычайно высокого уровня, который работал на волне высокого искусства. Такое совершенное исполнение произведений Й.С. Баха, которое я имел возможность слушать в интерпретации Ф. Прохачева, я никогда и нигде не слышал. Для меня он остался великим артистом. Я имел возможность присутствовать на концерте, где Ф. Прохачев в сопровождении оркестра исполнял Сонату h-moll Й.С. Баха. Я был поражен игрой флейтиста. Исполнение Ф. Прохачева отличалось прекрасным звуком и совершенной музыкальной выразительностью. Ф. Прохачев – абсолютно неординарная личность в музыке" [4:125].

Как видим из сказанного, к трактовке произведений Й.С. Баха Ф. Прохачев предъявлял самые высокие требования. Отзыв современника Ф. Прохачева свидетельствует о незаурядности и своеобразии его дарования. Интерпретация флейтиста покорила глубиной и искренностью, особой красотой звучания.

Огромную работу проводил Ф. Прохачев как педагог среди своих учеников, будучи чрезвычайно требовательным к ним. Об этом академик И.Ф. Ляшенко вспоминал так: "Зная возможности этого преподавателя, я решил обучаться у Ф. Прохачева как студент – при условии, если я оставлю историко-теоретический факультет. Он требовал полной отдачи от студента" [4:126].

К сожалению, в настоящее время из-за отсутствия сведений трудно сказать, сколько вообще было учеников у Ф. Прохачева. Это прежде всего касается харьковского периода, поскольку за эти годы (1934-1941) не сохранилось никаких документов.

Во Львове, скорее всего, класс у него был немногочисленным, но фамилии некоторых его учеников нам все же стали известны. **Среди них следует назвать**, в первую очередь, выдающегося украинского флейтиста **Д. Беду**. Последний с 1946 года – солист симфонического оркестра Львовской филармонии. С 1949 года начинает работать преподавателем в музыкальном училище и специальной музыкальной школе-интернате имени С.Крушельницкой. С 1951 года он начал вести класс флейты во Львовской консерватории. С 1957 г. Д. Беда – солист оркестра Киевской оперы, а с мая 1959 г. и до смерти в 1979 г. – солист заслуженного коллектива РСФСР симфонического оркестра Ленинградской филармонии. Вот что писал об игре Д. Беды выдающийся скрипач Д. Ойстрах: "Творческая жизнь Д. Беды разнообразна и интересна. Это один из талантливых и своеобразных мастеров прославленного оркестра. Его игра доставляет огромное удовлетворение. Свобода и виртуозность владения инструментом сочетаются с исключительной свежестью, чистотой звука и обаятель-

ной манерой исполнения. Мне довелось дирижировать концертом №1 (C-dur) Моцарта для флейты и арфы с оркестром. Д. Беда не только блеснул владением техникой игры, но и показал, с каким воодушевлением и мудростью надо играть музыку Моцарта. Доказательством большого таланта служат его грамзаписи концертов Вивальди, Онеггера, Октета Стравинского и других, в которых так радостно, прозрачно, светло звучит флейта Д. Беды – выдающегося солиста заслуженного коллектива" [3:136].

А. Калужняцкая долгие годы была преподавателем класса флейты во Львовской специальной музыкальной школе-интернате имени С. Крушельницкой; **Магда Мйотла** вела исполнительскую и педагогическую работу в Молдове (г. Кишинев); **Ю. Хоменко** работал в оркестрах Киева.

Таким образом, упоминание этих немногих имен учеников Ф. Прохачева дает нам картину преемственности и развития отечественного исполнительского и педагогического наследия, которое продолжает развиваться дальше на основе уже современных требований.

Как в довоенном Харькове, так и в послевоенном Львове Ф. Прохачев довольно часто выступал в качестве солиста. Неоднократно и с большим мастерством им были исполнены произведения флейтового репертуара от Й.С. Баха до современных композиторов XX века. В газетах "Вільна Україна", "Львовская правда" и др. неоднократно появлялись рецензии, где исполнительское искусство Ф. Прохачева высоко оценивалось и получало признание у слушателей.

Для музыканта-исполнителя ноты – основной источник общения с творческой мыслью композитора (высказывание Б. Вольмана). Нотная библиотека была и у Ф. Прохачева, которая состояла, в основном, из сольного флейтового репертуара. Личную музыкальную библиотеку он начал собирать со времени учебы и работы в Харькове. Музыкант регулярно пополнял ее произведениями классического и современного репертуара, зачастую аккуратно и красиво переписывая редчайшие экземпляры. Личные музыкальные взгляды Ф. Прохачева были обширными. Он тяготел не только к классике, но и ко всему новому, что выходило из-под пера композиторов-современников. Взрослел музыкант, вместе с ним непременно росла и библиотека. Значительную часть библиотеки составляли так называемые "трофейные" ноты.

Пополнял Ф. Прохачев библиотеку также и путем личного контакта с композиторами Москвы и других городов. В Российском государственном архиве литературы и искусства автору статьи удалось обнаружить письмо музыканта к Р.М.Глиэру. Вот что он писал композитору: "Уважаемый, Рейнгольд Морицевич! Прошу Вас выслать мне партитуру "Танца змеи" из оперы "Шахсенем". Кроме работы в симфоническом оркестре я имею договор с Львовской филармонией на ряд концертов как солист-флейтист. Ваши произведения мне очень нравятся и я с удовольствием буду их исполнять. С уважением к Вам Ф.С.Прохачев. Мой адрес – г. Львов, улица Кампьяна, 7 кв. 5. Ф.С. Прохачев" [5:41].

После смерти Ф. Прохачева жена покойного отдала три флейты и почти всю библиотеку Д. Бедо – лучшему его ученику. И только после смерти Д. Беды нотная библиотека возвратилась из Ленинграда во Львов.

"Знакомство с нотной библиотекой Ф. Прохачева, – пишет А. Карпьяк, – может удивить современного специалиста ее отличием от исполняемого и популярного сегодня репертуара. Вместе с тем, назвать эту литературу устаревшей и малоэффективной или низкохудожественной будет неверно" [4:130].

Так, среди интересных произведений встречаем композиции К. Андерсена, Л. Бетховена, Д. Бриччиаальди, Ф. Бюхнера, Д. Гарибальди, А. Грюнвальда, Ж. Демерссемана, Ф. Допплера, Ж. Донжона, Э. Келлера, А. Клеве, А.Крантца, Э. Кронке, Ф. Кулау, В. Ленца, В. Поппа, Э. Прилля, Ф. Сабатилы, А. Тершака, Ф. Тильметца, С. Хайнемеера и др. Среди российских и отечественных композиторов встречаем произведения Ф. Акименко, В. Кочетова, В. Цыбина, Н. Черепнина, С. Шевченко и др.

"Показательно, – пишет А. Карпьяк, – что на первых же страницах в сборниках встречаем аннотации и установки педагога, которые отличаются детальностью, конкретными советами о методе изучения произведения, предложением сопутствующей инструктивной литературы и упражнений в помощь овладения техническими задачами и преодоления проблем в исполнении произведения. Удивляет и в тоже время захватывает целенаправлен-

ность и методичность музыканта, актуальность его советов, своеобразный и даже новый подход в решении тех или иных исполнительских вопросов. Ощущается наличие гармонично-взвешенного контакта в педагогическом стиле Ф. Прохачева между работой над художественным образом произведения и техническим способом его воплощения. Такой подход украинского музыканта опровергает ряд убеждений современных специалистов о направленности духовой музыкальной педагогики первой половины XX столетия только лишь к ограничению стремления воспитания чисто оркестровых кадров" [4:132].

Ф. Прохачев продолжал работать до последнего дня своей жизни. Уже будучи тяжело больным, не вставая с постели, он занимался со своими учениками, видя в этом единственное утешение. 25 июня 1949 г. он скончался.

Прошло более 65 лет, как его не стало, но только сейчас появляется интерес к его творческой личности. Он был прежде всего музыкант-художник. Его восприятие музыки выражалось в постоянном внутреннем горении.

Таким образом все, что было сказано о Федоре Семеновиче Прохачеве, дает ему право на одно из первых мест в пантеоне отечественных исполнителей на флейте.

Список использованной литературы:

1. Особова справа Ф.С. Прохачова // Архів Львівської національної музичної акад. ім. М.В. Лисенка. Особові справи професорсько-викладацького складу. – Оп. 2 о/с. – Спр. №29. – Т. 2. – Арк. 99-102.
2. Бабий А. Музыкальное образование на Украине после Октября / А. Бабий // Советская музыка. – 1935. – № 1. – С. 31-40.
3. Болотин С. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах / С. Болотин. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1969. – 200 с.
4. Карпак А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX-XX ст.) [Текст]: дис... канд.мист.: 17.00.03: захищ. 29.05.2002: затверджена 13.11.2002 /Музичне мистецтво /НМАУ / Карпак Андрій Ярославович. – К., 2002. – 198 с.
5. Письмо Ф.С. Прохачева к Р. М. Глиэру. РГАЛИ. – Ф. 2085, оп. 1, ед.хр.1091. – Л. 41.
6. Список преподавателей 1-й музпрофшколы. – 1924. – Ф. № Р-820. – оп. 1. – ед. хр. 1170. – лл. 8-10.
7. Фельдман З. Всесоюзный конкурс исполнителей на духовых инструментах / З. Фельдман // Советское искусство. – 1941. – 23 марта. – № 12.



УДК 378.147.371

**Сверлюк Я. В.,
м. Рівне**

ОСОБЛИВОСТІ КОМУНІКАТИВНОЇ ВЗАЄМОДІЇ В ОРКЕСТРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

Анотація. У пропонованій статті акцентується увага на важливості взаємної комунікації між диригентом оркестру та його учасниками. Показана роль комунікативної взаємодії у загальному творчому процесі колективу.

Ключові слова: оркестровий колектив, художність, комунікативна взаємодія.

Annotation. In the offered article attention is accented on importance of mutual communication between the conductor of orchestra and his participants. The shown role of communicative co-operation is in the general creative process of collective.

Keywords: orchestral collective, artistic value, communicative co-operation.

Одними з важливих компонентів змісту диригентсько-оркестрової підготовки є формування комунікативних якостей, оскільки вся творча діяльність диригента оркестру побудована на спілкуванні, тобто мовній взаємодії з учасниками колективу.

На сучасному етапі розвитку психологічної науки сформовано декілька підходів до вивчення комунікативних якостей особистості: інформаційно-комунікативний, інтеракційний, гносеологічний, аксіологічний, нормативний, семіотичний, соціально-практичний. У спеціальних дослідженнях зазначається, що представники педагогічних професій в силу своєї специфіки повинні проходити подвійну підготовку, тобто бути компетентними у своїй галузі та підготовленими до ефективного ділового спілкування. Ґрунтовні наукові пошуки в цій галузі здійснено І.А.Зязюном, О.М.Ігнатович, Н.Л.Коломінським, О.В.Морозовим, Н.Г.Ничкало, В.В.Рибалкою, В.А.Семиченко, С.О.Сисоєвою, З.Л.Становських, Л.О.Хомич, Т.С.Яценко та ін.

На підставі теоретичного аналізу було виокремлено низку аспектів проблеми вивчення та формування комунікативних якостей особистості, які розглядаються як складові характеру (Б.Г.Ананьєва, С.Л.Рубінштейна, А.Г.Ковальова, Н.Д.Левітова, К.К.Платонова та ін.); формування комунікативних якостей в активній діяльності (Г.М.Андрєєвої, О.І.Донцова, О.О.Леонтьєва, Б.Ф.Ломова, В.М.Мясищева та ін.); комунікативні якості як компонент структури особистості (Р.Кеттелла, К.Роджерса); розгляд комунікативних якостей як здібностей (С.Л.Рубінштейна, Б.М.Теплова, В.Д.Шадрікова, А.В.Батаршева та ін.).

В період реформування професійної підготовки проблема вивчення та розвитку комунікативних якостей особистості визнається важливою для підвищення ефективності професійної діяльності. Особливо актуальною ця проблема є для педагогічних професій, зокрема диригента оркестрового колективу, оскільки специфіка такої діяльності пов'язана з організацією та відповідним спрямуванням значної кількості людей, що вимагає поглибленого її вивчення на основі сучасного методологічного підходу.

А.Н.Леонтьєв дав розгорнену характеристику комунікативних умінь: володіти соціальною перцепцією або "читанням з обличчя"; розуміти, а не тільки бачити, тобто адекватно моделювати особистість учня, його психічний стан за зовнішніми ознаками. Оскільки найважливішим засобом для спілкування, повідомлення інформації є мова, відповідно диригент з її допомогою пояснює колективу свої художні наміри, емоційно заряджає виконавців своїм баченням твору, організовує процес репетиції, підтримує дисципліну, регулює оптимальну робочу атмосферу, оптимально будує свою мову в психологічному плані, тобто володіє умінням мовного спілкування, мовного і немовного контакту з учнями. В.Л.Живов [3] зазначає, що величезне значення для активізації інтересу і розвитку комунікативних зв'язків має образність мови.

Іншим важливим засобом виразності мови є здатність голосу змінювати інтонацію для розкриття виразності змісту виконуваного твору. Інтонація (від латин. *intonare* – співучо вимовляю, заспівую) це тон мови, що вказує на її висотно-ритмічну характеристику, чергування підвищень і понижень голосу. Інтонаційне відтворення мови – це засіб прояву комунікативного сенсу і емоційно-експресивних відтінків будь-якого слова або вислову. Відповідно, якщо сприйняття інтонації завжди випереджає смисл, то неправильна інтонація може призвести до його порушення [3].

Г.В.Локарева [6] вважає, що музика виступає як своєрідний засіб комунікації, де "духовні канали", по яких проходить музично-комунікативний зв'язок, створює комунікативне поле, наповнення якого слугує своєрідним провідником ідей, внутрішніх духовних "токів", адже спілкування з мистецтвом музики відбувається як взаємодія художньої інформації та суб'єктивної моделі її розуміння на рівні діалогу: естетичного і художнього. Естетичне спілкування обумовлює екзистенціально-феноменологічний рівень усвідомлення особистістю "картини світу". Це емоційно-інтелектуальна взаємодія особистості з естетичним об'єктом, метою якої стає передача та розуміння естетичної інформації. Художнє спілкування виступає на рівні взаємодії особистості з мистецтвом музики й ґрунтується на його художньо-образній домінанті, включаючи специфічну інформацію, що спроможна залучити її до мистецького діалогу. Діалог в музиці як форма комунікації припускає спрямованість назовні – у простір спеціалізованої мистецької свідомості й разом з нею – у коло конкретних умов формування даної свідомості, що визначають її причетність до того чи іншого культурно-історичного типу.

На думку М.Бровка, діалог в музиці являє собою як історичну детермінованість, так і контекстуальну залежність комунікативних функцій музики, поряд із прагматизмом музично-творчого досвіду особистості [1]. Комунікативна функція у процесі художньо-мистецького спілкування, як зазначає С.Столович, є реалізація у послідовному ланцюжку актів: діалог митця зі світом – діалог автора із самим собою (автокомунікація) – діалог художнього твору з рецепієнтом – діалог рецепієнтів один з одним [9].

Виходячи з професійної діяльності диригента оркестрового колективу, можна використати поняття "професійне спілкування диригента оркестрового колективу". Тому у специфіці керування оркестром таке спілкування є взаємодією складного багатопланового процесу сприйняття учасників оркестрового колективу як об'єктів своєї професійної діяльності, встановлення контакту з ними, визначення їхніх вікових та психологічних інтересів з подальшим переходом у суб'єкт-суб'єктні взаємини, метою яких є виконання професійних творчих завдань. Оскільки комунікація і взаємодія є основними етапами спілкування, можна вважати їх компонентною складовою професійного спілкування диригента оркестрового колективу.

Зазначимо, що організація творчої діяльності (та функціонування оркестру в цілому) безпосередньо залежить від взаємодії між диригентом і його учасниками. Тому без досягнення диригентом кваліфікованого рівня професійного спілкування неможливо вирішити навчально-виховні та творчі завдання з колективом.

На перший погляд, спілкування з учасниками оркестру не потребує особливого розгляду, оскільки кожен диригент вже має достатній досвід у цій галузі. Більше того, можна без перебільшення стверджувати, що кожен професійний диригент певною мірою володіє "технікою контактності" (Л.Гінзбург). Проте для того, щоб внутрішні механізми, об'єктивні закономірності спілкування стали ефективним засобом керування колективом, професійним інструментом у руках диригента, потрібна цілеспрямована організація психологічної взаємодії між ним та учасниками виконавського процесу.

Найбільш рельєфно професіоналізм диригента оркестрового колективу проявляється в його умінні знаходити спільну мову з його учасниками, досягати справжнього взаєморозуміння. Не випадково Д.Карнегі [4] підкреслював, що ефективність професійної діяльності на 85% залежить від умінь спілкуватися і лише на 15% залежить від конкретних фахових знань. Хоч він і не торкається конкретної професійної діяльності, проте його судження стосовно культури спілкування значною мірою є актуальними для диригентів оркестрових колективів. Тому фахова підготовка диригентів має ґрунтуватися на формуванні вмінь та навичок професійного спілкування.

Основою процесу спілкування диригента є встановлення взаємних психічних контактів і комунікацій з виконавцями, обмін інформацією між партнерами творчого акту, а також взаємодія та психологічний вплив. Всі ці компоненти невіддільно пов'язані між собою і не можуть існувати окремо одне від одного.

Г.Л.Єржемський [2] зазначає, що основою спілкування, "цементуючим" матеріалом, що об'єднує в єдину систему діяльність диригента і оркестр, є взаємопроникаюча увага керівника і учасників колективу. Відсутність уваги та байдужість до результатів дій своїх партнерів творчого процесу руйнує всю систему їх взаємодій, позбавляє її ефективності і предметної спрямованості. Диригент повинен уміти встановлювати і постійно підтримувати психічний контакт з солістами, групами виконавців та колективом в цілому, знати основні закономірності побудови комунікативних процесів.

Слід зазначити, що інформація, одержана диригентом в процесі активного вникання в музичний матеріал, є завжди суб'єктивною. Адже переломлюючись через його власний досвід, вона відображає його як художника. Завдяки цьому справжній диригент-професіонал завжди відкриває для оркестрантів і публіки нові грані сприйняття музичного твору, що несе в собі елементи непередбачуваності і творчого осяяння.

Суть спілкування диригента і музикантів перш за все полягає у постійному обміні інформацією, тобто "музичними ідеями і імпульсами" (Р.Рожественський), а також у взаємному психічному запалі. Одним з проявів спілкування К.С.Станіславський [8] вважав

виникнення особливого "духовного струму" між людьми, що співпадає з думкою багатьох відомих диригентів – Ш.Мюнша, Л.Стоковського, Б.Вальтера та інших.

Важко переоцінити значення слова під час роботи диригента над втіленням художнього образу, який безпосередньо впливає на естетичні моменти творчого процесу, підкреслює Г.Г.Макаренко [7], оскільки цей аспект поруч із психологічним відіграє вирішальну роль у творчості диригента.

Від ясного розуміння та відчуття виконавцями створеного заздалегідь художнього образу, творчих завдань, які впливають з його головних мистецьких постулатів, значною мірою залежить успіх майбутнього виконання.

Отже, таке завдання диригент може вирішити лише із застосуванням слова, яке в цьому випадку має бути образним, яскравим, художнім. На цьому етапі його дія спрямована на пробудження фантазії музикантів та їхньої уяви, активізацію асоціативного мислення, що дозволяє включити виконавця у творчий процес, залучивши його внутрішній потенціал. Фактично завдяки вербалізації особистих думок та почуттів диригента відбувається кристалізація художнього образу, який набуває своїх певних "матеріалізованих" контурів. З естетичних позицій велике значення у цьому випадку починає відігравати та своєрідна аура, яка надає певного шарму, сприяє створенню того тонкого духовно-емоційного прошарку, який і забезпечує наявність творчого стану.

Встановлення диригентом психічних контактів з оркестром не може бути "механічним" перенесенням уваги з одного "об'єкта" на інший. Комунікативний процес потребує затрати значної інтелектуальної напруги, зусилля волі, оскільки в творчому процесі задіяна значна кількість людей.

Психологічні контакти неоднорідні по своїй структурі, характеру і змісту. Умовно вони їх можна розділити на "зовнішні" і "внутрішні".

Зовнішні будуються на "контролюючій увазі" і спрямовані на вирішення "організаційних завдань", створення каналів взаємної циркуляції інформації, здійснення контролю і регуляції дій оркестру. У той же час внутрішні контакти (власне психологічні) охоплюють тоншу інтелектуальну сферу, що пов'язана з творчим процесом.

Внутрішній контакт – це спосіб осягнення духовного світу музиканта, проникнення в його творче "Я". К.С.Станіславський трактує аналогічне явище як "пряме, безпосереднє спілкування в чистому вигляді, з душі – в душу, з очей – в очі, з кінців пальців, з тіла, без видимих для зору фізичних дій" [8]. Подібне спілкування, долаючи на своєму шляху зовнішню оболонку "видимого", охоплює собою всі найтонші нюанси глибинної творчості особи художника.

Г.Л.Єржемський [2] вважає, що обидві форми психічних контактів постійно співіснують в практиці диригування, але при подальшому аналізі в змісті зорових і слухових контактів виявляються істотно відмінними. Якщо перші можуть бути як "внутрішніми", так і зовнішніми, то другі одержують статус внутрішніх в результаті подвійної спрямованості слуху не тільки на контроль дії оркестру, але й на контакт диригента з самим собою, зі своїм "внутрішнім оркестром".

У співвідношенні між мовленням диригента та його професійними рухами перевагу, безумовно, слід віддати другому факторові, на чому акцентував увагу відомий диригент К.Кондрашин: "висловлювання має бути лаконічним та, крім того, важливою є певна пропорція між словом і жестом, тобто диригент повинен більше диригувати, ніж говорити" [5].

Такі влучні висловлювання відомих диригентів безпосередньо стосуються професійних музикантів, які через виразність міміки та жестів сприймають образний зміст виконання. Разом з тим оркестровий колектив, який не відноситься до професійних, а тим більше дитячий потребує образного словесного пояснення виконуваної музики, яка (у їхньому розумінні) підкріплюється відповідними жестами. І тільки на відповідному етапі творчого зростання такого колективу можна вести мову про перевагу жестів над словесними поясненнями.

Г.Г.Макаренко [7] зазначає, що слово у творчості диригента постає:

а) виразником психологічних відносин у дихотомічному ланцюгу "диригент – творчий колектив";

- б) матеріалізованим чинником ідеальної внутрішньої моделі (більш широко-художнього образу) та вербалізованим проявом естетико-художнього змісту музичного твору;
- в) важливим засобом та інструментом конкретизації і вирішення суто професійних завдань.

Налаштоване на співпрацю, професійно влучне, художньо багате, уважне по відношенню до колег слово маестро забезпечує здоровий психологічний мікроклімат у колективі, сприяє максимально повному розкриттю творчого потенціалу кожного виконавця, тим самим забезпечує необхідні умови для виникнення та тривалого існування такого складного психоемоційного явища, як стан колективної творчості. Його відсутність унеможливорює або значною мірою спотворює процес створення нових художніх цінностей.

Використані джерела:

1. Бровко М.М. Мистецтво як естетичний феномен / М.М.Бровко. – Київ: Віпол, 1999. – 239 с.
2. Ержемский Г.Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г.Л.Ержемский. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.
3. Живов В.Л. Теория хорового исполнительства / В.Л.Живов. – М., 1998. – С.130.
4. Карнеги Д. Как завоевать друзей и оказывать влияние на людей / Д.Карнеги. – Владивосток: Из-во Дальневосточного ун-та, 1991. – 203 с.
5. Кондрашин К.П. Мир дирижёра / К.П.Кондрашин. – Ленинград: Музыка, 1975. – 191 с.
6. Локарева Г.В. Теоретичні та методичні засади застосування художньо-естетичної інформації у підготовці соціального педагога до професійного спілкування: Дис.... д-ра пед. наук: 13.00.04 / Локарева Галина Василівна. – К., 2005. – 599 с.
7. Макаренко Г.Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу : Дис... д-ра наук: 17.00.01 / Г.Г.Макаренко. – 2006. – 380 с.
8. Станиславский К.С. Работа актёра над собой / К.С. Станиславский. – М.:Искусство, 1985. – 480 с.
9. Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек / Л.Н. Столович. – М. : Полиздат, 1985. – 415 с.



УДК 780.646.1:7.034.7

**Посвалюк В. Т.,
м. Київ**

ТРУБА В ЕПОХУ БАРОКО

Анотація. Труба в епоху бароко. У статті висвітлюється роль музичного інструмента (труба) у музиці епохи бароко, простежується історія розвитку й використання, а також відмінності та особливості виконання музики тієї доби.

Ключові слова: труба, Бароко, виконавство.

Annotation. Trumpet in the Baroque epoch. The article highlights the role of musical instrument (trumpet) in music of the Baroque epoch, and traces the history of its development and use, as well as the differences and peculiarities of music performance of the epoch.

Key words: trumpet, Baroque, performance.

Епоха бароко відома як "золота пора труби", коли інструмент широко використовувався у різних сферах суспільного життя. Крім участі у військових заходах, різного роду турнірах, коронаціях вінценосних осіб тощо, сигналами трубачів регламентувалося життя середньовічних міст. Зокрема, й сьогодні у Кракові щогодини з дзвіниці центрального собору звучить оновлений старовинний трубний сигнал.

Починаючи з XVI ст., труба звучала й у театральних виставах. Так, наприклад, у п'єсах В.Шекспіра звучання труби супроводжувало сцени коронацій, появи послів або закликало до походу. Перед початком вистави трубачі виконували різноманітні урочисті фанфари, що називалися інтрадами. Нерідко вони імпровізували власну музику.

Першим композитором, який почав використовувати труби в оркестрі, був італієць Клаудіо Монтеверді (1567–1643). В увертюрі до опери "Орфей" він написав фанфару, що складалася з п'яти самостійних партій – це був перший нотний запис фанфари ("Токата"), що розпочинала оперу.

З другої половини XVII ст. трубу широко використовували у своїй творчості відомі композитори Джованні Вівіані, Андреа Габріеллі та його племінник Джованні Габріеллі, Джіроламо Фантіні, а пізніше – Алессандро Скарлатті, Георг Фрідріх Телеман, Арканджелло Кореллі. Стосовно музики, що виконувалась на трубі у той час, необхідні деякі пояснення. Річ у тім, що трубні інструментальні партії мали назву "clarino" (лат. claris – ясний, чистий). Труби тоді були натуральними, тобто могли видобувати звуки тільки натурального звуко-ряду і не мали жодних пристроїв, що дозволяли б їм виконувати гамоподібні чи хроматичні послідовності. Можливість виконувати такі послідовності на натуральних трубах з'являлася при гри у середині другої та у третій октавах. Звучання труби в цьому регістрі було дзвінким і яскравим. Така особливість і зумовила назву партій "clarino". Виконавська манера гри часів бароко дуже відрізнялась від сучасної. Стилю гри музики бароко був властивий інший, відмінний від нинішнього, спосіб звуковидобування та звуковедення, особливе тембральне відчуття "звукового образу" та сили звучання, унікальна виконавська техніка. Для звуковидобування було характерне деяке "видування" звуків. Подібна манера гри була властива і струнним інструментам. У наш час виконання музики бароко ставить під сумнів автентичність відтворення її звучання сучасними виконавцями. Для сучасного стилю виконавства якісні характеристики барочного типу неприпустимі і вважаються грубою помилкою, манірністю. Можливо, тому інтерпретатори старовинної музики стикаються з величезними труднощами технологічного і стильового плану.

Як зазначалося, труба була дуже популярним інструментом за часів епохи бароко. Спеціально для труби писали концерти, сонати, ансамблі для духових і вокалу з участю труби композитори XVII ст. – Вівіані, Габріеллі, Перселл, Леопольд Моцарт (батько В.А.Моцарта), Пезель, Мольтер, Скарлатті, Тореллі та ін. Цей список можна доповнити ще багатьма іменами відомих європейських композиторів наступних століть. Все це дозволяє припустити, що в країнах Заходу в означені часи існували й різні методичні школи виховання виконавців. Перші методичні роботи для труби датовані XVII століттям. Найвідоміші з них містять виклад методів гри на трубі італійців Чезаре Бендінеллі (1614) та Джіроламо Фантіні (1638), німця Мікаела Преторіуса (1618). До пізніших праць належать "Спроба керівництва для героїко-музичного мистецтва трубачів та литавристів" (Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter-und Pauker-Kunst, 1795) відомого німецького трубача і педагога Йоганна Ернста Альтенбурга, а також книжка англійця Джона Хайда (Hyde) "Нове та повне настановлення для труби та бюгля" (A New and Compleat Preceptor for the Trumpet and Bugle, 1798). В них розглядались основні способи та прийоми гри на натуральних трубах, давалися роз'яснення щодо виконання тих чи інших творів. Видання таких праць стало важливим кроком у методичній науці стосовно гри на мідних інструментах і свідчить про наявність у ті часи різноманітних мистецьких шкіл виконавства на трубі.

Однією з характерних особливостей виконання штрихів у музиці епохи бароко було те, що гамоподібні пасажі, а також послідовності однакових за висотою звуків виконувались зі зміною артикуляції (тобто рівні вісімки чи шістнадцятки виконувались як *mi-di-mi-di-mi-di-i*, а не *mi-mi-mi-mi-mi-mi-i* чи *tyu-tyu-tyu-tyu-tyu-tyu-ю*, як це було прийнято пізніше). На цю особливість часто звертають увагу багато виконавців та педагогів, серед них відомий музикант і вчений, який докладно вивчав стилістику та особливості виконання творів тієї епохи, автор праці "Мистецтво гри на бароко-трубі" доктор Едвард Тарр (США, Німеччина, Швейцарія).

В епоху бароко вміння видобувати високі звуки було необхідним при виконанні партій Clarino. Щодо терміна "Clarino" слід внести ясність. В Україні та Росії існує багато різних його тлумачень. Найчастіше цей термін використовують як назву інструмента (труба, кларнет). Як відомо, стиль Clarino, дуже поширений у Західній Європі у XVI – XVIII ст., не використовувався у східно-слов'янських країнах.

Деякі дослідники (В.Богданов) припускають, що після Полтавської битви полонені шведи, серед яких були й музиканти, навчали мистецтву виконання партій *Clarino* російських трубачів, але ця гіпотеза має ряд недоліків і не може вважатися повною мірою прийнятою.

Тому тлумачення його вітчизняними виконавцями і теоретиками на сторінках музичних словників та енциклопедій часом досить різноманітні. Звернімося до європейських фахівців. На думку доктора наук, професора Базельської консерваторії Едварда Тарра, відомого сучасного фахівця у галузі виконавства на духових музики епохи бароко, термін *Clarino* перш за все означає високий регістр натуральної труби, хоч іноді використовувався як назва партії труби, отже, й опосередковано – інструмента. Так, наприклад, Йозеф Гайдн в автобіографічному манускрипті партію труби свого відомого Концерту для труби з оркестром *mi-bemol* мажор називав *Clarino solo*. Таку ж назву знаходимо у партитурах деяких творів В.Моцарта, зокрема, партіях труб його відомого "Реквієму". Е.Тарр погоджується з думкою, що *Clarino* може бути асоційований з особливим стилем гри (високо, м'яко й співуче) на противагу основній грі у нижньому регістрі, пов'язаній з ритмічною важливістю, подвійною та потрійною атакою тощо. Яскравими прикладами можуть служити партії *Clarino* у творах Й.Баха, Г.Генделя (Бранденбурзький концерт № 2 та "Різдвяна ораторія" Й.Баха, "Музика на воді" Г.Генделя). Діапазон трубачів тих часів сягав *ля* третьої октави (I частина Бранденбурзького концерту № 2). Для виконання партій *Clarino* використовувались мундштуки досить великого розміру з мілкою чашкою і виступальною, досить гострою кромкою по внутрішньому діаметру. Стосовно виконавців тих часів відомо, що Й.С.Бах писав свої твори для Готфріда Райхе, а Перселл полюбляв Валентайна Сноу. Дуже цікавими прикладами використання труби в дуеті з вокалом знаходимо у "Різдвяній ораторії" Баха та кантаті "Самсон" Генделя. Автор статті був присутній на заключному концерті Міжнародної конференції трубачів, де названі твори були блискуче продемонстровані у виконанні камерного оркестру Базельської Школи Канторум Базилиєнсис – диригент Джон Холловей, солісти Нурія Ріал (сопрано), Себастьян Голл (тенор), Никлас Еклунд (труба) (Бад-Зекінген, Німеччина, 2002 р.).

В ораторіях і кантатах Й.С.Баха та Г.Ф.Генделя партії *Clarino* дуже складні і змагаються у віртуозності з вокальними.

У країнах СНД твори епохи бароко стали відомі відносно недавно. Це 4-частинні сонати для *clarino* Дж.Вівіані, Дж.Габріеллі, вісім одночастинних сонат для *clarino* й органа італійського трубача і педагога Джіроламо Фантіні, що були найпершими інструментальними сонатами. До цього періоду належить Сюїта для труби, двох гобоїв, фагота і струнного оркестру англійця Ж. Кларке. Найвідоміша з цієї сюїти частина – "Марш принца данського":

Приклад № 1

Clarino in C

Rondo



Яскравим зразком сонати для труби другої половини XVII ст. є популярна й нині Соната для труби і струнних Г.Перселла (1659–1695), також англійця. Як правило, труба виконувала крайні частини сонат часів бароко. Ось фрагмент I частини:

Приклад № 2

Clarino in C

Pomposo



Другу частину (Adagio) виконував оркестр. (Фрагмент 3-ї частини).

Приклад № 3

Clarino in C

Allegro ma non troppo



Багато творів для труби створив італійський композитор Дж.Тореллі (1658–1709); серед них – Концерт для труби і струнних *ре* мажор, Симфонія для двох труб, струнних і органу *ре* мажор.

Значною популярністю серед сучасних трубачів користуються концерти для труби Г.Телемана (1681–1767). В доробку композитора їх чотирнадцять, що свідчить про його зацікавлення цим інструментом. Найпопулярнішим у наш час є Концерт для труби і струнних *ре* мажор, у I частині якого Г.Телеман використовує трубу в мелодичному плані, що є винятком для концертів бароко (перші частини в них зазвичай написані у швидкому темпі):

Приклад № 4

Clarino in D

Adagio

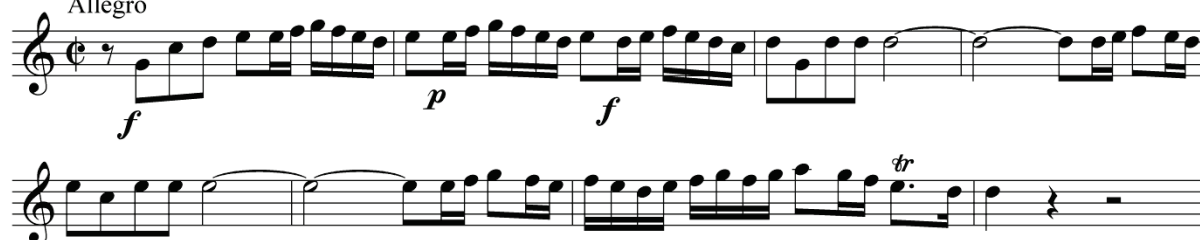


Друга частина і фінал мають віртуозний характер і вимагають від соліста рухливості й легкості, вільного володіння верхнім регістром:

Приклад № 5

Clarino in D

Allegro



Третя частина концерту виконується оркестром без соліста.

Приклад № 6

Clarino in D

Allegro

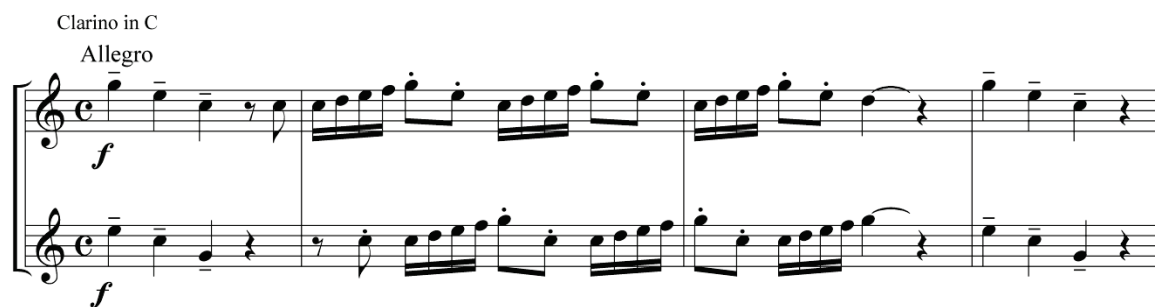


Цей високохудожній твір, де майстерно використовуються звукові й технічні можливості інструмента, часто включається до програм престижних міжнародних конкурсів.

Серед відомих композиторів епохи бароко, які писали сонати та концерти для труби, слід назвати Дж.Тартіні, І.Штольца, Т.Альбіноні, К.Тессаріні, Ф.Бібера.

Світлим, святковим настроєм пройнята музика для труби італійського композитора А.Вівальді (1678–1741). Йому належать дев'ять концертів для п'яти труб у супроводі струнного оркестру, три концерти для скрипки і труби з оркестром, два концерти для двох труб з оркестром. Яскравим прикладом цієї музики є Концерт для двох труб з оркестром *до* мажор. Віртуозні можливості труби повною мірою виявляються в головній партії I частини:

Приклад № 7



Характерні для цього концерту "антифонні" перегуки обох труб зумовлюють практично однакову складність першої і другої партій:

Приклад № 8



Серед подвійних трубних концертів епохи бароко відомий також Концерт для двох труб Ф.Манфредіні (1688–1748).

Найповніше використання технічних і звукових можливостей труби тих часів спостерігаємо у творчості Й.Баха (1685–1750) та Г.Генделя (1685–1759). Партії *clarino* у творах цих композиторів належать до найскладніших навіть для сучасних виконавців. Показовими прикладами застосування труб є Меса *сі* міно, Магніфікат та Різдвяна ораторія Й.Баха: партії *clarino* у цих творах вирізняються віртуозністю та широтою діапазону. Проте найскладніша з-поміж них – партія *clarino* у Бранденбурзькому концерті № 2 для флейти, гобоя, *clarino*, скрипки та струнного оркестру. Тут труба є не просто повноправним учасником музичного змагання, а справжнім солістом. У цьому концерті композитор вимагає від трубача вміння досягати звука *соль* III октави, що на той час було під силу далеко не кожному виконавцеві. Без сумніву, композитор розраховував на виконання цієї партії одним з кращих трубачів того часу – Германом Готфрідом Райхе, для якого Й.С.Бах і писав свої твори.

(Фінал Другого Бранденбурзького концерту, Фрагмент).

Приклад № 9



Серед творів Г.Генделя для *clarino* і струнного оркестру слід відзначити "Музику на воді" та Сюїту *ре* мажор, яка була складена також Едвардом Тарром з найцікавіших сольних фрагментів оркестрових опусів композитора і виконується як окремий концертний твір.

Приклад № 10



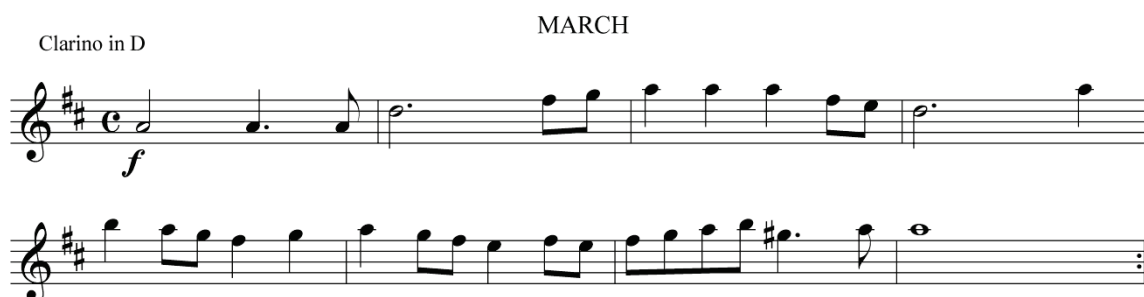
Приклад № 11



Приклад № 12



Приклад № 13



У наш час твори епохи бароко виконуються на трубі пікколо *in A* та *in B*. Конструкція труби пікколо, вдвічі коротшої за звичайну трубу *in B*, значно полегшує гру у верхньому регістрі, а тому часто використовується для виконання старовинної музики і творів сучасних композиторів, написаних у високому регістрі, на зразок "Болеро" М.Равеля, "Скіфської сюїти" С.Прокоф'єва, "Весни священної" І.Стравинського та ін.

Найвідомішими виконавцями творів "золотої ери труби" в наш час є Моріс Андре (Франція), Едвард Тарр (Німеччина, Швейцарія), Ніклас Еклунд (Швеція). Спеціально для

М.Андре відомий французький видавець нотної літератури Жан Тільд створив "Колекцію Моріса Андре", до якої увійшли твори для труби А.Альбіноні, К.Ф.Баха, В.Белліні, Ж.Б.Мартіні, К.Тессаріні, Р.Валентіно, Г.Перселла та багато інших. На Заході таку музику виконують уже досить давно, а останнім часом навіть на автентичних інструментах. У країнах колишнього СРСР помітне значне відставання щодо цього, хоча окремі вітчизняні виконавці включають до свого репертуару твори тієї епохи.

Позитивні відгуки іноземної преси зокрема, в журналі ITG (Міжнародна гільдія трубачів) одержали компакт-диски українця В.Посвалюка (Київ) та росіянина А.Ікова (Москва). Вони присвячені саме музиці бароко, причому композиторам, твори яких звучали не досить часто. Поки що виконання музики бароко не отримало великого поширення. Основною причиною цього є відсутність відповідного інструментарію. Можна сподіватись, що згодом ця проблема вирішиться. Приклади концертної діяльності музикантів-духовиків дають надію на це.

Використана література:

1. Посвалюк В.Т. Оркестрова література для труби // Дослідження. Досвід. Спогади: Зб. наук. праць. – К.: КССМШ ім. М.В.Лисенка, 2005. – Вип. 6. – С. 169-172.
2. Посвалюк В.Т. Історія виконавства на трубі в Україні: Посібник. – К.: КНУКіМ, 2006. – 368 с.
3. Tarr E.H. The Art of Baroque Trumpet Playing. – Mainz: Schott Music Int. Gmb & Co. KG, 1999. – Vol. I. – 128 p.
4. McGregor Rob Roy. Audition and Performance for Trumpet; Orchestral Literature Studies // Balquhider Music. – 1992. – Vol. 4. – 122 p.



УДК 78.07:378.016-057.875

Круль П. Ф.,
м. Івано-Франківськ

ПРОЦЕС ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ СТУДЕНТА-МИТЦЯ

Анотація. Фахова підготовка у мистецько-освітянській царині, як правило, безапеляційно зорієнтовується на примноження інтелектуального потенціалу держави. А звідси першочергове завдання мистецької освіти – сприяння загальному розвитку вітчизняної культури. І все це повинно функціонально здійснюватись в одній самодостатній, забезпеченій матеріально та інтелектуально навчально-виховній системі, де б її сегменти гармонізували і синтезувались, і де б була можливість спостерігати за еволюцією професійного становлення студента-митця.

Ключові слова: Інновація, гуманізація, мистецька освіта, новаторське мислення.

Annotation. Vocational training in the artistic education is aimed at augmenting the intellectual potential of the country. The primary task is to encourage the general development of the native culture. And all this should function in one teaching educational system, which is financially and intellectually supported, where its segments can harmonize and where there is a possibility to observe the evolution of the professional growing of the student as an artist.

Key words: innovation model, humanization, artistic education, innovative thinking.

Кожна епоха ставить до педагогіки свої вимоги. І щоразу майже традиційно могутнім стимулом пошуку найбільш досконалих педагогічних форм поставала, попри все інше, проблема ефективної суспільно-корисної діяльності людини. Пропаговане багатьма роками опанування мистецькими формами також забезпечить повноцінний розвиток творчо обдарованої особистості, що у часовій перспективі стане вирішальним фактором становлення і реалізації її життєвої програми.

В сучасній педагогіці України професійна мистецька освіта являє досить рельєфно окреслену самостійну модель, діапазон якої охоплює широкий спектр завдань: від духовного становлення особистості до забезпечення належного культурно-естетичного клімату цивілізованої держави.

Пошуком шляхів найбільш оптимального вирішення цих завдань сьогодні займаються науковці і практики чисельної мережі різних за спрямуванням і орієнтацією педагогічних

мистецьких закладів. Оскільки пошуки ці здійснюються в жорстких умовах ринкової економіки, що на сьогодні є мало сприятливими для позитивного вирішення проблеми освітньої діяльності, слід насамперед шукати нові сучасні форми організації ефективного навчально-виховного процесу, що на нашу думку і є актуальністю дня.

Мета даної статті полягає у реалізації інноваційних проектів педагогічних мистецьких навчальних закладів, що обов'язково забезпечить підготовку високопрофесійних фахівців, які в майбутньому зможуть примножити інтелектуальний потенціал держави. Водночас першочергове їх завдання – готувати спеціалістів для гуманітарних закладів різних рівнів, що сприятиме загальному розвитку вітчизняної культури. І все це повинно здійснюватись в одній самодостатній, забезпеченій матеріально та інтелектуально навчально-виховній системі, де б гармонійно поєднувались її складові і була б представлена можливість спостерігати, постійно корегуючи, за розвитком обдарованої особистості протягом всього періоду її професійного становлення.

Адже, як відомо, стратегія відродження української національної культури диктує необхідність загального розв'язання комплексу завдань стосовно творення, збереження, поширення та засвоєння духовних набутків нації. Тому що саме сьогодні з особливою гостротою постають проблеми системно-комплексного осмислення мистецької спадщини нашого суспільства, концептування щодо музично-культурницької активізації нації і вільного діалогу всіх його етнографічних та соціальних спільнот.

У зв'язку з цим актуалізуються пошуки оптимальних шляхів до адекватного пізнання й стимулювання розвитку національної художньої культури, яка сьогодні відзначатиме 25-ту річницю своєї незалежності. І тому:

- по-перше, кожен мистецький вищий навчальний заклад держави повинен успішно репрезентувати свої досягнення в сучасному європейському і світовому мистецтві, ставити перед собою завдання, які б сягали найвищих науково-педагогічних показників у галузі підготовки діячів художньої культури відповідно до вимог для національного духовного розвитку. Тут повинна формуватись творча еліта українського суспільства;

- по-друге, спрямовувати зусилля на гуманізацію масової мистецької освіти, орієнтуючись на піднесення естетичної культури учнівської та студентської молоді та на захист її від комерціалізованих ерзаців маскультури. Кожен мистецький навчальний заклад повинен прагнути застосовувати індивідуалізований метод, виховувати високу культуру, новаторське мислення, художній професіоналізм, національну самосвідомість, шанобливе ставлення до вітчизняних та світових надбань;

- по-третє, одним з головних принципів мистецького вищого навчального закладу повинен бути захист творчої свободи митця на ниві його художньої самореалізації в сучасних умовах економічного ринку.

Дана мета буде нереалізованою без розв'язання наступних завдань:

- здійснювати співробітництво із зарубіжними науковими установами (симпозіуми, наукові конференції з актуальних питань мистецької освіти);

- розроблення програм співробітництва художньо-виконавських та науково-експериментальних напрямків;

- проведення національних та міжнародних конкурсів, майстер-класи провідних фахівців музичного мистецтва.

Таким чином, мистецька вища школа неодмінно повинна бути головним координуючим центром окремо взятого регіону, який поширював би зв'язки в галузі мистецтвознавства з інфраструктурою культурно-масової сфери (аудіовізуальне мистецтво, телебачення, кінематограф, аудіоринок, музейна діяльність, видавництво, нотний ринок тощо). Адже творчі та науково методичні досягнення навчального закладу, авторитет професорсько-викладацького потенціалу провідних науково-педагогічних шкіл роблять престижнішим навчання у ньому.

Сьогоднішній мистецький вищий навчальний заклад повинен мати потужні можливості вирішення найактуальніших завдань.

Серед них найголовніші:

- проведення державної стратегії в галузі розвитку національної культури та збагачення традицій української мистецької школи;

- виховання у слухачів високо естетичної культури, новаторського мислення і художнього смаку;
- формування національної самосвідомості, шанобливого ставлення до вітчизняних та світових надбань;
- здійснення підготовки кваліфікованих митців світового рівня на засадах гуманітарної освіти, професійної майстерності та патріотичності.

Для розв'язання вказаних завдань особливого значення повинні набувати певні напрямки в діяльності навчального закладу, а також послідовне вирішення ряду існуючих на сьогодні проблем.

Серед них необхідність створення нової моделі українського мистецтвознавства, в якому пануватиме стратегічний курс на далеку перспективу з охопленням усіх ланок, напрямків і рівнів освіти, починаючи від дитячого садочка, закінчуючи інституціями підготовки та перепідготовки відповідних кадрів вищої кваліфікації.

Йдеться про цілісну систему інтеграції мистецької освіти навколо центральних вузів країни в цій галузі. Активізувати пошуки в етнонаціональній царині художньої культури, посиленні національно-культурної пам'яті в процесі підготовки митця, враховуючи структурність підготовки (школи мистецтв – академії, університети).

Усе це пов'язується з майбутнім вирішенням завдань мистецької освіти, матеріалізації жанрово-видового розмаїття народного та професійного мистецтвознавства.

Стосовно галузі музичного мистецтва, то пріоритетність напрямків повинна бути пов'язана з новою концепцією гуманізації національної освіти – музична україністика. Враховуючи нову ситуацію, потрібно кардинально перебудовувати методологічні й організаційні засади цього напрямку. А саме, поряд з існуючими суто педагогічними засобами студіювання, наприклад, репертуару, історії виконавської майстерності, художніх особливостей української музики, створити передумови для формування культурологічних, народознавчих та етномистецтвознавчих засад музичної україністики, завдяки яким вона набуде життєтворчого змісту, системно-цілісного оформлення і повсюдного функціонування.

Інтегруючи і координуючи мистецтвознавчі засади у діяльності вищого навчального закладу, необхідно поповнювати систему її інформаційного забезпечення. Концентрувати зусилля на формування в тому чи іншому регіоні новітніх музично-інформаційних технологій, їх розгалуження і ступінь можливостей стануть запорукою нового якісного зрушення в мистецькому житті в цілому. Активно також пропагувати свої досягнення і плідно розвивати взаємообмін з музичними центрами світу.

Підсумовуючи вище сказане, можна дійти наступного висновку. Сьогоднішня вища мистецька освіта – це багаж, здобутий на засадах гуманізації, яка передбачає передачу фахової майстерності, розвиток ідеалів, відчуття творчої фантазії, оволодіння знаннями і морально-ціннісним змістом цих знань.

На мій погляд, сьогодні найбільш ефективною і принциповою повинна бути виховна система, яка б синтезувала національну ідею, власні традиції та найвищі духовні досягнення людства. А цьому повинна сприяти інтеграція здобутків вітчизняної освіти та загальносвітового процесу, але з обов'язковим урахуванням фактору соціальних умов розвитку таланту і, зокрема, такої сегментарності – **високопрофесійна освіта** та майбутня суспільна заангажованість фахівця. І тому ґрунтуючись на фундаментальній академічній професійній освіті, мистецька вища школа сьогодні проектує свій потенціал на виховання особистості майбутнього діяча культури, розвиток його світовідчуття, на утвердження життєвої позиції.

Література:

1. Гегель Г. Энциклопедия философских наук: в 3 т. – М., 1974. – Т.1. – 180 с.
2. Иваньо И. Очерк развития эстетической мысли Украины. – М., 1981. – 247 с.
3. Труб Іван. Про мистецтво і культуру. – К., 1958. – 182 с.



УДК 78064.071:378.2. "19/20"

Цюлюпа С. Д.,
м. Рівне**НАУКОВИЙ ДОРОБОК – КАНДИДАТСЬКІ ТА ДОКТОРСЬКІ ДИСЕРТАЦІЇ
ДУХОВИКІВ УКРАЇНИ XX – ПОЧ. XXI ст.**

Анотація. Стаття є першою спробою розкрити основні наукові досягнення викладачів кафедр духових та ударних інструментів вищих навчальних мистецьких закладів України 3-4 рівнів акредитації за період другої половини XX – початку XXI століть.

Систематизовано і лаконічно проаналізовано зміст захищених кандидатських і докторських дисертацій за спеціальностями музичне мистецтво, теорія і методика професійної освіти, музичне мистецтво, теорія, методика і організація культурно-просвітньої діяльності.

Висвітлено інформацію про авторів дисертаційних робіт, їх науковий ступінь та вчене і державне звання, фаховий інструмент, місце творчої або педагогічної діяльності, а також подано назви підручників, монографій, навчальних посібників та довідкових праць, які видано духовиками України за вище вказаний період.

Ключові слова: наука, дисертація, кандидатська, докторська, духовики, фаховий інструмент.

Annotation. This paper is the first attempt to lay out the major scientific achievements of teachers of faculties of wind and percussion instruments of Ukrainian universities with 3-4 accreditation levels, for the period from second half of XX – to beg. of XXI century.

This article systematizes and precisely analyzes the content of obtained PhD dissertations on musical art, theory and methodic of professional education, musical art, theory, the methodic and organization of cultural and educational activities.

The article highlights the information about the dissertations authors, their scientific degrees and academic and government titles, professional tools, place of the creative or educational activity. It also provides with the names of textbooks, monographs and reference works which were published by Ukrainian wind instruments musicians over the mentioned above period.

Keywords: science, dissertation, PhD dissertation, wind instruments musicians, professional tools.

На сучасному етапі розвитку вищої музичної та педагогічної освіти в Україні важливого значення набуває проблема підвищення рівня професійної підготовки виконавців на духових і ударних інструментах та покращення рівня викладання фахових дисциплін у мистецьких вищих навчальних закладах України I-IV рівнів акредитації.

Відставання теорії від практики в галузі мистецтва несе загрозу, яка може привести до негативних наслідків, тому більшість прогресивних виконавців і педагогів-духовиків добре усвідомлюють той факт, що необхідно доповнити свою творчу та педагогічну практичну діяльність теоретичними науковими дослідженнями.

Достеменно відомо, що в період інтеграції України в Європейський простір наукова робота стає лейтмотивом діяльності кожного викладача вищого мистецького навчального закладу, за результатами якої оцінюється рівень кваліфікації викладача, призначається посада і терміни укладання контрактів на працевлаштування та визначаються посадові обов'язки і права працівника ВНЗ, в яких запроваджена конкурсна система працевлаштування.

Беручи до уваги вимоги сьогодення та запровадження в галузь освіти і мистецтва України кредитно-трансферної системи навчання викладачами кафедр духових та ударних інструментів на початку XXI століття зроблено колосальний прорив в науковій роботі, тематика їх наукових досліджень охоплює питання історії становлення та перспектив розвитку духового музично-виконавського мистецтва, теорії та методики викладання фахових дисциплін, виховного процесу у ВНЗ, запровадження інноваційних форм навчання. Необхідно усвідомити той факт, що в нашій творчій і педагогічній діяльності емпіризм уже вичерпав свої можливості.

Сьогодні виконавство на духових і ударних інструментах досягло такого рівня, що подальший його розвиток вже неможливий без сучасних наукових досліджень, інноваційних підходів до викладання фахових дисциплін, впровадження в навчальний процес прогресивних спецкурсів, нових дисциплін, які зорієнтовані на європейські стандарти та вимоги суспільства.

Метою нашої статті є розкриття змісту наукових досліджень викладачів кафедр духових та ударних інструментів України, систематизація хронології захисту кандидатських і докторських дисертацій, подання коротких відомостей про авторів дисертацій та їх науковий доробок. Стаття містить в собі два розділи – 1. Кандидатські дисертації, 2. Докторські дисертації. Інформація про авторів і їх науковий доробок подається в послідовності, яка висвітлена в хронологічній таблиці.

Хронологічна таблиця
захисту кандидатських і докторських дисертацій духовиками України
(1955 – 2016 роки)

№ з/п	Прізвище, ініціали авторів дисертацій	фаховий інструмент	Рік захисту кандидатської дисертації	Рік захисту докторської дисертації
1.	Карауловський М.І.	фагот	1955	
2.	Семеніченко В.М.	фагот	1955	
3.	Носирев Є.Р.	гобой	1959	
4.	Апатський В.М.	фагот	1971	1993
5.	Мюльберг К.Е.	кларнет	1978	
6.	Абаджян Г.А.	фагот	1982	
7.	Якустиді І.В.	валторна	1983	1993
8.	Круль П.Ф.	валторна	1991	2001
9.	Богданов В.О.	труба	1991	2008
10.	Яремко Б.І.	кларнет	1994	
11.	Качмарчик В.П.	флейта	1995	2009
12.	Дзвінка Р.І.	саксофон	1996	
13.	Горовий С.Г.	тромбон	1997	
14.	Сверлюк Я.В.	труба	1999	2011
15.	Рудчук Ю.А.	кларнет	2001	
16.	Посвалюк В.Т.	труба	2001	2008
17.	Карп'як А.Я.	флейта	2002	2014
18.	Вовк Р.А.	кларнет	2004	
19.	Цюлюпа С.Д.	труба	2004	
20.	Буркацький З.П.	кларнет	2004	
21.	Гишка І.С.	труба	2005	
22.	Мочурад Б.І.	труба	2005	
23.	Крижанівський Ф.П.	тромбон	2006	
24.	Дзисюк В.Ю.	флейта	2006	
25.	Крупей М.В.	саксофон	2006	
26.	Громченко В.В.	кларнет	2007	
27.	Федорков О.В.	тромбон	2008	
28.	Вакалюк П.В.	труба	2009	
29.	Понькіна А.М.	саксофон	2009	
30.	Вар'янюк О.І.	труба	2009	
31.	Плохотнюк О.С.	труба	2009	
32.	Марценюк Г.П.	тромбон	2011	
33.	Мимрик М.Р.	саксофон	2013	
34.	Кушнір А.Я.	флейта	2013	
35.	Старко В.Г.	фагот	2014	
36.	Палаженко О.П.	кларнет	2015	
37.	Олійник Д.Б.	ударні інстр.	2016	

Підтвердженням посилення уваги педагогів-духовиків ВНЗ України до наукової роботи є статистика, яка наведена в хронологічній таблиці. Якщо в другій половині ХХ століття духовиками було захищено тільки 15 кандидатських і 2 докторських дисертації, то за короткий період початку (15 років) ХХІ століття вже захищено 22 кандидатських і 6 докторських дисертацій.

Вказані статистичні дані є переконливим свідченням того, що поряд з творчою і педагогічною роботою лейтмотивом діяльності прогресивного викладача вищого мистецького закладу стає науково-дослідна робота, яка ґрунтується на традиціях і теоретичних розробках старшого покоління і розуміючи вимоги до сучасного виконавця на духових і ударних інструментах, впроваджує в навчальний процес новітні технології.

Пальму першості серед регіонів України в наукових дослідженнях педагогіки, методики та історії духового музичного виконавства посідають науковці **Києва**, ними захищено **14** робіт, із них 3 докторських і 11 кандидатських дисертацій, науковцями **Львова** – **8** робіт, із них 1 докторська і 7 кандидатських дисертацій, науковцями **Харкова** – **7** робіт, із них 2 докторських і 5 кандидатських дисертацій, науковцями **Рівного** – **6** робіт, із них 1 докторська і 5 кандидатських дисертацій, науковцями **Одеси** – **5** кандидатських дисертацій, науковцями **Івано-Франківська** – **3** роботи, із них 1 докторська і 2 кандидатських дисертацій, науковцями **Дніпропетровська** – **2** кандидатських дисертацій.

Серед виконавців на духових інструментах України флагманами науково-дослідної роботи є **трубачі** – захищено **10** робіт, із них 8 кандидатських та 2 докторських дисертацій, **кларнетисти** – 7 кандидатських, **фаготисти** – захищено **6** робіт, із них 5 кандидатських та 1 докторська дисертація, **флейтисти** – захищено **6** робіт, із них 4 кандидатських та 2 докторських дисертацій, **тромбоністи** – 4 кандидатських, **саксофоністи** – 4 кандидатських, **валторністи** – захищено **4** роботи, із них 2 кандидатських та 2 докторських дисертацій, **тубісти** – захищено **2** роботи, із них 1 кандидатська, 1 – докторська дисертації, **гобоїсти** – 1 кандидатська, **ударні інструменти** – 1 кандидатська дисертація.

І. Кандидатські дисертації духовиків України.

1. Карауловський Микола Іванович (1925 р.н.) – **фагот**, кандидат педагогічних наук, професор кафедри духових та ударних інструментів Одеської державної консерваторії імені А.В.Нежданової, м. Одеса.

В кандидатській дисертації "Выразительные возможности фагота", яка захищена в 1955 році, автор розглядає цілий ряд питань, які мають практичне значення, в тому числі і акустичну природу тембру фагота, особливості конструкції фагота, завдяки якій тембр цього інструмента так багатий обертонами, пояснює з позиції акустики добре співзвуччя тембру фагота з тембром інших інструментів. Значну увагу в дисертації приділено підбору раціональних аплікатур і їх зв'язок зі змістом художнього твору, який виконується музикантом.

2. Семеніченко Володимир Миколайович (1928-1996) – **фагот**, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів Львівської державної консерваторії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

В кандидатській дисертації "Духове виконавство", яка захищена в 1955 році, автор розглядає питання історії та методики духового виконавства. Значну увагу автор приділяє художнім образам твору та питанням його інтерпретації, розглядає навчальний камерний ансамбль як важливий шлях до підготовки оркестрового музиканта професійного рівня, а також пропонує свою методику підготовки до практичної творчої і педагогічної діяльності музиканта-інструменталіста.

3. Носирєв Євгеній Романович (1919-1989) – **гобой**, кандидат мистецтвознавства, професор. В 1966 р. Носирєв Є. Р. запрошений очолювати кафедру духових та ударних інструментів Донецького музично-педагогічного інституту, де працював до 1971 року. У 1971-1975 роках завідувач кафедри духових та ударних інструментів, у 1975-1984 роках проректор з наукової роботи Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського.

В кандидатській дисертації "Історія та методика навчання гри на гобой", яка захищена в 1959 році, автор розглядає питання історії становлення та перспектив розвитку виконавства на гобой, розкриває основні методичні принципи підготовки професійних виконавців на гобой.

Професор Є.Р. Носирєв – автор чисельних наукових праць, присвячених теорії, практиці, історії та педагогіці виконавства на гобой, а саме: "История исполнительства на гобое в России" (1957), "Методика обучения игре на гобое" (1971), "Гобой" (1974).

4. Апатський Володимир Миколайович (1928 р.н.) – **фагот**, Народний артист України, академік, член-кореспондент академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.

В кандидатській дисертації "**Фактори тембру і динаміки фагота**", яка захищена в 1971 році, автор розглядає питання спектрального складу усіх звуків фагота. В процесі дослідження професору В.М. Апатському вдалось висвітлити цілий ряд питань, які пов'язані з природою тембру фагота: темброва специфіка регістрів і природа виникнення формант фагота, причину важкого звучання нижнього регістру інструмента та недостатньої інтонаційної виразності його низьких звуків, причину збіднення спектрів високих звуків фагота. Досліджувалась темброва природа так званих *перехідних процесів* фагота. Електроакустичні дослідження показали, що тембр цього інструмента знаходиться у стані постійних змін, він живе, дихає, постійно видозмінюється. В цьому і визначається чарівність живого звучання фагота, який неможливо відобразити на електромузичних інструментах.

Найавторитетніший і титулований вчений, педагог, музикант України Академік В.М. Апатський – автор навчальних посібників "Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства" (2006), "История духового музыкально-исполнительского искусства" (2010), "История духового музыкально-исполнительского искусства" Книга II (2012), "Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства" (2013), та чисельних наукових статей у фахових виданнях України та за її межами. Професор В.М. Апатський за багаторічну працю та вагомий внесок у розвиток науки, культури і мистецтва України нагороджений орденами "За заслуги" II (2011) і III (2006) ступенів, "За мужність" (1999), медаллю "Захиснику Вітчизни" (1999), Золотою медаллю Академії мистецтв України (2008).

5. Мюльберг Каліо Евальдович (1928 р.н.) – **кларнет**, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, м. Одеса.

В кандидатській дисертації "Исследование некоторых компонентов техники кларнетиста", яка захищена в 1978 році, автор розглядає особливості виконавського дихання кларнетиста при грі стоячи і сидячи, дослідив техніку повільного і швидкого вдиху, отримав цікаві правдиві дані про характер видиху при виконанні інструктивного і художнього музичного матеріалу, з'ясував можливості застосування в навчальному процесі пневмографа для володіння раціональним типом дихання.

Професор К.Е. Мюльберг – автор навчально-методичних посібників з питань духового виконавства, а саме "Теоретичні основи навчання гри на кларнеті" (1975), "Записки кларнетиста" (1995), "О мастерстве кларнетиста" (2002), "Путь к совершенствованию игры на кларнете" (2003).

6. Абаджян Гарій Артушевич (1939 р.н.) – **фагот**, Народний артист України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків.

В кандидатській дисертації "Развитие средств художественной выразительности при игре на фаготе в свете современных научных исследований", яка захищена в 1982 році, автор ставить перед собою завдання знайти нові шляхи підвищення ефективності навчання гри на фаготі за допомогою оригінального навчально-допоміжного пристрою. З цією метою професор Г.А. Абаджян спільно з колегами-науковцями сконструював електроакустичний пристрій, який назвав "Пристрій для контролю якості звучання музичного інструмента", та розробив методику запровадження його в навчальний процес. Значний розділ дисертації присвячений питанням розвитку основних елементів виконавської майстерності фаготиста, на засадах яких автор створив власну методичну систему, яка здатна принести користь учням та студентам, які навчаються гри на духових інструментах.

Професор Г.А. Абаджян – автор навчально-методичних видань "Нова методика викладання гри на духових інструментах" (1981) та "Нове в вібрато на фаготі" (1984).

7. Якустіді Іван Васильович (1926-1997) – **валторна**, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків.

В кандидатській дисертації "К вопросу о формировании губного аппарата валторниста", яка захищена в 1983 році, автор розглядає питання анатомії та фізіології губного апарату валторніста, його кровообіг, проблему витривалості губ. Автор вперше використав міограф для вивчення роботи м'язів губного апарату, розробляє типові постановки амбушура, враховуючи особливості будови зубів, щелеп і губ музиканта.

Професор І.В. Якустіді є автором монографій "Методика навчання гри на валторні" (1977) та "Исследование спектральных характеристик звукоряда валторны и роль амбушура в формировании качественного звучания" (1992).

8. Круль Петро Франкович (1959 р.н.) – **валторна**, академік Академії наук вищої освіти України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

Кандидатська дисертація "Синтезоване виконавство – єдиний творчий процес", захищена в 1991 році. Лейтмотивом наукової роботи є дослідження процесу комплексного поєднання співу з грою на музичному інструменті як умова ефективної підготовки студентів на музично-педагогічних факультетах у вищих гуманітарних та мистецьких закладах освіти України.

Професор П.Ф. Круль є автором монографій "Національне виконавство на духових та ударних інструментах в Україні" (2000), "Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки та функціонування" (2007) та підручника "Духовий інструментарій в історії музичної культури України" (2013).

9. Богданов Валерій Олександрович (1939 р.н.) – **труба**, Заслужений артист РРФСР, член національної спілки композиторів України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків.

Кандидатська дисертація В.О. Богданова "Трактовка духових інструментів в симфоніях українських композиторів до Жовтневого періоду" захищена в 1991 році. **Дисертація є першим дослідженням у вітчизняній історіографії духового музичного мистецтва України.** Вона охоплює історію його розвитку від зародження до початку ХХ ст. і являє собою зведення матеріалів з даної теми. В роботі досліджується стародавній період історії України: стародавні духові інструменти і їх місце в житті людей дописемного періоду, духові інструменти давньогрецьких колоній Північного Причорномор'я, Київської Русі. Беручи до уваги оркестрову природу духових інструментів, професор Богданов В.О. значну увагу приділяє українському оркестровому виконавству, аналізує діяльність кріпосних та рогових оркестрів, так званих музикантських цехів, які відіграли важливу роль у розвитку народної та професійної ансамблево-оркестрової культури, заклали підвалини організованої професійної підготовки виконавців на духових інструментах. В роботі розкриваються питання діяльності відділень Імператорського Російського музичного товариства у великих культурних центрах України – Києві (1863 р.), Харкові (1871 р.), Одесі (1884 р.), Полтаві (1889 р.), Катеринославі (1897 р.), Херсоні (1904 р.), Чернігові (1907 р.), Умані (1911 р.), діяльність яких мала великий вплив на вітчизняне музичне життя, в тому числі на становлення й розвиток професійної музичної освіти.

Автор особливе місце в дисертації приділяє дослідженню симфоній українських композиторів, а саме: **Е. Ванжури** "Українська симфонія" до-мажор, датована 1796 роком; "Симфонія соль-мінор невідомого автора"; **М.В. Лисенка** "Фантазія на дві українські народні теми" для флейти та фортепіано", написана у 1872-1873 рр.; **М. Калачевського** "Українська симфонія" ля-мінор; **В. Сокальського** "Симфонія" соль-мінор.

Питання становлення і розвитку духового музичного мистецтва в Україні видатного вченого В.О. Богданова розглядаються у контексті загальнокультурних процесів минулого, сучасного і майбутнього.

Професор В.О. Богданов – автор монографій "Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст." (2000), друге видання доповнене, в 2-х томах, співавтор Л.Д. Богданова (2013).

10. Яремко Богдан Іванович (1943 р.н.) – **кларнет**, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів, згодом кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне, нині професор кафедри гри на музичних інструментах та вокально-хорових дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка, м. Кременець, Тернопільська область.

В кандидатській дисертації "Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття)", яка захищена в 1994 році, автор досліджує ергологічні, етномузичні та виконавські традиції, що побутують на бойківсько-гуцульській території українських Карпат, вивчає народну технологію виготовлення традиційних одноціпкових сопілок і виявляє на її основі систему конструювання в єдності з музичним виконавством, визначає реальну виконавську аплікатуру і обґрунтовує її зв'язок з музичною стилістикою і формоутворенням, розглядає пов'язані з техніко-виконавськими можливостями народних флейт засоби виразності (артикуляцію, динаміку, акцентування, техніку дихання), які в сукупності відображають індивідуальні й локальні стилі.

Професор Б.І. Яремко є автором наукових видань, які присвячені українським народним духовим інструментам, а саме "Уторопські сопілкові імпровізації" (1997), "Бойківська сопілкова музика" (1998).

11. Качмарчик Володимир Петрович (1956 р.н.) – **флейта**, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Донецької державної консерваторії імені С. Прокоф'єва, м. Донецьк, з 2015 року професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.

В кандидатській дисертації "Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах (проблеми історії та фізіології)", яка захищена в 1995 році, автор розглядає питання виникнення і розвитку перманентного видиху в історії східного, античного і західноєвропейського духового виконавства, а також його фізіологічні механізми. Автор акцентує увагу на те, що універсальність фізіологічного перманентного видиху дозволяє використовувати його як при виникненні нестачі повітря, так і при утворенні надлишку повітря в процесі гри на духових інструментах.

12. Дзвінка Роман Іванович (1960 р.н.) – **саксофон**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

В кандидатській дисертації "Естетичне виховання студентів педвузу засобами українського музичного фольклору", яка захищена в 1995 році, автор розглядає питання важливості процесу естетичного виховання, педагогічні умови підвищення його ефективності у жанрі українського музичного фольклору. Висвітлюються теоретичні та практичні основи естетичного виховання засобами українського музичного фольклору студентів педагогічних факультетів, діяльність яких направлена на підготовку вчителів початкових класів.

Доцент Р.І. Дзвінка – автор першого енциклопедичного видання "Саксофоністи Рівненщини" (2014) (співавтор Тарас Дзвінка), в якому цілісно відтворено історію саксофонового виконавства на Рівненщині, подано інформацію про виконавців-саксофоністів, керівників оркестрів та ансамблів, викладачів класу саксофона навчальних закладів різного рівня акредитації. Поряд з цим в роботі розміщено інформацію про музичні навчальні заклади та творчі колективи, мистецькі конкурси, у яких брали участь саксофоністи Рівненщини.

13. Горовий Сергій Гаврилович (1946 р.н.) – **тромбон**, кандидат мистецтвознавства, професор Донецької державної консерваторії імені С. Прокоф'єва, м. Донецьк, нині завідувач кафедри музичного мистецтва естради Дніпропетровської консерваторії імені М. Глінки, м. Дніпропетровськ.

В кандидатській дисертації "Общие закономерности управления звучанием тромбона", яка захищена в 1997 році, автор досліджує механізм управління звуком тромбона. З метою отримання достовірних даних професор С.Г. Горовий проводить низку експериментальних досліджень функціонування губного апарата тромбоніста за допомогою прозорого мундштука, метода рентгенографічних досліджень і метода спектрального аналізу утворених на інструменті звуків.

14. Сверлюк Ярослав Васильович (1963 р.н.) – **туба**, доктор педагогічних наук, професор кафедри духових та ударних інструментів, заступник директора Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

В кандидатській дисертації "Формування готовності студентів вузів культури до роботи з дитячим духовим оркестром", яка захищена в 1999 році, автором теоретично обґрунтовано і експериментально перевірено методику формування готовності студентів вузів культури до музично-творчої діяльності з дитячим духовим оркестром. Розкрито сутність та особливості професії керівника дитячого духового оркестру, визначено педагогічні умови і виявлено напрямки вдосконалення професійної підготовки студентів. Визначено структуру "готовності". Встановлено, що в системі музично-виконавської підготовки студентів формування готовності до роботи з дитячим духовим оркестром є педагогічно керованим процесом на відміну від традиційного накопичення знань про закономірності колективного виконавства.

Доведено, що за відповідних педагогічних умов, при спрямуванні психолого-педагогічних, методичних та спеціальних (музичних) дисциплін на висвітлення специфічних особливостей роботи з дитячим колективом можна ефективно готувати фахівців такої кваліфікації.

Сверлюк Я.В. є автором двох монографій "Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика" (2007) та у співавторстві з професором Ільченко О.О. "Методологічні проблеми професійної музичної освіти" (2004), а також навчально-методичного посібника "Основи знань керівників дитячих музично-аматорських колективів" (2002), у співавторстві з Н.В. Слободяник, який рекомендовано міністерством освіти і науки України.

15. Рудчук Юрій Антонович – **кларнет**, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів Національного університету культури і мистецтв, м. Київ.

Кандидатська дисертація "Духова музика України у XVIII – XIX століттях" захищена в 2001 році. У роботі досліджуються проблеми розвитку українського виконавства на духових інструментах XVIII-XIX століть, дається оцінка їх значення для музичної культури українського народу. За об'єкт дослідження дисертантом обрано виконавську діяльність українських оркестрів, духових ансамблів та окремих солістів – виконавців на духових інструментах.

Саме в цьому аспекті висвітлено розвиток виконавства на духових інструментах, котрий яскраво виявився в головних складових української культури: народному побуті, українській військовій музиці, музиці католицької церкви, діяльності музичних цехів, музичному побуті панських маєтків.

Автором всебічно вивчено умови розвитку виконавства на духових інструментах зазначеного періоду; досліджено еволюцію духового інструментарію, розвиток його виробництва та шляхи вдосконалення; здійснено аналіз репертуару духового виконавства XVIII-XIX століть та дана оцінка його значення для розвитку мистецтва гри на духових інструментах; досліджено зв'язки українського духового мистецтва із західноєвропейським.

16. Посвалюк Валерій Терентійович (1947 р.н.) – **труба**, Заслужений артист України, доктор мистецтвознавства, професор, декан оркестрового факультету, завідувач кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.

В кандидатській дисертації "Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти", яка захищена в 2001 році, В.Т. Посвалюк вперше в Україні дослідив витоки київської виконавської та педагогічної школи трубачів, детально проаналізував методичні принципи її засновників і послідовників, в хронологічному порядку висвітлив творчу та педагогічну діяльність представників цієї школи та їх біографічні дані.

Посвалюк В.Т. – автор монографій "Мистецтво гри на трубі в Україні" (2006), "Вільгельм Мар'янович Яблонський (до 120-річчя від дня народження)" (2009), навчальних посібників з грифом Мінкультури та МОНУ "Ежедневные комплексные упражнения трубача" (2000), "Щоденні самостійні вправи трубача" (2002), "Труба пікколо у виконавській практиці трубача" (2008), "Методика оволадання верхнім регистром на трубе" (2013) та довідкових видань "Трубачі Києва: прошлое и настоящее" (1998), "Історія кафедри духових і ударних інструментів Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського у фотографіях" (2010).

17. Карп'як Андрій Ярославович (1974 р.н.) – **флейта**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

В кандидатській дисертації "Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX-XX ст.)", яка захищена в 2002 році, автором проаналізовано джерела львівської флейтової школи, її зв'язки з іншими регіональними та національними флейтовими школами. Досліджено розвиток флейтового виконавства Львова у всіх формах його вияву (оркестровому, ансамблевому, сольо-концертному). Охарактеризовано зв'язок львівської флейтової школи з творчістю композиторів (зроблено теоретичний та виконавський аналіз творів, розглянуто концертний репертуар флейтистів). Визначено характерні риси львівської флейтової школи. Висвітлено виконавську та педагогічну діяльність найвидатніших флейтистів Львова. Детально розглянуто історію Львівської державної музичної академії на фоні широкої палітри музичного життя міста протягом XIX-XX ст.

Професор А.Я. Карп'як – автор монографії "Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста" (2013), у якій вперше в українському музикознавстві наданий аргументований критичний аналіз ключовим питанням та проблемам розвитку сучасного флейтового мистецтва. Ця робота рецензована провідними науковцями і музикантами Франції, Німеччини та України.

18. Вовк Роман Андрійович (1947 р.н.) – **кларнет**, Заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.

В кандидатській дисертації "Історія, акустична природа і виразні можливості кларнета", яка захищена в 2004 році, автор розглядає питання, які присвячені всебічному дослідженню аплікатури кларнета.

У першому розділі досліджуються питання, пов'язані з історією кларнета: інструменти – попередники кларнета в країнах Стародавнього Сходу, Античного світу, Середньовічної Європи; шаломо у XVII ст., кларнет Й.Деннера, головні етапи формування і розвитку аплікатури кларнетів французької та німецької систем, різновиди сучасних кларнетів, характерні тенденції подальшого розвитку кларнетової аплікатури.

Другий розділ присвячений акустичній природі і конструктивним основам аплікатури кларнета. Кларнет – квінтуючий інструмент, тому його аплікатура принципово відрізняється від такої октавуючих духових інструментів. Досліджувались особливості конструкції та функціонування кожної з п'яти груп ігрових отворів, а також акустична самотутність кожного з п'яти регістрів кларнета.

Два останніх розділи присвячені виразним можливостям аплікатури кларнета. Виразні можливості аплікатури в сфері традиційних засобів виразності кларнета досліджувались в третьому розділі дисертації, виразні можливості аплікатури у сфері нетрадиційних засобів виразності – у четвертому розділі.

Професор Р.А. Вовк у своєму науковому дослідженні широко вживає методи точних вимірів за допомогою сучасної електро-акустичної апаратури. Результати стали основою для розробки багатьох методичних рекомендацій. Прикладена до дисертації таблиця аплікатур забезпечує всі вимоги, які постають перед кларнетистом у практичній творчій діяльності.

Р.А. Вовк є автором навчальних підручників "Інструментознавство", "Методика роботи з оркестром", науково-популярного видання "Портрети корифеїв" (2013), виданого до 100-річчя від дня заснування НМАУ ім. П.І. Чайковського.

19. Цюлюпа Степан Данилович (1959 р.н.) – **труба**, кандидат педагогічних наук, доцент, відмінник освіти України, проректор з виховної роботи Рівненського державного інституту культури, з 2004 року завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

В кандидатській дисертації "Педагогічні умови формування культури вільного часу студентів", яка захищена в 2004 році, автор науково обґрунтовує соціально-педагогічні концепції вільного часу студентів та організаційно-методичної системи формування культури його використання. Обґрунтовано поняття: "педагогічний потенціал вільного часу

студентів", "культура вільного часу студентів", визначено і експериментально перевірено педагогічні умови її формування: соціально-педагогічні, організаційно-педагогічні, психолого-педагогічні, а також організаційно-методична система їх реалізації. Основні результати дослідження знайшли практичне застосування в процесі виховної роботи вищих закладів освіти і мистецтва, діяльності мистецьких і культурно-освітніх закладів, що здійснюють організацію вільного часу студентів.

Цюлюпа С.Д. – автор навчальних посібників з грифом МОНУ "Хрестоматія з класу ансамблю (мідні духові інструменти)" (2001), "Інструментування для духового оркестру", співавтори Терлецький М.М., Полех Д.С. (2008), "Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне" (2012), а також є упорядником збірника наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя", який видається щорічно з 2006 року і має свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації (серія КВ №19865-9665Р, наказ №240 від 17 квітня 2013 року державної реєстраційної служби України).

20. Буркацький Зіновій Павлович (1962 р.н.) – **кларнет**, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів, декан оркестрового факультету Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, м. Одеса.

В кандидатській дисертації "Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста", яка захищена в 2004 році, автор розглядає питання, які присвячені удосконаленню майстерності кларнетової гри за допомогою системного та стильового направленного, організованого інструктивно-художнього матеріалу.

Головною метою роботи стало створення концепції віртуозної кларнетової гри в співвідношенні з різними сферами інструментального та вокального виконавства. Виділена стилістична детермінованість віртуозної кларнетової техніки, історично немінуча, з стилістичними періодизаціями в інших видах творчості і мистецтва.

Зібрані інструктивно-художні матеріали у виді трьох збірок етюдів експериментально апробовані та узагальнюють методичні принципи і досвід навчання віртуозній грі в одеській школі гри на кларнеті. У вітчизняній музикознавчій літературі вперше здійснений виконавський аналіз творів для кларнета Л. Шпора, К. Вебера, Дж. Россіні, Е. Денисова, Т. Олаха та ін.

21. Гишка Ігор Семенович (1947 р.н.) – **труба**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка, згодом професор кафедри музичного мистецтва Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів.

В кандидатській дисертації "Звукотворчий компонент трубного виконавства: традиції та базинг", яка захищена в 2005 році, автором комплексно досліджено звуковий фактор як визначальний компонент трубного виконавства. На підставі всебічного аналізу доведено, що саме звук, його естетичні критерії є головним рушієм розвитку інструмента. Теоретично обґрунтовано оволодіння базингом як специфічним технічним засобом звуковидобування. Уперше у світовій практиці виконавства на мідних духових інструментах створено цілісну методику формування та вдосконалення амбушура трубача. Виявлено суттєві ергономічні переваги базингу за його застосування у грі. Вивчено художньо-виразовий потенціал базингу та його вплив на оновлення композиторської та виконавської творчості. Запропоновано поглиблене розуміння специфічних особливостей музичної акустики, зокрема, питань диференціації єдиної акустичної системи.

Професор І.С. Гишка – автор монографії "Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика) (2010) та навчально-методичного посібника "Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача" (2013, з грифом МОНУ).

22. Мочурад Богдан Іванович (1968 р.н.) – **труба**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оркестрового диригування Львівської національної музичної академії імені

М.В. Лисенка, диригент оркестру Львівського академічного музично-драматичного театру імені Марії Заньковецької, м. Львів.

В кандидатській дисертації "Концерт для труби в контексті жанрово-стильової еволюції", яка захищена в 2005 році, автором здійснено комплексний аналіз високохудожньої концертної літератури з метою її актуалізації для труби як сольного інструменту з широкою амплітудою виразових можливостей. Уперше в українському музикознавстві висвітлено взаємозв'язок дослідженого жанру та основних етапів еволюції труби як оркестрового інструмента, вивчено формування виконавських джерел, а також вдосконалення моделей інструмента. Уперше запропоновано стильову типологію жанру в європейській музичній культурі, здійснено музикознавче дослідження 38-ми концертів, розглянуто проблеми їх інтерпретації.

23. Крижанівський Федір Петрович (1947 р.н.) – тромбон, Заслужений артист України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.

В кандидатській дисертації "Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру", яка захищена в 2005 році, автором вивчено український концерт для тромбона в контексті загальноєвропейського процесу розвитку жанру. Розглянуто причини та фактори формування концерту для даного інструменту як самостійного жанру в середині XVII ст. Простежено особливості його еволюції у наступні історичні періоди, виявлено риси спадкоємності українського концерту з традиціями тромбонового концерту в західно-європейській і російській музиці. Встановлено характерні жанрові ознаки українського концерту, обумовлені особливостями національного музичного мислення. Визначено основні жанрово-стильові тенденції розвитку українського концерту для тромбона, особливості його музичної мови, формоутворення, драматургії, сольних партій і каденцій. Запропоновано періодизацію розвитку концертного жанру для тромбона в європейській та українській музиці. Визначено жанрові різновиди українського концерту, досліджено взаємозв'язок жанру й етапів еволюції тромбона як сольного інструмента, формування виконавських шкіл.

24. Дзисюк Василь Юхимович (1951 р.н.) – флейта, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, м. Одеса.

В кандидатській дисертації "Гра на флейті як художній феномен", яка захищена в 2006 році, автор розглядає питання, які присвячені феномену флейтового мистецтва як переважно виконавського типу діяльності в його обумовленості композиторською творчістю, тобто втіленням композиторського ставлення до флейти та осмисленням тембрових можливостей флейти в окремих творах. Запропонована історико-стильова парадигма вивчення флейтового мистецтва дозволяє поєднувати історіографічний, джерелознавчий, естетико-культурологічний, жанрово-стильовий підходи в контексті музикознавчого метода. Методичне розширення виконавських питань в дисертації дозволяє знайти нові ракурси роздивляння історичних передумов та сучасного стану традиції флейтової гри, виокремити її специфічні якості.

Визначаються головні історико-культурологічні та іманентні стильові чинники флейтової діяльності як єдності композиторської та виконавської творчості, зокрема взаємодія академічної та поза академічної настанов флейтового інструменталізму. Аналіз традиційного та інноваційного репертуару флейтисту сягає стилістично-текстологічного рівня та дозволяє вибудовувати концепцію "філософії флейти" як теоретично та практично значущої для сучасного флейтиста – виконавця та педагога. Підтверджується єдність музикознавчих та виконавських питань у річищі проблеми музичного мислення та відкриваються певні виконавські шляхи – з боку художньо-стильових засад флейтової гри – рішення даної проблеми.

25. Крупей Михайло Васильович (1955 р.н.) – саксофон, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, м. Одеса.

В кандидатській дисертації "Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX ст.)", яка захищена в 2006 році, автор розглядає питання, які присвячені вивченню розвитку виконавської майстерності

саксофоніста як музичного явища у контексті музичної творчості XIX-XX століть, на основі концепційного підходу, який дозволяє виявити її теоретично-стильові основи. У роботі розглядаються передумови й досліджено генезис: винахід нового інструмента А. Саксом, становлення і шляхи розвитку в музичному мистецтві, а також простежуються особливості його еволюції у наступні історичні періоди. Визначені складові виконавського процесу та зроблена спроба узагальнити структуру сукупності "виконавець-саксофон" як цілісного функціонального системного утворення, вводячи термінологічну новацію "функціональної виконавсько-механічно-акустичної системи". Запропонована жанрово-стилістична типологія змістовного синтезу формування творчої універсальної виконавської майстерності музиканта-духовика як загальної функціональної системи. Залучені й аргументовані інші нові терміни, що є супутніми категорії "виконавська майстерність", в методичну літературу пропонується введення логічної низки понять: "творча виконавська майстерність", "звуковимовлення", "звукоподання", "звуковтілення-звуковираз" та інше.

Аналітичний матеріал роботи підтверджує те, що жанрово-стильова творча виконавська майстерність саксофоніста як прояв росту інструментальної експансії сучасності – системна технологічно-технічна та творча звукова виразно-енергетична сторона розвитку художньої образності в русі музичної композиції виконуваного твору в часі, що обумовлені особливостями національного, духовного і художнього музичного мислення, а також звуковимовлення, формотворення, драматургії, культури емоцій і почуттів виконавця.

26. Громченко Валерій Васильович (1978 р.н.) – **кларнет**, проректор з наукової роботи Дніпропетровської консерваторії імені М. Глінки, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів, м. Дніпропетровськ.

Кандидатську дисертацію "Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття", яка захищена в 2007 році, автор присвячує дослідженню кларнетового виконавства в Європі XVIII століття. В роботі висвітлюється розвиток конструкції інструмента у першому сторіччі його існування, розкривається процес становлення кларнета як концертного (сольного), ансамблевого та оркестрового інструмента. Простежуються особливості формування художньої індивідуальності кларнета. Виділяються найбільш визначні події у музичному житті тогочасної Європи, які мали безпосередній вплив на повне утвердження кларнета в європейській музичній культурі XVIII століття.

У дисертації вибудована чітка хронологічна лінія процесу розвитку кларнета як концертного (сольного), ансамблевого та оркестрового інструмента у першому сторіччі його функціонування в європейській музиці. У роботі здійснюється аналіз визначних, а також маловідомих творів для кларнета (творів за участю кларнета), написаних у XVIII столітті.

27. Федорков Олег Вікторович (1952 р.н.) – **тромбон**, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри духових та ударних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків.

В кандидатській дисертації "Український ансамбль тромбоністів у контексті світового музичного мистецтва", яка захищена в 2008 році, автор розглядає питання вивчення специфіки історичного розвитку українського ансамблю тромбонів у контексті світового тромбонового мистецтва. Вперше в вітчизняному музикознавстві етапи 500-річної історії ансамблю тромбонів як виконавського складу та явища композиторської творчості розглянуто у єдності, як своєрідну жанрову систему. Обґрунтовується застосування принципу історизму до вивчення тромбонового ансамблю з урахуванням специфіки інструмента та жанрово-стильового контексту. Виокремлено жанр тетологія – як різновид музики для ансамблю тромбонів другої половини XX ст.

Опрацьовано понад 100 творів зарубіжних і 23 твори українських композиторів, призначених для ансамблево-тромбонового складу. Охарактеризовані мовні, композиційно-драматургічні та жанрово-стильові закономірності, притаманні творам українських композиторів для ансамблю тромбонів.

28. Вакалюк Петро Васильович (1962 р.н.) – **труба**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

В кандидатській дисертації "Труба в симфонічній творчості С. Людкевича і Б. Лятошинського", яка захищена в 2009 році, автор розглядає питання, в яких простежується образно-сміслова специфіка використання тембру труби в симфонічних партитурах Б. Лятошинського та С. Людкевича. Визначаються передумови символіки тембру труби у названих українських композиторів на підставі розгляду трактування інструмента у фольклорних традиціях та у творчості митців XVIII-XIX ст. Труба отримує в симфоніях, симфонічних поемах, увертюрах, сюїтах Б. Лятошинського і С. Людкевича розмаїте тлумачення, відповідне до індивідуальних образних концепцій кожного твору та позначене індивідуальними рисами стилю кожного з композиторів.

Простежуючи своєрідність перевтілення тембру труби у творчості Б. Лятошинського та С. Людкевича, відзначено помітні розбіжності у їх трактуванні. Якщо для Б. Лятошинського переважаюча експресивна образність, тяжіння до втілення колосальної напруги конфліктів вимагала майстерного тембрового висвітлення, динамізації розвитку за допомогою посилення ролі мідних духових інструментів, введення їх навіть на початкових етапах розвитку тем, особливо активних, непростих головних партій, то у С. Людкевича, незважаючи на пізньоромантичний орієнтир його стильової домінанти, спостерігаємо обережніше, спокійніше використання мідної групи, "приберігання" її сильної яскравої звучності передусім для кульмінаційних зон розвитку.

29. Понькіна Антоніна Михайлівна – саксофон, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків.

В кандидатській дисертації "Саксофон у музичній культурі XX століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів)", яка захищена в 2009 році, автором обґрунтовується специфіка саксофона, його технічних та виразових можливостей в музичній творчості XX ст. Розглянуто задіяність саксофона в творах сонатного жанру. Запропоновано періодизацію розвитку жанру сонати для саксофона, на підставі чого виявлено: 1) характерні тенденції формування та подальшої еволюції жанру; 2) індивідуальні риси кожного із визначених періодів; 3) характеристики технічних і виразових можливостей інструмента. У дослідженні осмислюються процеси жанрово-стильової модифікації сонати для саксофона в контексті композиторської практики XX ст. У зв'язку з цим виділяються різновиди сонати для саксофона. За типом *музичної семантики* виокремлено шість "гілок" сонатного "дерева": необарокова, неокласицистична, неоромантична, фольклорна, соната в джазовому стилі й авангардна соната. За критеріями виконавського складу вирізняються такі різновиди, як соната-соло, ансамблева соната (саксофон і фортепіано; саксофон, віолончель і фортепіано; саксофон і банджо), соната у супроводі симфонічного оркестру та різноманітних складів камерного ансамблю (в тому числі й естрадного).

У контексті цілісної жанрової системи сонатної творчості визначено наступні типи співвідношення партій саксофона і фортепіано: "паритетний"; "акомпанементний"; "персоналіфікація" (в поодиноких випадках – переважає тематизм фортепіано); непередбачуване співвідношення (партії інструментів не виписані в нотному тексті, а залежать від волі виконавця). У світлі загальних тенденцій музичної культури XX ст. виявлено індивідуалізацію сольної партії в сонатах для саксофона, для якої притаманними стають каденція і нетрадиційних виконавських прийомів гри на інструменті: одні з яких були принципово новими, інші – переосмислені з огляду на виконавську практику.

30. Варянюк Олег Іванович (1978 р.н.) – труба, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

Кандидатську дисертацію "Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство", яка захищена в 2009 році, автором присвячено еволюційним етапам становлення жанру сонати для труби від XVII до першої половини XX століття. Жанр досліджується системно з увиразненням еволюційно-стильових та виконавсько-інтерпретаційних аспектів. Аналітичний матеріал поділяється на два блоки: XVII – початок XVIII-го та XX століття.

У першому блоці увага зосереджується на історико-соціальному тлі та шляхах формування провідних інструментальних жанрів на прикладі камерно-ансамблевої сонати за участю труби. Докладно розглядаються визначні зразки даного жанру у творчості представників італійської, німецької, австрійської, чеської та англійської композиторських шкіл. Окремо досліджується процес розбудови барокового інструментарію та специфіка виконавського мистецтва.

У другому блоці корпус камерно-ансамблевих сонат для труби і фортепіано ХХ століття поділяється на дві типологічні групи: монументальні сонати концертного спрямування та камерно-ансамблеві сонати – мініатюри. Концептуальний та стилістичний спектр окреслених типологічних груп охоплює елементи неокласицизму, імпресіонізму, неоромантизму, неофольклоризму, конструктивізму.

31. Плохотнюк Олександр Сергійович (1979 р.н.) – **труба**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, м. Луганськ, з 2015 року доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності Київського педагогічного університету імені Бориса Грінченка, м. Київ.

Кандидатську дисертацію "Формування професійно ціннісних орієнтацій студентів мистецько-педагогічних спеціальностей у процесі музично-виконавської діяльності", яка захищена в 2009 році, автор присвячує проблемі підвищення ефективності формування професійно ціннісних орієнтацій студентів мистецько-педагогічних спеціальностей у процесі музично-виконавської діяльності.

У дослідженні визначено сутність та структуру професійно ціннісних орієнтацій майбутніх педагогів-музикантів, а також чинники, що впливають на формування зазначеної якості в студентів. Обґрунтовано педагогічні умови, за яких забезпечується ефективне формування професійно ціннісних орієнтацій студентів мистецько-педагогічних спеціальностей. Розроблено зміст програмного матеріалу курсів "Основний музичний інструмент", "Ансамбль духових та ударних інструментів", спецкурс "Історія становлення, розвиток та основи джазового виконавства", спрямовані на професійно ціннісні орієнтації, ціннісно-сміслові навчальні ситуації, що забезпечують аксіологічну складову навчально-виховного процесу підготовки студентів музично-педагогічних спеціальностей, методичні рекомендації щодо організації самостійної роботи в класі основного інструмента, організації самостійної роботи в класі ансамблю духових та ударних інструментів, розробки та використання ігрових ситуацій, концертів-лекцій, тематичних заходів.

Експериментально доведено, що запропоновані педагогічні умови формування професійно ціннісних орієнтацій досягають своєї максимальної ефективності лише при комплексному застосуванні.

32. Марценюк Герольд Петрович (1941 р.н.) – **тромбон**, кандидат мистецтвознавства, доктор філософії (PhD.Art) (мистецтво), професор кафедри музичного мистецтва Національного університету культури і мистецтв, м. Київ.

Кандидатську дисертацію професора Г.П. Марценюка "Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбонного виконавства (кінець ХІХ – ХХ століття). Історичні та методичні аспекти" захищено в 2011 році.

Дисертацію присвячено дослідженню історії розвитку українського тромбонного виконавства, дослідженню етапів становлення та розвитку української школи тромбона з урахуванням виконавських особливостей в різних регіонах України. Уперше цілісно досліджено і проаналізовано становлення української школи тромбона, визначено вплив інших виконавських духових шкіл (зокрема німецької, чеської та російської) на розвиток українського тромбонного виконавства. Охарактеризовано діяльність вищих музичних навчальних закладів України від часу їх заснування, виявлено шляхи формування професійних виконавських і педагогічних традицій регіональних шкіл тромбона, відповідно охарактеризовано ряд яскравих представників української школи тромбона від фундаторів до музикантів-педагогів наступних поколінь (А. Машек, Г. Лоеццо, М. Подгорбунський, Д. Катанський, П. Фассгауер, О. Ланге, О. Добросердов, В. Гарань, Б. Манжора, О. Федор-

ков, С. Горовой, В. Готчев, С. Ганич, Ф. Крижанівський, Г. Лагдищук, Г. Марценюк та ін.). У дослідженні об'єктивно розглянуто внесок українських педагогів і виконавців у становлення та розвиток методичних засад тромбового виконавства, здійснено порівняльний аналіз сучасного стану українського і зарубіжного виконавства та педагогіки в цій галузі музичного мистецтва.

Професор Г.П. Марценюк – автор навчально-методичних посібників з питань духового виконавства, а саме: "Методика викладання гри на духових інструментах (становлення і розвиток національних виконавських шкіл)" (ч.1, 2006); "Тромбон: історія і сьогодення" (2006); "Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні" (2007); "Грані таланту (творчі портрети видатних митців. В.Т. Посвалюк.)" (2008); та фундаментальної монографії "Українське тромбове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва" (2013).

33. Мимрик Михайло Романович (1977 р.н.) – **саксофон**, Заслужений артист України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.

В кандидатській дисертації "Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика", яка захищена в 2013 році, автор розглядає питання, які присвячено дослідженню сучасної української камерно-інструментальної музики кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті новітніх виконавсько-виражальних засобів та прийомів гри на саксофоні.

Бурхливий розвиток саксофонного виконавства в другій половині ХХ – ХХІ ст. виявляється не тільки в удосконаленні традиційних способів гри, а й розширенні сфери виражальних можливостей саксофона за рахунок виникнення нових виконавських прийомів і засобів. Нетрадиційні засоби виразності є актуальною темою сучасного українського саксофонного виконавства.

Широкий музично-виражальний спектр української камерно-інструментальної музики з участю саксофона кінця 1990-х – початку ХХІ ст., лівову частку музичних творів якого вперше внесено до аналітичних розвідок, дає можливість оцінити на практиці глибину філософсько-образних концепцій, які втілюють сучасні українські композитори. Яскравим прикладом такого роду конотацій стали творчі пошуки В. Рунчака, а саме залучення несподіваних рішень як композиційних структур, так і новітніх способів та прийомів гри на саксофоні. Виконання академічної музики саксофонним квартетом стає значним явищем другої половини ХХ ст. Окреслено основні положення щодо специфіки формування творчих настанов у виконавській діяльності квартету. Зазначимо, що художньо-стильова особливість гри саксофонного квартету ґрунтується на глибокому усвідомленні нерозривності технічних та мисленнєво-образних умотивованих дій, які дають змогу досягти максимального творчого результату у виконавській діяльності.

34. Кушнір Антон Ярославович (1979 р. н.) – **флейта**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.

В кандидатській дисертації "Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти", яка захищена в 2013 році, доцент А.Я. Кушнір розглядає питання багатогранної діяльності Київської флейтової школи як складової українського національного флейтового мистецтва, окреслює перспективні напрямки її розвитку. На основі висвітлення теоретичних засад дослідження виконавської школи як музично-творчого феномена визначені принципи функціонування Київської флейтової школи, її самобутні риси, національна специфіка, запропонована періодизація.

Виявлені джерела і чинники, що сприяли становленню і розвитку Київської флейтової школи. Розкрита масштабність творчості фундатора школи А. Ф. Проценка, узагальнено творчий внесок В. Антонова, О. Кудряшова, Я. Верховинця, В. Пшеничного, В. Турбовського та ін. у розвиток та ствердження її основних творчих принципів. Охарактеризовано взаємозв'язки досліджуваної школи з іншими регіональними центрами українського флейтового мистецтва. Систематизовані, узагальнені та доповнені виконавсько-теоретичні

засади Київської флейтової школи в їх взаємообумовленості з виконавством на флейті та українською композиторською практикою XX – початку XXI ст.

35. Старко Володимир Григорович (1969 р.н.) – **фагот**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

В кандидатській дисертації "Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку", яка захищена в 2014 році, автором досліджується генеза, сучасний стан і шляхи розвитку фаготового мистецтва в Україні, його розвиток в контексті потужних інонаціональних впливів, синтезу тенденцій, відмінностей і взаємодії західноукраїнської і східноукраїнської складових.

Осмислюються динаміка, механізми і фактори його становлення: від виконавського емпіризму – до теоретичного узагальнення, від аматорського – до професійного статусу, окреслюються шляхи вдосконалення виразових можливостей і функцій інструмента в оркестровому, камерному і сольному виконавстві, висвітлюються естетичні, педагогічні і виконавські погляди визначних фаготистів, провідні методичні принципи української фаготової педагогіки.

Динаміка збагачення і оновлення репертуару для фагота, високопрофесійна виконавська практика, висока конкурентоспроможність, взаємодія творчості і навчання, традицій і досвіду духової виконавської школи із новітніми техніками, розгорнута науково-теоретична і практично-методологічна база і послідовна система наукових розробок не лише довели самодостатність, життєздатність і перспективність поступу фаготового мистецтва в Україні, але й стали незаперечним свідченням формування національної виконавської школи та її успішного функціонування у світовому контексті.

36. Палащенко Олег Петрович (1985 р.н.) – **кларнет**, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

В кандидатській дисертації "Методика формування виконавських умінь підлітків у процесі навчання гри на духових інструментах", яка захищена в 2015 році, молодий, перспективний рівненський вчений досліджує актуальну проблему формування виконавських умінь підлітків у процесі навчання гри на духових інструментах. Розроблено та експериментально перевірено процес формування виконавських умінь учнів-духовиків в умовах позашкільної спеціалізованої освіти. Визначено ефективні форми, методи і засоби формування виконавських умінь підлітків у процесі навчання гри на духових інструментах.

У дослідженні виділені структурні компоненти сформованості виконавських умінь учнів-духовиків, а саме: мотиваційно-вольовий, когнітивно-комунікативний, емоційно-ціннісний та особистісно-творчий.

Доведено, що ефективність набуття виконавських умінь залежить від забезпечення відповідних принципів, педагогічних умов, методів та форм навчання.

Розроблено, теоретично обґрунтовано і експериментально перевірено методичну модель, яка впроваджувалася на трьох етапах дослідження: підготовчо-кумулятивному, змістовно-рефлексивному та творчо-самостійному.

Встановлено, що розроблена методична модель є оптимальною для формування виконавських умінь учнів у процесі навчання гри на духових інструментах в спеціалізованих позашкільних навчальних закладах.

37. Олійник Дмитро Борисович (1965 р.н.) – **ударні інструменти**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

Кандидатську дисертацію "Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст. до н.е. – початок XXI ст.)", яка захищена в 2016 році, автор присвячує дослідженню історії розвитку ксилофона в Європі, що розглядається в контексті однотипних ідіофонів різних народів світу. Проаналізовано стан вивчення інструмента. Обґрунтовано автохтонне походження європейського ксилофона, вивчено основні його типи від античності до початку XXI століття (одно-, дво-, три- та чотирирядні системи). Розглянуто умови функціонування

ксилофона в європейській музичній культурі XIV – поч. XX ст. Висвітлено діяльність клезмерів-ксилофоністів, їх вплив на розвиток сольного виконавства і створення концертного репертуару. Впроваджено забуті імена європейських ксилофоністів, педагогічний і концертний репертуар ксилофонів. Висвітлено зародження європейського виконавства на дворядному американському ксилофоні.

II. Докторські дисертації духовиків України.

1. Апатський Володимир Миколайович (1928 р.н.) – **фагот**, Народний артист України, академік, член-кореспондент академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.

В докторській дисертації "**Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота)**", яка захищена в 1993 році, автор розглядає питання акустичної природи інструмента і специфіки звукоутворення на ньому, будови і функціонування виконавського апарату й методи його формування, основних засобів виразності фаготиста й методи розвитку виконавської майстерності. Кінцевою метою дослідження є розробка теоретичних основ духового виконавства на прикладі фагота. З метою одержання об'єктивних науково-достовірних даних професор В.М. Апатський у своїх дослідженнях широко застосував методи точних лабораторних спостережень і вимірів за допомогою таких приладів, як стробоскоп, шлейфовий осцилограф, рентгеноскоп, автоматичний аналізатор спектру, вимірювач рівня звукового тиску, пневмограф, тензостанцію з тензодатчиками, ротовий манометр та ін.

Авторові належить пріоритет у розробці методології тензометричних, пневмографічних та манометричних досліджень для вивчення найскладніших акустичних та фізіологічних процесів, що відбуваються під час гри на духових інструментах. В дисертації вперше здійснено спробу розробити теоретичні основи гри на одному з класичних духових інструментів – фаготі. У процесі дослідження академік В.М. Апатський створює новий напрям у вивченні духового виконавства, який базується на точних лабораторних вимірах, тим самим заслужив визнання теоретиків і практиків духового виконавства, має послідовників як в Україні, так і за її межами.

2. Якустіді Іван Васильович (1926-1997) – **валторна**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків.

В докторській дисертації "**Значення тембру валторни у процесі навчання**", яка захищена в 1993 році, автор дослідив роботу звукоутворюючого апарату валторніста методом чисельних лабораторних замірів. Поряд з експериментальними дослідженнями в дисертації розглядаються питання історії, теорії і практики виконавства, методики навчання гри на валторні,

3. Круль Петро Франкович (1959 р.н.) – **валторна**, академік Академії наук вищої освіти України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

В докторській дисертації "**Генезис духового та ударного інструментального виконавства України**", яка захищена в 2001 році, професором П.Ф. Крулем простежено генезу духового та ударного музичного мистецтва в Україні та узагальнено різноманітні фактологічні дані з рукописних і друкованих першоджерел, мемуарної літератури, досліджень і публікацій з історії побуту та культури українського народу, архівних документів, що поєднують велику кількість раніше невідомих фактів. Розглянуто етапи історичного становлення та розвитку духових та ударних інструментів. Опрацьовано світовий фонд духового інструментарію. Запропоновано методику археографічного опрацювання пам'яток.

4. Посвалюк Валерій Терентійович (1947 р.н.) – **труба**, Заслужений артист України, доктор мистецтвознавства, професор, декан оркестрового факультету, завідувач кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.

В 2008 році захищена докторська дисертація "**Шляхи становлення і проблеми розвитку Української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-**

методичний аспекти". Наукова новизна дослідження професора В.Т. Посвалюка полягає в тому, що в дисертації вперше: розкрито своєрідність історичного шляху становлення й розвитку національної школи мистецтва гри на трубі в цілому та її регіональні особливості; послідовно простежено й узагальнено конкретні соціально-історичні умови і фактори формування даних шкіл з урахуванням показників еволюції інструментів; з максимальною повнотою висвітлено мистецький внесок визначних українських трубачів-виконавців і педагогів, починаючи з середини XIX ст. до сучасності; шляхом порівняння виявлено спільні й відмінні риси виконавських шкіл (методика викладання) вітчизняних і зарубіжних педагогів, розроблено актуальні питання; здійснено виконавський аналіз основних творів концертного та педагогічного репертуару для труби (звертається увага на відсутність оригінальних творів епохи бароко в репертуарі трубачів кінця XIX – першої половини XX ст.), запропоновано відповідні методичні рекомендації; відзначено якісні відмінності між оркестровим та сольо-ансамблевим стилями виконавства; розглянуто динаміку розвитку аудіо- й відеозапису українських трубачів та інші засоби пропаганди їхнього мистецтва; досягнення і проблеми українських регіональних шкіл трубного виконавства розкрито й оцінено з точки зору сучасної світової практики і в контексті безпосередніх міжнародних творчо-організаційних зв'язків.

5. Богданов Валерій Олександрович (1939 р.н.) – **труба**, Заслужений артист РРФСР, член національної спілки композиторів України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків.

Докторську дисертацію "Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX ст.", яка захищена в 2008 році, професор В.О. Богданов присвячує дослідженню духового музичного мистецтва України. На основі систематизації фактичних даних висвітлюються основні напрямки його еволюції.

Професор Богданов В.О. розглядає еволюцію духового музичного мистецтва України як історичний процес, пов'язаний з інструментарієм і концертною практикою. Крім того, простежується взаємодія двох факторів, що стимулювали розвиток української духової музичної культури (крім загальнодержавних заходів): а) становлення музичної освіти; б) активізація громадського життя, зокрема музичного. У дисертації доводиться, що вивчення генезису і шляхів розвитку духового мистецтва, зокрема виконавства, в Україні, як і у всьому світі тривалий час було "колискою" всієї інструментальної музики, що дозволяє екстраполювати висновки роботи на дослідження інших гілок музично-виконавської культури.

6. Качмарчик Володимир Петрович (1956 р.н.) – **флейта**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, м. Київ.

Докторську дисертацію "Німецьке флейтове мистецтво XVIII – XIX ст." професором В.П. Качмарчиком захищено в 2009 році.

Пріоритетними напрямками дисертаційного дослідження стали створення історичної періодизації німецького флейтового мистецтва XVIII–XIX ст. і визначення ролі Й.Й. Кванца, Й.Г. Тромліца, А.Б. Фюрстенау та Т. Бьома у формуванні німецької флейтової школи. Ключові фігури історії флейтового мистецтва Німеччини показано в контексті тісного взаємозв'язку процесів удосконалення інструмента, розвитку флейтової технології та методики навчання гри. Широкий загал питань теорії і практики флейтового виконавства розкривається в дослідженні творчих здобутків засновника німецької флейтової школи Й.Й. Кванца, послідовного реформатора конструкції інструмента Й. Г. Тромліца, віртуозів епохи класицизму Й.Б. Вендлінга та романтизму – А.Б. Фюрстенау. Важливе місце відведено дослідженню інструментальної реформи Т. Бьома.

В хронологічній послідовності розкривається пріоритетність досягнень Т. Бьома у вдосконаленні механіко-акустичної системи флейти. Детальне вивчення флейтових трактатів та "шкіл" XVIII–XIX ст. дозволило всебічно дослідити технологію виконавського процесу на флейті в означений період і виділити основні етапи її розвитку.

7. Сверлюк Ярослав Васильович (1963 р.н.) – **туба**, доктор педагогічних наук, професор кафедри духових та ударних інструментів, заступник директора Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

В докторській дисертації "Теоретико-методичні основи професійної підготовки диригента оркестрового колективу у вищих мистецьких навчальних закладах", яка захищена в 2011 році, автором досліджено методологічні, теоретичні й методичні основи професійної підготовки диригента оркестрового колективу з урахуванням специфіки майбутньої професійної діяльності. Висвітлено генезис та еволюцію поняття "диригент оркестру" як педагогічного та музикознавчого феномена, який сприяв обґрунтуванню проблеми сучасної диригентсько-оркестрової освіти. У широкому міждисциплінарному контексті сформульовано зміст поняття "професійна підготовка диригента оркестрового колективу", розкрито його суспільне значення в музично-естетичному вихованні підростаючого покоління.

Професором Я.В. Сверлюком доведено доцільність упровадження в практику розроблених дисертантом сучасних методичних підходів до розв'язання проблеми професійної диригентсько-оркестрової освіти. Експериментально перевірено ефективність педагогічної технології та методики, створених на основі гуманістичних принципів професійного розвитку студентів.

За результатами експериментального дослідження на завершальному етапі підтверджено обґрунтованість досліджуваних теоретико-методичних засад і ефективність розробленої на їхній основі педагогічної технології, яку було впроваджено в систему професійної підготовки майбутніх диригентів у вищих мистецьких навчальних закладах.

8. Карп'як Андрій Ярославович (1974 р.н.) – **флейта**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

В докторській дисертації "Мистецький тезаурус флейтиста як основа виконавської майстерності", яка захищена в 2014 році, професором А.Я. Карп'яком вперше в українському музикознавстві наданий аргументований критичний аналіз ключових питань та проблем розвитку сучасного флейтового мистецтва. Визначаючи первинні пріоритети у формуванні виконавської майстерності флейтиста, дослідження опирається на прогресивні положення психофізіологічної методичної школи, впроваджуючи у флейтовий фах нове тлумачення явища артикуляції (надається фундаментального значення змістовній, сенсовній та структурній класифікації явища). Актуальність праці зумовлена завданнями розвитку художнього мислення учнів, студентів, артистів та педагогів, набуття музикантами знань і вмінь пов'язувати яскраві асоціативні враження з інтонаційними явищами та процесами, опанування мистецтва інтерпретації.

Обґрунтовуються та пояснюються методи організації апаратів дихання, амбушюра, слуху, віртуозного володіння аплікатурою, психологічних налаштувань виконавця, обумовлюються межі питання індивідуалізації, демократизації, долання поширених уніфікуючих догм на догоду гнучкому підпорядкуванню техніки музиканта загальній меті – досягнення глибини змістовності виконаного.

На багатому фактологічному матеріалі висвітлено історію та причини виникнення, технологічні питання формування найважливіших жанрів флейтового мистецтва, вплив контактів композиторів, віртуозів і навколишніх умов праці митців на створення найяскравіших зразків репертуару флейтиста. Залучаючи до асоціативних процесів аналіз зразків зі споріднених мистецьких сфер, вибудовуються мистецькі арки та виразні алюзії, що дозволяє творити зручні та доречні осередки фахової інформації, які спрямовують працю артиста до пошуків ідеї образності композиції та формування концепцій інтерпретації.

Автор статті С.Д. Цюлюпа не претендує на цілковите повне розкриття даного питання, розуміючи, що ідеального і в природі не буває, тому плекає надію на подальші наукові дослідження інших авторів, їх доповнення, а також піднесення престижу наукової роботи у ВНЗ України, появи прогресивних підходів до педагогічної діяльності з перспективою впровадження технічних засобів у навчальний процес в класах духових інструментів, розширення числа прихильників духової музики в цілому.

Використані джерела:

1. Апатський В.М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Книга II / В.М.Апатський. – К. : ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с. ISBN 978-966-432-102-7.
2. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХст. – Х.: Основа, 2000. – 344 с.
3. Богданов В.О., Богданова Л.Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХст.: В 2-х томах. – Т.1. – Х.: ФО-П Сілічева С.О., 2013. – 384 с.
4. Вовк Р.А. Портрети корифеїв. – К.:НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2013. – 225 с.
5. Марценюк Г.П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва / Герольд Марценюк. – К.:ДП "Інформ.-аналіт. агентство", 2013. – 402 с.
6. Карп'як А.Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX-XX ст.): Дисертація... канд. мист.: 17.00.03/НМАУ. – Київ, 2002. – 198 с.
7. Круль П.Ф. Духовий інструментарій в історії музичної культури України : підручник для вищих музичних закладів IV рівня акредитації / Петро Круль. – Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – 2019 с. ISBN 978-640-353-0.
8. Посвалюк В.Т., Посвалюк К.В. Історія кафедри духових і ударних інструментів НМАУ ім. П.І.Чайковського у фотографіях. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2010. – 224 с. : іл. ISBN 978-966-7357-55-9.
9. Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Навчальний посібник. – Рівне: видавець О. Зень, 2012. – 240 с. ISBN 978-617-601-038.
10. Збірник наукових матеріалів V-ї Міжнародної науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Випуск №5 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2013. – 168 с. ISBN 978-966-416-308-5.
11. Збірник наукових матеріалів VI-ї Міжнародної науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Випуск №6 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2014. – 156 с. ISBN 978-966-416-336-8
12. Збірник наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Випуск №7 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2015. – 200 с. ISBN 978-966-416-374-0.



УДК 78.087.1

**Громченко В. В.,
м. Дніпропетровськ**

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ЖАНРОВИЙ КРИТЕРІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СОЛО (на прикладі творів для духових інструментів)

Анотація. У статті автор досліджує явище синтезу мистецтв як певного критерію жанру інструментального соло. Вивчення фактору мистецького синтезу як відповідної жанрової норми відбувається на основі аналізу сучасних академічних композицій для духових інструментів соло, створених українськими та зарубіжними композиторами другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Annotation. The article is devoted to the genre of instrumental solo. The author of this work investigates synthesis of the arts as substantial part, criterion of the genre. The exploration is conducted on the basis using different of compositions for solo wind instruments. Ukrainian and foreign composers in second half of XX and beginning of XXI century wrote those masterpieces. Among them, K. Stockhausen ("Harlequin" for clarinet solo), F. Rabe ("Basta" for trombone solo), V. Runchak ("Homo ludens IX, (oboe: I and oboe) nine of nonrandom stops a walking oboist" for oboe solo), V. Martynyuk ("Interview on a given theme" for clarinet solo).

Synthesis of arts greatly expands the arsenal of expression for academic wind instruments. The author of this article emphasizes the historical basis of synthesis of arts for playing compositions solo. The scientist finds parallels between contemporary masterworks for instrument solo and performing of masterpieces solo during the period Middle

Ages. There are many mastersingers, buffoons, jugglers in large European cities. Artists played many instruments as well as sang and danced. Only one performer performed many of the artistic compositions.

As a rule, the compositions for instrument solo have a bright and clear program. The name of masterpieces generates means of expressiveness. They represent the new untraditional methods, effects, technology performing. But it, we emphasize that, is not the main feature of the music for instrument solo. An important feature of modern masterworks for wind instrument solo is the interaction between all the means of expression including the synthesis of music art with other arts.

У вирі сучасних культурно-мистецьких звершень, основою яких постають стрімко зростаючі процеси глобалізації, особливе місце належить еволюції музичних жанрів. Відсутність одноставного погляду на питання класифікації жанрів, їх визначення відносно історичних витоків народження певних видів музики, усталення відповідних критеріїв для того чи іншого жанру суттєво актуалізує дослідження історії та теорії жанрів у сучасній музикознавчій думці.

Інструментальне соло, або ж не менш відоме жанрове означення сольних композицій як музика для інструмента соло – комплексний, багатоскладовий жанр, який у певній мірі відображає риси багатьох інших жанрів, не лише музичного мистецтва (концерт, соната, фантазія, поема, імпровізація), але й літератури (монолог), театрального мистецтва (монодрама) та ін. І в цьому постає чи не найбільша складність, проблема усвідомлення жанрової специфіки, певних критеріїв жанру та досягнення його історично сформованої своєрідності. Адже за визначенням Є. Назайкінського жанр – це "багатоскладова, сукупна генетична (можливо навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле" [6, с. 94].

Історично сформований, максимально кристалізований характер природи будь-якого жанрового явища влучно усвідомлюється у порівнянні жанру зі стилем. "Якщо слово стиль відносить нас до джерела, до того, хто породив творіння, то слово жанр – до того, за якою генетичною схемою формувався, народжувався, створювався твір. Дійсно, адже для композитора жанр постає як свого роду типовий проект, у якому передбачувані різні сторони побудови й задані нехай гнучкі, але все ж таки визначені норми" [6, с. 95].

Таким чином, свідоме ставлення митця (композитора, виконавця, викладача) до природніх, характерологічних факторів, критеріїв того чи іншого жанру, зокрема інструментального (духового) соло, дозволить музиканту найбільш влучно відтворювати художнє єство музики, її ідейно-образний зміст.

Безумовно, у переважної більшості виконавців відчуття жанру творів, які виконуються, відбувається на добре розвиненому інтуїтивному, психологічному рівні. Але ж ніколи не слід забувати, що у кожному артисті віддзеркалюється творчий почерк його викладачів, котрі поряд з індивідуальними, часто надзвичайно кропіткими виконавсько-технологічними завданнями, вирішують питання усвідомлення стилю, жанру, форми музичних композицій. Результатом таких занять й постає наближене до природнього, інтуїтивне відчуття жанрової специфіки творів.

Багатовекторну актуальність означеної тематики також генерує факт активної композиторської діяльності музикантів, які є передусім високопрофесійними виконавцями. Їх творча увага до рідного інструмента має активний прояв насамперед у написанні композицій соло, в яких автори, як правило, використовують максимальний потенціал виразових можливостей відповідного інструментарію. Як приклад наведемо 24 каприси для кларнета соло російського кларнетиста українського походження І. Оленчика, Імпровізації для тромбона соло німецького тромбоніста уругвайського походження Е. Креспо, цикл "Посвяти" для кларнета соло угорського кларнетиста Б. Ковач. Також відзначимо Фантазії для духових інструментів соло британського композитора, трубача М. Арнольда, про які мистецтвознавець Ю. Усов писав наступне: "Їх відмінною рисою постало те, що вони були написані без супроводу та виконувались на кожному інструменті соло. Композитору були необхідні великі знання виразових та віртуозних можливостей інструментів для створення яскравих конкурсних п'єс" [9, с. 212].

Підкреслимо, що синтез мистецтв не постає основним, першорядним фактором у загальному визначенні інструментального (духового) соло як жанрового явища сучасного

музично-виконавського мистецтва. Але ж його роль в усвідомленні жанрової своєрідності, родової багатогранності представлення сольних композицій є беззаперечно доленосною в еволюції музики для інструмента соло.

У ряді творів для духових інструментів соло взаємодія мистецтв, зокрема музики й пластично-рухового, театрального дійства являє невід'ємну частину характерологічних ознак досліджуваного жанру. Поряд з основними жанровими чинниками інструментального соло, а саме виконання твору лише одним музикантом та максимальна увага композитора щодо палітри виразових можливостей означеного інструмента, синтез мистецтв залишається незмінною жанровою прикметою низки сольних духових композицій. Серед таких творів особливо відзначимо "Арлекін" для кларнета соло німецького композитора, диригента, музикознавця К. Штокхаузена; "Баста" для тромбона соло шведського композитора Ф. Рабе, "Номо ludens IX, (обоє: я і гобой) дев'ять невинуватих зупинок для "гуля_ч_шого" гобоїста" для гобоя соло українського композитора, диригента В. Рунчака; "Інтерв'ю на задану тему" для кларнета соло української композиторки, викладача музично-теоретичних дисциплін та класу композиції Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки В. Мартинюк та низку інших творів для духових інструментів соло.

Відзначимо, що у сучасному інструментальному (духовому) музикознавстві та редакторській роботі композиції соло знаходять науково-дослідницьку увагу в працях В. Апатського [1], І. Мутузкіна [5], М. Баланко [2], Ч. Найдіка [11] та багатьох інших митців. Але ж, нажаль, дослідники не торкаються питань жанрової своєрідності творів соло, не заглиблюються у процес означення критеріїв, відповідних прикмет даного жанрового явища. Розробка окресленого питання також відсутня й у роботах Є. Назайкінського [6], О. Соколова [7], В. Цуккермана [10], А. Сохора [8] та ряду інших відомих музикознавців.

Мета статті – означення ролі синтезу мистецтв у контексті художньої образності творів та у складі низки критеріїв щодо формування жанрової своєрідності інструментального (духового) соло. Також ціллю публікації є популяризація композицій для духових інструментів соло вітчизняних композиторів у сучасній концертно-виконавській, конкурсній, педагогічній, редакторській та видавничій практиці.

Сучасні композитори у прагненні до розширення арсеналу виразових можливостей того чи іншого інструмента, що, безумовно, формується на основі певних характеристик художньої образності твору, вдаються до процесу об'єднання (синтезу) різних видів мистецтв у єдиний синтетичний творчий продукт. За таких умов автори суттєво збільшують палітру виразових засобів, яка, зауважимо, не виходить за рамки її впровадження на одноголосному інструменті у виконавській творчості, підкреслимо, лише одного музиканта-соліста (найважливіший фактор жанрової специфіки інструментального соло).

Серед творів для духових інструментів соло, які доволі яскраво репрезентують художню образність за допомогою синтезу мистецтв, насамперед відзначимо композицію К. Штокхаузена "Арлекін" для кларнета соло. В даному творі відповідно одягнений у вбрання арлекіна музикант-кларнетист в одночасному процесі гри на інструменті та створенні надзвичайно пластичних рухів утворює образ одного з найпопулярніших персонажів італійської комедії дель арте (театр-площа під відкритим небом). У яскравій руховій процесії соліст передає художню образність героя усіма відтінками його комедійного характеру.

К. Штокхаузен супроводжує нотний текст художньо-образними рекомендаціями, своєрідною програмою, що відтворюється сценічними пластико-руховими діями виконавця. Кожна частина наскрізної дії твору має ідейно-змістовну назву. Г. Голлямова зазначає: "Композиція була задумана та написана як єдине ціле, але після завершення були визначені сім секцій: 1) "Посланець мрії" ("Ідеальний кур'єр"); 2) "Жартівливий конструктор"; 3) "Зачарований (закоханий) лірик"; 4) "Педантичний вчитель"; 5) "Шахраюватий жартівник (Джoker)"; 6) "Пристрасний танцюрист"; 7) "Екзальтований дух, що обертається". Кожній секції відповідає своя програма, в якій композитор окреслює вектор образних та мелодичних трансформацій" [3, с. 57].

Важливо відзначити, що одноосібний образ музиканта-виконавця й танцівника одночасно змальовує не лише одного з найпопулярніших героїв італійської комедії дель арте

(XVI – XVIII ст.), славнозвісного та надзвичайно популярного у ті часи арлекіна, але й художньо відтворює у свідомості глядачів виразні й творчо багатозначні історичні постаті жонглерів, мейстерзінгерів, вагантів, менестрелів, дудошників, скоморохів та багатьох інших мандрівних, доволі культурно універсальних артистів епохи Середньовіччя.

Підкреслимо, що означена паралель засвідчує глибоке історичне підґрунтя синтезу мистецтв, який виразно представлено у вищезначеній інструментальній композиції соло. Даний факт також являє показовий приклад суттєвого розширення кордонів традиційного академічного виконавства, зокрема у сфері духової академічної музично-виконавської практики.

Безумовно, представлене історичне порівняння влучно утворює сталий характер фактора мистецького синтезу в інструментальному (духовому) соло, у такий спосіб підтверджуючи та незмінно констатуючи взаємодію мистецтв як певного критерію, вагомої прикмети жанру інструментального соло.

На особливу увагу в контексті заявленої теми заслуговує композиція Ф. Рабе "Баста" для тромбона соло. Від початку цього твору соліст-тромбоніст у надзвичайно жвавій, імпульсивно-активній манері з'являється, а точніше вибігає на сцену, у такий спосіб утворюючи образ емоційно збудженої людини, яка на піку нервового напруження приймає рішення про беззаперечне завершення певної невідкладної, надзвичайно важливої справи, події, яка ніби камінням тяжіє у серці героя.

Таким чином, характер усієї композиції яскраво формується й передається тромбоністом ще до появи першого звуку інструмента. Подальша музика цілком відповідає вже створеному у певній мірі засобами театрального мистецтва загальному емоційно-чуттєвому стану даного твору.

"Баста" Ф. Рабе сповнена ряду нетрадиційних засобів виразності, серед яких найбільшої уваги заслуговують ряд глісандо та низка багатозвуччя. Емоційно напружений характер композиції відтворюється також стрімкими інтервальними сполученнями у широкому діапазоні як у висхідному, так й у низхідному русі. Музика вимагає гнучкого виконавсько-технологічного процесу гри як у фазі початку звучання інструмента (атака), так й у градаціях тембрової, динамічної, штрихової та артикуляційної палітри звучання композиції.

Та при всій строкатості арсеналу інструментальних засобів виразності першорядним художньо консолідуючим стимулом постає сфера театральних виразових можливостей. Її подальше поєднання з інтонаційним "мовленням" інструмента формує надзвичайно яскравий художній зміст усього твору.

Одним з фундаторів синтезу мистецтв у жанрі інструментального соло царини українського духового музично-виконавського мистецтва постає (як засвідчує численна практика – доволі успішно) найбільш епатажний та абсолютно неординарний український композитор Володимир Рунчак. Його твір "Homo ludens IX, (oboe: я і гобой) дев'ять невинуватих зупинок для "гуля_ч_щого" гобойіста" створює у прямому значенні процесію гуляння соліста-гобойіста по концертній залі з певними зупинками, які за реакцією слухачів постають, підкреслимо, дійсно невинуватими.

Превалювання традиційного арсеналу виразових можливостей гобоя ні в якій мірі не постає на заваді утворення яскравого емоційно-чуттєвого ефекту, без виключення, у кожного слухача. Заздалегідь непередбачуваність зупинок "гулящого" гобойіста психологічно, вже під час виконання композиції, утримує увагу слухачької аудиторії протягом усього часу виконання твору.

Таким чином, синтез мистецтв формує непорушну основу для передачі та сприйняття художньо-образного змісту кожним слухачем концертної зали, який, до речі, стає безпосереднім учасником музично-театрального дійства, і його увага до художньо-видовищної процесії не може й не повинна бути байдужою. Показовим у цьому відношенні постає вислів І. Лиси, зроблений стосовно композиції "Homo ludens I", також написаної у жанрі інструментального соло: "Музичну мову в творі "Homo ludens I" не назвеш легкою, вона вимагає не тільки напруженого вслуховування, співпереживання, а й інтелектуальної відкритості. Це – той тип музики, що йде до слухача настільки, наскільки він здатен іти їй назустріч" [4].

Художнє відтворення діалогу покладено й в основу композиції В.Мартинюк "Інтерв'ю на задану тему" для кларнета соло. Змістовно-емоційні вершини у спілкуванні образних співрозмовників неодноразово відтворюються солістом в ударах ногою по підлозі. При цьому важливо усвідомлювати, що даний прийом – не просто нова звукова фарба, це образне відтворення непокори, незгоди умовного героя з його опонентом в діалозі. Музикант у такого роду фрагментах композиції перетворюється на виконавця-актора, майстерно стверджуючи в одній особі феномен звершення синтезу мистецтв.

Отже, підсумовуючи вищезазначене, підкреслимо, що хоча мистецький синтез й не є найбільш визначальним критерієм жанрового феномену музики для духових інструментів соло, та все ж таки починаючи від другої половини ХХ століття саме цей чинник, надзвичайно яскравий та специфічний жанровий фактор, набуває все більшого й невід'ємного значення у композиціях інструментального соло, зокрема у духовому професійному музично-виконавському мистецтві, в такий спосіб утворюючи новий виток еволюціонування дещо забутого та у сьогоденні оновленого жанрового явища музики для інструмента соло.

Вищевикладене красномовно засвідчує й активний процес розширення духової палітри засобів виразності за рахунок інших видів мистецтв, при цьому, підкреслимо, мистецький синтез постає сталим фактором, історично сформованим критерієм жанру інструментального (духового) соло.

Перспективою подальших досліджень означеної теми повинен стати глибокий аналітичний підхід розробки матеріалу, фундаментальний теоретичний, методико-виконавський аналіз як вже представлених творів, так й багатьох інших інструментальних композицій соло для різних академічних духових інструментів.

Література:

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / Владимир Николаевич Апатский. – К. : ТОВ "Задруга", 2010. – 320 с.
2. Баланко М. Труба в інструментальному театрі Володимира Рунчака / Микола Баланко // Київське музикознавство : Культурологія та мистецтвознавство : [зб. статей / упор. Т.К. Гуменюк, С.В. Тишко]. – К., 2010. – Вип. 34. – С. 24–32.
3. Галлямова Г.О. "Арлекин" К. Штокхаузена: на пересечении идей формульной композиции и инструментального театра // Вестник Томского государственного университета : Культурология. – Томск, 2013. – Вып. 369. – С. 57–59.
4. Лиса І. "Homo ludens І" В. Рунчака / І. Лиса // Голос України. – № 65 (3065), 4.04.2003.
5. Мутузкин И.А. Экспериментальная флейта в музыке XX века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло) : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство" / И.А. Мутузкин. – Нижний Новгород, 2009. – 22 с.
6. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
7. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века / А.С. Соколов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
8. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 105 с.
9. Усов Ю. Современная зарубежная литература для духовых инструментов / Юрий Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах : [сб. статей / ред.-сост. Ю. Усов]. – М.: Музыка, 1976. – С. 196–223.
10. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы / В.А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
11. Neidich Charles. 30 Caprices for clarinet by Ernesto Cavallini [The introductory article] / Charles Neidich. – Maryland : Lauren Keiser, 2007. – 72 p.



УДК 780.646.2(477)

Марценюк Г. П.,
м. Київ

ВИТОКИ І РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ТРОМБОНОВОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ МІЖНАЦІОНАЛЬНИХ ТВОРЧИХ ЗВ'ЯЗКІВ

***Анотація.** У цій статті розглядається процес формування та розвитку українського тромбонového виконавства XVIII–XX ст. в усій багатогранності міжнаціональних зв'язків і впливів. На основі систематизації фактичних даних простежено та проаналізовано витоки і розвиток українських професійних виконавських традицій у контексті міжнаціональних творчих зв'язків.*

Практична цінність дослідження визначається адресною спрямованістю до музикознавців, істориків музики і виконавців на духових інструментах

Ключові слова: українське тромбонové мистецтво; міжнаціональні зв'язки; виконавські школи.

Духовна культура українського народу охоплює широке коло різноманітних мистецьких явищ. Одним із феноменів музичного життя України протягом довгого історичного періоду є духове музичне мистецтво як яскрава сторінка історії українського народу, свідчення його давньої високої культури. Духове мистецтво як один з проявів української ментальності набуває особливого значення в період утвердження державності й національного самоусвідомлення.

Водночас вирішення проблем сучасного духового виконавства неможливе без вивчення історичного досвіду і осмислення процесів, що відбувалися в музичній культурі минулого і стали одним з основних факторів успішної діяльності вітчизняних музикантів сьогодення.

Завдяки плідній науковій діяльності низки вітчизняних дослідників і педагогів (В. Апатського, Є. Носирєва, І. Якустиді, І. Кобеця, Б. Манжори, К. Мюльберга, С. Ганича та ін.) в українському музикознавстві створено потужний науковий потенціал. Протягом останніх років з'явилося багато праць з питань історії створення духових інструментів, розвитку духового вітчизняного виконавства і педагогічних засад навчання гри на духових інструментах. Особливо слід відзначити вагомий внесок В. Апатського, В. Богданова, В. Откидача, А. Карпяка, П. Круля, В. Качмарчика, В. Посвалюка, І. Гишки, Б. Мочурада, Ф. Крижанівського, Р. Вовка, О. Федоркова, С. Цюлюпи, С. Горового та ін.

Вони розглянули різні аспекти теорії та практики духового виконавства відповідно до специфіки кожного з духових інструментів.

Постановка проблеми.

Проте проблеми становлення і розвитку українського духового виконавства в аспекті міжнаціональних зв'язків та впливу і взаємозбагачення з іншими культурами ще не набули належного дослідження у наукових і методичних працях. Слід зазначити, що такі дослідники, як К. Шамаєва, Л. Кияновська, С. Цюлюпа, О. Кравчук та інші розглядали питання щодо впливу загальноєвропейських освітніх рухів та поєднання давніх самобутніх культурних традицій з досягненнями західноєвропейського музичного мистецтва відповідно до свого творчого напрямку. Водночас питання формування та становлення української виконавської школи тромбона в аспекті міжнаціональних зв'язків та взаємовпливу ще потребують подальшого вивчення як в історичному, так і в методичному аспектах. **Таким чином, актуальність й доцільність визначеної проблеми і зумовили написання цієї статті.**

Основні результати дослідження.

З історії України відомо, що у IX ст. внаслідок тривалого внутрішнього розвитку східно-слов'янських племен склалася одна з найбільших держав середньовічної Європи – Київська Русь. "Термін "Русь", стосували, переважно, до Київського князівства, і він був, деякою мірою, синонімом Київщини. Ці уявлення сучасників, що мали відомості про Русь, знаходять підтвердження в топоніміці України. Назва притоку Дніпра – Рось, притоку Росі – Росава, Осколу – Рось, на Волині річка Роска, у гирлі Дону – місто Росія. Таким чином, назви "Русь", "Рос" вживали виключно для позначення України [1, с. 81]. У другій половині X та XI ст. державне, політичне і внутрішнє життя Київської Русі досягло високого рівня. Київ став одним з передових культурних центрів, в якому інтенсивно розвивалися наука й освіта, розцвітало музичне мистецтво, виникали осередки самобутньої культури, як, наприклад,

Києво-Печерський монастир – центр древньоруського історичного письменства, де велися перші літописні записи. Так, історик-дослідник чернець Нестор 1113 року закінчив зведення літопису "Повість минулих літ", що стала визначною віхою української історії. Б. Греков назвав її "одним з виявів людського генія, якому доля дала невмирущий інтерес протягом віків" [2, с.115], і нарешті – перлина літератури XII ст. – "Слово о полку Ігоревім". **"Ця держава тісно пов'язана була всіма інтересами з заходом, входила у життя Західної Європи як рівноправний її член, як частина"** [1, с. 112].

Вже в епоху Київської Русі музична інструментальна культура слов'ян досягла порівняно високого ступеня розвитку. Численні літературні джерела свідчать про високий рівень розвитку культури наших пращурів, у тому числі й музичної. Значного розвитку набуває музичний інструментарій, зароджуються традиції спільного виконавства. Численні історичні свідчення вказують на велику роль духової музики у громадському й державному житті Київської Русі. "Проголошення перемоги над ворогом, укладання мирних договорів, приймання послів, високопоставлених осіб, урочисті князівські виїзди – все це не обходилося без церемоніальних звуків труб і рогів. Під звуки труб, барабанів, бубонів та литавр князі вели своє військо у похід, закличні звуки труб було чути під час битви або штурму фортечних мурів" [3, с. 61].

Розглядаючи історико-культурні передумови формування тромбонного виконавства в Україні, слід зазначити, що в епоху Київської Русі музична інструментальна культура досягла високого ступеня розвитку і створила передумови щодо започаткування традицій спільного музичного виконавства, проте догматичні заборони православної церкви щодо використання інструментальної музики в релігійних обрядах суттєво загальмували розвиток національного інструментального виконавства. Але незважаючи на такі жорстокі дії з боку православної церкви щодо заборони і знищення інструментального мистецтва, її великі здобутки з плином часу стали основою для виникнення й подальшого розвитку музичної, в тому числі й духової культури на зламі XVI – XVII ст.

В Україні застосування інструментальної музики з залученням мідних духових інструментів розпочалося лише з другої половини XVII ст. Натомість, порівняно з іншими духовими інструментами, такими як труба і флейта, історія виконавства на яких сягає в глибоку давнину, тромбон у його сучасному вигляді існує з XV ст., хоча деякі дослідники дотримуються іншої думки. Слід зазначити, що музикування на тромбоні як в Росії, так і в Україні стало розвиватися значно пізніше, ніж в інших країнах світу. Якщо у XV – XVII ст. в Німеччині, Італії, Франції вже були відомі навіть імена виконавців-тромбоністів, то в Україні й Росії тяжіння до духових інструментів, в тому числі й до тромбонів, проявляється лише у другій половині XVII ст. Відомості про це не досить ясні, але "... зараз можна з певністю говорити про існування невеличких капел у гетьманів Б. Хмельницького, І. Брюховецького, та І. Мазепи. Так, у 1652 р. оркестр Б. Хмельницького складалася з трьох скрипок, віолончелі, тромбону та інших інструментів. Своїх трубачів та інших музикантів мав І. Брюховецький. Відомо, що гетьман І. Мазепа, коли він у 1689 р. був у Москві, мав 10 трубачів і п'ять музикантів" [4, с. 142].

Особливим поштовхом до розвитку інструментальної музики на Русі стало розширення культурних зв'язків з Польщею, де вже у XV–XVI ст. існували великі оркестри з італійських музикантів за участі духових інструментів. "І, безумовно, західний вплив саме польсько-німецького походження, – зазначає Є. Браудо, – особливо підсилювався після приєднання України до Московської держави. Цей вплив особливо сильно позначився на характері української пісні наявністю танцювальних ритмів, що виявляли спорідненість з польськими танцями. Як у галузі театральній, так і в інструментальному виконанні XVI ст. позначає різкий поворот у бік Заходу" [5, с.197].

Історично обумовлені зв'язки українського і польського народів, близькість походження, мов, територій, і, нарешті, тривала державна спільність створили умови для здійснення взаємовпливу і взаємопроникнення культур двох народів. Як зазначає Є. Браудо: "Особливим поштовхом до розвитку інструментальної музики в Україні – Русі стало розширення культурних зв'язків" [5, с. 37]. Діяльність польських музикантів-виконавців,

композиторів постійно залишалася вагомим фактором впливу на українську музичну культуру, що буде розглянуто у подальшому матеріалі.

"В історію української музичної культури XIX ст., – зазначає К. Шамаєва, – увійшла плеяда музикантів польського походження, життям та творчістю пов'язаних з Україною. Юзеф Вітвицький, Іван Вітковський, Іван Лозинський, Владислав Заремба і багато інших – всі уродженці західних областей України, виховувалися й отримали освіту в шляхетсько-польських традиціях. Рідними для них були польська мова та культура. В той же час життя в Україні призвело до органічного засвоєння ними української культури. Все це позначилося на їх творчій та педагогічній діяльності" [6, с. 75].

Слід зазначити, що в подальшому тісні контакти вітчизняних музикантів з виконавцями з **Польщі, Чехії, Італії, Німеччини** суттєво вплинули на формування як російського, так і українського духового виконавства, зокрема й тромбонового. Відкриття консерваторій у великих містах Західної Європи, а з часом і в Україні стало поштовхом для інтенсивного розвитку мистецтва гри на духових інструментах, створення методичних посібників і репертуару, виховання видатних виконавців. Водночас за відсутності організованої професійної музичної освіти в Україні в умовах дефіциту вітчизняних виконавців і педагогів до цього процесу залучалися музиканти іноземного походження. Так, наприклад, чеські музиканти, виховані на вікових традиціях інструментальної музики, посідали почесне місце у виконавських колективах, користувалися великою пошаною в педагогіці. У XVIII ст. Чехію називали "консерваторією Європи", тому що вона постачала музикантів до оркестрів багатьох країн. Багато духовиків – випускників Празької консерваторії стали професорами як російських навчальних закладів: гобоїст В. Шуберт, кларнетист І. Фрідріх, валторніст Ф. Еккерт, так і українських : А. Машек, Г. Самборський (тромбон), Г. Єлінек і Р. Швана (гобой, валторна).

"Значного поштовху в розвитку духового, інструментального, ансамблевого виконавства, – зазначає С. Цюлюпа, – надали чеські імігранти на Волині, переселені з території Чехії в Україну (з 70-х рр. XIX до 40-х рр. XX ст.). У побуті чехів була популярна інструментальна та хорова музика" [7, с. 106].

Одночасно починаючи з XVII ст. тривав жвавий обмін культурними цінностями між Німеччиною і слов'янськими країнами. Існують незаперечні факти, що упродовж віків німці традиційно йшли попереду філософської та інженерної думки, музичного мистецтва і літератури. Досягнення німецької нації ставали здобутками загальноєвропейської культури. Німецька музика послідовно відвойовувала сфери впливу в італійській. З початку XIX ст. інструментальне музикування в Німеччині все глибше проникає в побут, музичні інструменти, і перш за все тромбон, отримують значне поширення. В подальшому музиканти з Німеччини охоче посідали місця як в панських оркестрах в Росії, Україні, так й отримували посади викладачів у навчальних музичних закладах (П. Фассгауер, О. Ланге, Ф. Тюрнер, Є. Рейхе, Ф. Борк – всі тромбоністи). Вони збагачували російську та українську культуру знанням класичної музики, виконавським та педагогічним професіоналізмом. Тому й не випадково, що **німецька виконавська школа** в подальшому вплинула на становлення та розвиток інших духових виконавських шкіл.

Слід зазначити, що формування українського тромбонового виконавства відбувалося у складних умовах, пов'язаних з об'єктивними труднощами, що історично склалися в державі. Недоступність інформації та обмеженість контактів у міжнародному середовищі, тривала ізоляція країни від досягнень загальносвітового рівня у радянські часи стали на заваді подальшому розвитку тромбонового виконавства. Незважаючи на окремі успіхи радянських тромбоністів у виконавському плані (перемоги на міжнародних конкурсах), значний період часу вітчизняна тромбонова школа розвивалася у відриві від світових тенденцій навчання гри на тромбоні.

Водночас історичні факти свідчать, що участь у музично-педагогічному житті України представників різних національних виконавських шкіл у XIX ст. активно впливала на становлення і розвиток українського духового виконавства, сприяючи професіоналізації цього музичного напрямку та створюючи умови для подальшого удосконалення цього

процесу. Історично сформований міжслов'янський корпус викладачів-духовиків в Україні діяв в межах функціонування Імператорського Російського Музичного Товариства (ІРМТ) і сприяв становленню музичного духового виконавства в Україні. Це, перш за все, творчопедагогічна діяльність відомих чеських і німецьких музикантів в різних музичних закладах Російської імперії, як наприклад, в Росії – трубачі В. Вурм, В. Брандт, А. Йогансон; тромбоністи – Ф. Тюрнер, Х. Борк, Є. Рейхе; валторністи – М. Бертольд, Ф. Еккерт, Ф. Гоміліус тощо.

У Київському музичному училищі з кінця XIX – XX ст. працювали чеські музиканти – Г. Самборський, А. Машек, Г. Кеєр, О. Шевчик; в подальшому – в Київській консерваторії німецькі тромбоністи П. Фассгауер і Е. Ланге. В Одеській консерваторії викладав італійський тромбоніст Г. Лосццо, чехи Г. Єлінек, Р. Швана, Д. Урбанек. У музичних класах Харківського університету ще у XIX ст. духові інструменти вели поляки І. Вітковський та І. Лозинський; у подальшому в Харківському музичному училищі тромбон і валторну викладали литовці – брати А. та Ю. Юр'яни. До речі, **засновник російської тромбонової школи П. Волков** у 1897 р. закінчив Харківське музичне училище (кл. викл. Ю. Юр'яна та 1899 року витримав конкурс на посаду першого тромбоніста Імператорської опери Санкт-Петербурга. У Львівській консерваторії на початку XX ст. клас тромбона вів німецький музикант К. Фішер.

У подальшому естафету контактів з російською культурою яскраво репрезентував вихованець німецької школи В. Вурм, який природно вписався у російську духову школу, а його учні – М. Підгорбунський та В. Яблонський – у подальшому формували українську трубну школу. Виконавці-тромбоністи Петербурзької та Московської школи В. Здоров, Є. Нестеренко, О. Євтушенко, В. Почкаєв, Ю. Бриндін своєю творчою діяльністю вплинули на становлення української школи тромбона.

У той же час слід відзначити вплив української музичної культури на збагачення інших національних культур. Відомо, що цар Олексій Михайлович постійно викликав до Москви українських півчих. При Петрі I і пізніше інтерес до мистецтва українців зростав, а кількість вивезених музикантів все збільшувалась. Наприклад, у 1713 році з Малоросії до Петербурга був вивезений хор у кількості 20 осіб. Як зазначає В. Богданов: "... протягом тривалого часу Малоросія була основною постачальницею кращих голосів (дитячих і дорослих) з Глухівської школи. Деякі з випускників Глухівської школи, у силу життєвих обставин, спеціалізувалися у галузі інструментальної музики, в тому числі і духової (для придворного оркестру)" [8, с. 58].

В подальшому, вже при Єкатерині II, зазначає Л. Кияновська, – "...продовжувалось вивезення найобдарованіших людей, зокрема, молодих, в Росію, де вони складали цвіт науки, культури і мистецтва. Досить лише згадати імена філософів і громадських діячів Ф. Прокоповича, Г. Сковороди, художників В. Боровиковського, Г. Левицького і А. Лосенка; музикантів І. Хандошкіна, П. Соколовського, Г. Матинського, В. Трутовського та багато інших. І безперечно до цієї когорти яскравих особистостей слід віднести видатних українських композиторів-творців духовних концертів М. Березовського, Д. Бортнянського (уродженців м. Глухова) та А. Веделя, які служили в Росії у XVIII ст." [9, с. 58].

В. Посвалюк у своїй монографії пише: "...оглядаючи історію труби в Росії, просто вражаєшся, скільки видатних талантів дала співуча українська земля, як усе взаємопов'язано з іншими культурами. Німець В. Вурм виховав у Петербурзі М. Подгорбунського, який, в свою чергу, розкрив талант В. Яблонського. Він виростив І. Василевського, який виховав уродженця Ніжина, видатного трубача сучасності Т. Докшицера. Випускник Київського музичного училища, трубач Мещанчук навчав В. Марголіна, в подальшому соліста Ленінградської філармонії. В той же час соліст Харківського та Київського оперного театру П. Рязанцев виростив Г. Орвіда" [10, с. 5].

Ми можемо згадати про видатних українських виконавців на духових інструментах, таких як вихованець Київського музичного училища валторніст П. Євстигнєєв (клас В. Бабенко), соліст Заслуженого колективу республіки, симфонічного оркестру Ленінградської філармонії; учень М. Бердієва всесвітньо відомий трубач В. Кафельніков також працю-

вав у цьому оркестрі (нині живе і працює в м. Бордо, Франція), а представник львівської флейтової школи Д. Біда (клас Ф. Прохачова) працював солістом цього прославленого колективу. В оркестрі Большого театру (Москва) працював чудовий трубач, випускник Київської консерваторії (учень В. Яблонського) Ф. Ригін.

Багато тромбоністів – вихідців з України поповнювали симфонічні оркестри Росії та інших країн. Так у Кливлендському симфонічному оркестрі (США) у 30-х роках ХХ ст. працював тромбоніст Я. Райхман, уродженець Одеси; тромбоніст С. Жуковський з Житомира працював в оркестрі Большого театру у Москві. Соліст цього ж театру М. Корницький у свій час вчився у Київському музичному училищі, а відома жінка-тромбоніст Клавдія Морейніс, лауреат Всесоюзного конкурсу 1941 р., навчалася в Одеському музичному училищі. Відомий російський тромбоніст – педагог В. Венгловський також уродженець України (м. Балта Одеської обл.) Вихованець київської тромбонової школи Є. Фокін (клас проф. В. Гараня) працював в оркестрі Большого театру; вихованець київського музичного училища М. Іванов (клас В. Синько) працював солістом БСО у Москві; учень Ф. Крижанівського А. Ягодін стажувався у проф. С.-Петербурзької консерваторії В. Сумеркіна, а зараз працює у Бременському оперному театрі (Німеччина). На сьогодні у Заслуженому колективі республіки, Симфонічному оркестрі С.-Петербурга та інших творчих колективах Росії працюють вихованці української тромбонової школи В. Горлицький, С. Глущенко, В. Антонюк, П. Гайдай, О. Зеліков та ін. Серед відомих представників української школи тромбона, що працюють в Росії, слід назвати І. Сюбаєва – працює в симфонічному оркестрі Міністерства оборони Росії (Москва); М. Топунова – працює у джаз-оркестрі під керівництвом Ан. Кролла; Г. Соченюка – викладача класу тромбона Військово-диригентського факультету Московської консерваторії та ін. Цей список може бути продовжений...

Таким чином **взаємовплив, взаємопроникнення й взаємозбагачення** різних музичних культур є одним з основних факторів становлення і розвитку української школи гри на тромбоні.

Висновки

Відтак музично-освітні процеси ХVІІІ–ХХ ст. характеризувалися відкритістю для взаємовпливів та взаємозбагачення різних виконавських шкіл та культур різних народів. Головну роль у цих процесах відігравали контакти зі слов'янськими культурами – польською, чеською, а також німецькою, литовською, італійською тощо. Участь у музично-педагогічному житті України представників різних виконавських шкіл сприяла професіоналізації цього музичного напрямку, створюючи умови для подальшого формування і розвитку тромбонового виконавства. Таким чином, можна зазначити, що культурно-освітній рух в Україні досліджуваного періоду виник не ізольовано від загальноєвропейських рухів, а став можливим завдяки поєднанню давніх самобутніх вітчизняних культурних традицій із досягненнями західно-європейського духового мистецтва. Одним з основних напрямів такого поєднання стали різні виконавські школи, вплив яких на розвиток духового виконавства був досить суттєвим. **Отже, взаємовплив, взаємопроникнення та взаємозбагачення різних музичних культур стали найголовнішим фактором становлення й розвитку українського тромбонового виконавства та української школи гри на тромбоні.**

Література:

1. Полонська-Василенко Н.Д. Історія України : [у 2-х т.] / Наталія Дмитрівна Полонська-Василенко. – 3-тє вид. – К. : Либідь, 1995. – Т.2 : Від середини ХVІІ ст. до 1923 р. – 606 с.
2. Греков Б.Д. Первый труд по истории России: [избранные труды] / Б.Д.Греков. – М., 1958. – Т. II. – С. 515.
3. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца ХVІІІ века / Н. Ф. Финдейзен. – М.-Л. : Музсектор, 1928. – Т. 1., вып. 1-3. – 364 с.
4. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини. – К. : Музика, 1924. – Ч. 7-9. – С. 142.
5. Браудо Е. Сжатый очерк истории музыки / Е. Браудо. – М., 1928. – Ч.І. – 363 с.
6. Шамаева К. Музыкальное образование на Украине в первой половине ХІХ века / К. Шамаева. – К., 1992. – 187 с.

7. Цюлюпа С. Духове мистецтво Волинського Полісся: минуле і сучасність // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 70. – Київ, 2008. – С. 106.
8. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України : (від найдавніших часів до початку ХХ ст.) / В.О.Богданов; М-во культури і туризму України, Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. – Х. : Основа, 2000. – 286, [1], 56 с.: іл., табл., нот.
9. Кияновська Л. О. Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст. / Л. О. Кияновська. – Чернівці : Книги–ХХІ, 2007. – 343 с.
10. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні: монографія / В. Посвалюк. – К. : НВФ "Інтеграл", 2006. – 399 с.
11. Марценюк Г. П. Українське тромбонистське виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва: монографія / Г. П. Марценюк. – К.: ДП "Інформаційно-аналітичне агентство", 2013. – 401 с.



УДК 781.22:780.6

*Гишка І. С.,
м. Львів*

ЗВУК ЯК ВІЗИТНА КАРТКА ІНСТРУМЕНТА, ОСНОВНИЙ ВИЗНАЧНИК ЙОГО РОЗВИТКУ, РОЛІ І МІСЦЯ В СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ РІЗНИХ ЕПОХ (на прикладі генезису і еволюції звуку труби)

Анотація. У статті розглядаються питання генезису і еволюції звуку труби та його естетики як основного фактора розвитку інструмента. В контексті цього досліджено роль та місце труби в соціально-культурній сфері різних епох.

Annotation. It's not a discovery that our thoughts about any musical instrument are primarily associated with its sound. At the same time, the sound represents not only the instrument, but also the musician – his level of technical skills, aesthetic taste and artistic performance potential. The sound is the core, the foundation and the matter of music. It is – the "construction material" in the creative work of a composer and a performer, physical-acoustic substance, which carries with itself the information that can affect the feelings of people, their behaviour, actions etc. Sound is the main means of musical and artistic expressiveness, an important factor for the evolution of the instrument.

As a result of the study of historical sources we concluded that it is the sound creation that has been one of the most important factors of the trumpet evolution, the main component in determining the technical, aesthetic, artistic and performance characteristics of each performer's professional level.

Musicologist Boris Struve convinced that the history of the instrument and its sound can only be understood in the context of reality. Asking what the evolution of musical instruments is caused by and how it goes, he concluded that "...evolution should be considered in the integrity of musical and artistic practice," and then – "... the pitch of musical instruments, the power and the quality of the sound, its timbre, melody, polyphonic and harmonic features must correspond to the tasks typical of this or that period of musical culture.... only evolution of musical culture determines the historical path of the instrument – its origin, life and death" [14, p. 32-33].

Conclusions: Tracing and analyzing the evolution of the sound of trumpet, it was revealed in the transformation of applied art and artistic product. It was found that one of the most significant leverage instrument to modernize its aesthetic factor is sound. The aesthetic criteria of sound always been the main factor of artistic and expressional capacities of the instrument, determining its function and place in the musical and performance Art and social-cultural sphere of different Eras.

Наша уява про будь-який музичний інструмент насамперед асоціюється з його звучанням. Саме звук є органічною матерією музики, головним засобом художньої виразності, основним визначником розвитку інструмента, його ролі і місця в соціально-культурній сфері різних епох.

Досліджуючи на прикладі труби історію звуку від витоків і до сьогодення, ми розглянемо питання, що стосуються взаємозв'язку розвитку інструмента зі зміною естетики його звучання.

Короткі відомості з історії звуку труби було почерпнуто з Біблії, історичних та філософських трактатів Античності. Багато цікавої інформації міститься у працях

Є. Герцмана "Інструментальний каталог Поллукса" [4] та двадцятитомного видання "Нового музичного словника" за редакцією Стенлі Седіс [20]. Чимало місця трубі, її різновидам відводять у своїх дослідженнях Д. Рогаль-Левицький – "Бесіди про оркестр" [12] та "Сучасний оркестр" [13], А. Модр – "Музичні інструменти" [9], М. Чулак – "Інструменти симфонічного оркестру" [17], С. Газарян – "У світі музичних інструментів" [3], українські дослідники В. Богданов – "Історія духового музичного мистецтва України" [2], П. Круль – "Доісторична спадщина національної музичної культури" [6] та О. Ошуркевич – "Затрубили труби" [10]. Ключовими для практики дослідження історії, еволюції та побутування духових інструментів стали праці К. Закса – "Історія музичних інструментів" [19], Г. Рімана – "Катехізис історії музики" [11], С. Левіна – "Духові інструменти в історії музичної культури" [7, 8], Г. Гейді – "Джерела історії клапанів і клапанних інструментів у Німеччині (1814-1833)" [18]. У згаданих роботах, передусім, досліджується історія виникнення і вдосконалення духових інструментів, аналізується їх роль в історії музичної культури. Досить багато інформації про функції труби в оркестрі подається у працях "Історія оркестровки" А. Карса [5] та "Історія симфонічного оркестру" Г. Благодатова [1].

Однак, якщо історія труби досить повно досліджена, то питання, що стосуються генезису і еволюції її звучання, висвітлені недостатньо. Останнє і стало головною метою цієї статті.

Прототипами сучасної труби були примітивні природні мегафони, що використовувалися для підсилення голосу. Первісна людина не планувала утворити звук музичний, навпаки – усі старання йшли на те, щоб спотворити свій голос й отримати якнайжахливіше гостре звучання, щоб, наприклад, вплинути на злих духів чи перетворити ритуальний обряд у магічне дійство. На старовинних інструментах можна було видобути 1-2 натуральні звуки. Тим самим визначалося коло їх завдань: подавання сигналів на далекі відстані, гра у різноманітних церемоніях, ритуалах і обрядах.

З давніх часів труба скликала на богослужіння, брала участь у різноманітних ритуалах, зокрема жертвопринесеннях. У країнах Південно-Східної Азії звуками труби зустрічали Новий рік, супроводжували весільні процесії. У багатьох народів труба вважалася священним інструментом, а трубачі займали високі щаблі ієрархічної драбини суспільства.

Маючи на меті дослідити еволюцію звучання труби, розглядалися інструменти, в яких переважають трубні параметри і, насамперед, циліндричний канал, та лише побічно ті, що мали з трубою подібний спосіб звуковидобування та звукове споріднення. Щоправда, важко провести чітку межу між давніми трубами і рогами. Учені відносять до рогів інструменти з чітко вираженими конічними каналами. До сімейства труб належать ті, у яких довжина каналу більшою мірою була циліндричною. Це, наприклад, давня пряма металева *єгипетська труба* (з кістяним мундштуком і широким розтрубом) та ідентична їй палестинська *хасосра*, китайські довгі прямі та зігнуті металеві труби з мілкими мундштуками *ла-па* та *ча-кіао* [19, с. 71], бронзові труби з великим і малим розтрубом, відповідно – *да-чун-ку* та *сяо-чан-ку*, монгольська дерев'яна труба з мідним розтрубом і дерев'яним мундштуком *мин-гу-ку*, татарська дерев'яна труба *хоу-ку*, вузька пряма середньоазіатська та центральноазіатська колінчата труба – *карнай* [19, с. 105], індійський ріг високого звучання *рана-срінга* та труба, виготовлена з морської мушлі з густим і повним тембром звуку – *шанкха* [7, с. 20]. Неабияке зацікавлення викликає чисте і доволі сильне звучання малої індійської труби *ніасата-ранги*, звукоутворення на якій відбувається внаслідок легких коливань тонкої плівки, що прикриває металеву з отвором пластинку, вмонтовану у верхню частину інструмента. Звук підсилюється внаслідок прикладання цієї частини інструмента до шиї поблизу голосових зв'язок виконавця-співака [7, с. 20].

Неабияким інструментарієм володіли римляни. Їхнім смакам відповідала могутня, войовнича музика. Тому особливий розвиток у них отримали духові інструменти військового призначення. Це були мундштукові інструменти, що виготовлялися з міді і бронзи. Найбільш популярними серед них були римська *туба* (труба піхоти), *букцина* та кавалерійська труба – *літуус*. Римські і грецькі письменники окреслюють послідовно літуус як *acutus* або *oxyphonus*, а його звучання як *stradior* – верескливе і *strepens* – рикливе. Давні римляни вже

вміли виготовляти гнуті інструменти і знімні мундштуки. Усі ці інструменти видавали могутні пронизливі звуки, що наводили жах на ворога. Духові інструменти також використовувалися у театралізованих видовищах, парадах, офіційних церемоніях і балах, а в перелік завдань трубачів було включено подавати військові сигнали, прославляти переможців турнірів і спортивних змагань, сповіщати про прибуття важливих гостей, супроводжувати тріумфальну ходу правителів та брати участь в різноманітних розважальних заходах при дворах вельмож.

Дуже популярними мідні духові інструменти були в Античній Греції. Як і римляни, греки послуговувалися прямою трубою, яку називали *салпінкс* [19, с. 152-153]. К. Закс стверджує, що грецький салпінкс був спадкоємцем давніх асирійських, єгипетських та єврейських труб і відрізнявся дещо коротшим корпусом. Єдиний екземпляр знаходиться сьогодні у Бостонському музеї. Корпус цього інструменту виконаний з 13 добре припасованих сегментів, що виготовлялися зі слонової кістки і які на з'єднаннях підсилювалися бронзовими кільцями. З огляду на довжину (157 см), то був інструмент, що звучав у альтовому діапазоні. Час його виготовлення – друга половина V ст. до н.е. [19, с. 22].

Є. Герцман зазначає, що салпінкс – це Тірренський винахід. Інструмент виготовлявся з міді або заліза, міг бути прямої або зігнутої форми з кістяним мундштуком, а його звучання було потужним, голосним, величавим, масивним, суворим, страшним, шаленим, жорстоким та таким, що викликало сум'яття [4, с. 15].

Досліджуючи характерні особливості звуку давніх інструментів, пригадуються відомості з Біблії, в яких описуються Єрихонські труби, що силою свого звучання зруйнували стіни Єрихону. Або наскільки потужним мусив бути звук труби Олександра Македонського, якщо її звучання було чути за чотирнадцять з половиною верст [12, с. 141]. Відомі також факти використання давніми греками труб для підтримки відваги атакуючих військ при облозі Трої (близько 1200 року до н.е.). Завдяки звукам труб дружини воєводи Притича у 968 році врятувався від печенігів Київ [16, с. 9]. Відомі й інші факти, що засвідчують велику силу емоційного впливу звуку цих інструментів. Водночас варто відзначити і те, що у ті часи передовсім поцінювалася сила звуків, що їх видобував виконавець, а не їх естетика.

У VIII ст. з'являється пряма металева труба без розтрубу, свідченням чого є ірландські мініатюри, на яких зображений цей інструмент. У звучанні цей інструмент виявився погіршеною версією римської туби. Після 1000 року цей інструмент був обладнаний досить широким розтрубом, отримав водночас вужчу і довшу форму. Французи називали цей інструмент *busine*, що походить від латинської назви *buccina* [19, с. 305].

Еволюція труби привела до кристалізації двох її розмірів, які називали *tubae* та *tubecta*. Інструмент більших розмірів й надалі зберіг свою давню назву – *busine*, а менший спершу називали *trombetta*, а відтак *trumpet* – назва, якою й сьогодні французи називають сучасну трубу. В Італії закріпилася назва *tromba*, у Німеччині – *die Trompete*, в Англії – *trumpet*, а в Україні – *труба*. Таким чином, попередницею сучасної труби можна вважати римську тубу та середньовічну букцину. Пошуки оптимальної форми призвели до того, що у XV ст. труба мала форму, подібну на латинську літеру S. І лише з початку XVI ст. її обриси стали подовгуватозвернутими, а звук збагатився обертонами.

Розглядаючи еволюцію звуку труби, згадують інструменти (роги), які за звучанням або звуковидобуванням нагадували трубу. Це єврейський *шофар* або *керен* та давній корнет або цинк. За відомостями К. Закса та С. Левіна, шофар – інструмент, що не мав мундштука. За іншими джерелами, шофар – козячий або баранячий ріг, обладнаний мундштуком [20, с. 105] на кшталт трубного. Це підтверджує те, що сьогодні існують два різновиди цього інструмента, – з мундштуком і без нього. Шофар – єдиний давній інструмент, який до сьогодні використовується у синагогах. Його звучання надзвичайно голосне, гостре й експресивне.

Дещо м'якше звучав давній *корнет* або *цинк* (нім. *Zinken*). Відносно м'яке, як для рогу, звучання забезпечило йому італійську назву *Cornetto muto*. Німці називали його *Stiller Zink*. Як труби, так і цинки (корнети) і шофари тієї доби використовувалися в релігійних відправах та церемоніальних заходах. Існували цинки без мундшуків та зі знімними мундштуками.

Давні корнети (цинки) не мали нічого спільного з корнетами сучасної доби. Єдине, що споріднювало старовинний цинк з трубою, – подібне звуковидобування та частково звучання.

Схожим за принципом дії, лише значно більших розмірів та інакшої форми був *серпент* (італ. – *serpentone*, нім., франц. і англ. – *serpent*), винайдений значно пізніше (близько 1590 р.), звук якого був нерівний, неприємний, майже крикливого тембру. Непривабливим звучанням відрізнялась і його модернізована версія *офіклеїд* (іт. – *officleide*, нім. – *Ophikleide*, франц. і англ. – *ophicleide*), котра також не викликала естетичного задоволення. Ці інструменти утворили окрему групу духових інструментів з мундштуками на кшталт мідних інструментів та отворами у корпусі, як у дерев'яних духових. На жаль, такі технічні "гібриди" не принесли позитивного звукового результату. Група не прижилася серед музичного інструментарію через надто нерівне м'яке, тьмяне та непривабливе звучання.

Починаючи з Середньовічної доби, труба зазвучала на сторожових вежах, міських ратушах та у церквах. Для цього об'єднувалися найбільш кваліфіковані виконавці та часто створювалася спеціальна музика. "Такі колективи міських трубачів стали основою для формування ансамблів, а в майбутньому і духових оркестрів" [16, с. 11]. Зароджувалися фахові гільдії, цехи, товариства.

За твердженням Курта Закса (1881-1959), на той час існувало принаймні два види труб – *principale* і *clarion*, на яких грали відповідно трубачі "*Feldtrompeter*" та "*Kammertrompeter*". Між виконавцями існувало чітке розмежування. Ті музиканти, які "...належали до об'єднання трубачів "*Feldtrompeter*", не виконували музичних творів, тільки сигнали та довгі звуки у низькому та середньому регістрах. Натомість трубачі "*Kammertrompeter*" були власне виконавцями. "...Трубачі з об'єднання "*Kammertrompeter*" грали виключно у високому регістрі, тому що "шляхетний цех", до якого вони належали, забороняв кларіністам грати в низькому регістрі, відведеному для принципалістів, а трубачам принципалістам використовувати регістр кларіно. Внаслідок такого обмеження музиканти мали відповідно натреновані губи і дихання. Використовували також спеціальні мундштуки, з мілкою чашкою і широким полем, що забезпечував добре опертя для стомлених губ" [19, с. 359].

Нова роль труби як ансамблевого інструменту змусила виробників-інструменталістів і виконавців по-іншому трактувати цей інструмент. З колишнього лякливого та крикливого повинен був сформуватися шляхетний інструмент. Постало питання естетизації звуку труби.

Найбільше цьому посприяла доба Відродження, коли духове виконавське мистецтво нарешті вийшло за ансамблеві рамки й відкрило оркестрові обрії. Це сталося внаслідок появи стилю бароко та таких жанрів, як опера, ораторія, а згодом – увертюра, симфонія та інструментальний концерт, що в свою чергу дало потужний поштовх як подальшому розвитку культури виконавства на духових інструментах, так і вдосконаленню їх конструкцій. Тепер зусилля музичних майстрів та виконавців, насамперед, спрямовувалися на підвищення шляхетності звуку інструмента, привабливості та естетики його тембру.

На той час труба ще була натуральною. Інструмент був удвічі довшим від сучасного, а звучання на октаву нижчим. Відповідно на октаву нижче (від звуку *До* великої октави) починався його обертоновий звукоряд. Регістрова зона від 8 обертону і вище називалася *de-clarino*, що означає ясний, світлий. Застосовуючи мундштук з мілкою і плоскою чашкою, виконавець міг досягати на такій трубі верхні натуральні звуки, де їх послідовність була *гамоподібною*. Від початку XVII сторіччя цей регістр обслуговував інструмент, за яким, через світлий тембру звуку, закріпилася назва *труба-кларіно* (*clarion*, *claretta*).

Зацікавленість цими інструментами сприяла розвитку інструментального виробництва. І власне те, що композиторам доводилося вишукувати тональності, які б збігалися з тим чи іншим натуральним звукорядом інструмента, дало поштовх до виготовлення натуральних труб різних строїв, сприяло пошукам нових конструкцій та пристроїв.

Так ще у Середньовіччі з'явилася кулісна труба (*tromba da tirarsi*), а 1780 року майстри Штайн з Аусбурга та М. Фогель з Карлсруе за валторновим зразком виготовили інвенційну трубу. У 1748 році дрезденським валторністом Антоном Гампелем був вперше запропонований спосіб для перестроювання інструмента для переходу в іншу тональність. Це робилося

за допомогою вставляння руки у розтруб. Незважаючи на те, що такий прийом зміни висоти звуку негативно впливав на його тембральне забарвлення, це своєрідне відкриття середини XVIII ст. стало ще одним кроком у напрямку хроматизації натуральних інструментів.

Близько 1780 р. з'являється клапанна труба. Інструмент мав декілька отворів у корпусі, які відкривалися і закривалися (на кшталт дерев'яних духових) за допомогою важелів. Внаслідок цього дещо полегшувалася позиційна гра, проте акустично-звукові вади були настільки вагомими, що інструмент не отримав широкого розповсюдження. І тільки наприкінці XVIII ст. був винайдений механізм (голосова машина), який на початку XIX ст. дозволив перетворити натуральну трубу в хроматичну. Насамперед Шарль Клаже (1755-1820) об'єднав загальним мундштуком дві труби в строї *Ре* і *Мі-бемоль*. Відтак у 1806 р. німці Антон і Ігнацій Кернери правдоподібно обладнали трубу двома вентилями. У 1813 р. майстер А. Блюмель винайшов помповий механізм, а Г. Штельцель [5, с. 166] втілював його в життя. За даними К. Закса, в результаті співпраці цих винахідників 1815 р. з'явилася перша вентиляна труба. Вентильний механізм допоміг заповнити прогалини між натуральними звуками. Це дало змогу скоротити довжину основної трубки інструмента вдвічі та на октаву діапазон. Внаслідок згаданої модернізації та підключення у виконавський процес пальців значно зросли технічно-виконавські можливості нового інструмента. Скорочення вдвічі довжини основної трубки інструмента негативно вплинуло на якісні характеристики його звуку. Він втратив певну кількість гармонік, які були присутніми у звуці колись за рахунок більших розмірів, об'єму і маси натурального інструмента. Тому тепер перед виробниками постало завдання зберегти усе те краще, що мала давня труба і, насамперед, тембр. З цією метою вдосконалили конструкцію мундштука, поглибивши його чашку, а проблему верхнерегістрової гри досить успішно вирішили за допомогою використання інструментів інших (вищих) строїв. Тепер вже і до цих інструментів прилаштовували вентильні механізми. Так першу маленьку трубу з двома вентилями у строї *Ля* сконструював 1884 р. відомий німецький трубач Юліус Козлек (1835-1905). Цікаво, що йому вдалося допасувати до неї мундштук з глибокою конусоподібною чашкою, яка забезпечувала інструменту надзвичайно гарний тембр звуку. Відтак це дало змогу блискуче виконувати високі віртуозні партії творів епохи Баха і Генделя. Перша труба строю *Сі-бемоль* на кшталт сучасної з'явилася 1822 р. Автором її виготовлення був французький майстер Куртуа [16, с. 139].

За словами К. Закса, близько 1825 р., з моменту обладнання французами поштового різьбача помповим вентильним механізмом постала родина корнетів – цілком відмінних від давніх корнетів і цинків як за конструкцією, так і за звучанням інструментів. Корнет, або інакше сопрановий *корнет* (іт. – *cornetto*, нім. – *das Kornett*, фр. – *cornet à pistons*, англ. – *cornet*) відрізнявся від труби збільшеною кількістю витків свого стовбура, а тому звучав набагато м'якше.

Досліджуючи проблеми виконавства та інструментобудування в епоху інтенсивної модернізації мідних духових інструментів (кінець XVIII – початок XIX ст.), важливо зазначити, що тепер серед переліку головних завдань виконавців та музичних майстрів постають питання збереження та екстраполяції тембру звуку натуральних інструментів на модернізовані сучасні версії, досягнення максимальної якості звучання нових інструментів протягом усього діапазону. На перший план виходять питання звукової естетики.

Використання протягом XIX ст. великого розмаїття модернізованих інструментів дало змогу визначити найоптимальнішу в тембровому та позиційному відношенні спадкоємицю натуральної труби. Нею наприкінці згаданого століття стає труба строю *сі-бемоль* (*in B*). Приблизно в цей час повністю зникають з виконавської практики труби натуральні. Сьогодні усе частіше можна почути гру на трубі *in C*, звучання якої дещо делікатніше, та на трубі *in D*, яка звучить значно яскравіше і гостріше від труби *in B*. Окремими виконавцями високої кваліфікації практикується гра на автентичних інструментах. Це дозволило повернути в репертуар величезний пласт старовинної музики та популяризувати трубу як сольний інструмент.

Еволюція інструмента і його звучання може бути зрозумілою лише в контексті тогочасної реальності. Так музикознавець Семен Левін зауважує, що "...вдосконалення

будови інструментів є прямим наслідком розвитку музичної творчості і слідом за ним – виконавської майстерності; у свою чергу конструкція, що удосконалюється, створює умови для еволюції інструментальної музики і виконавського мистецтва. Це тісний діалектичний взаємозв'язок, заснований на безумовному приматі музичного начала" [8, с. 8].

Борис Струве, досліджуючи, чим спричиняється і як рухається еволюція музичних інструментів, дійшов цікавого висновку: "...розвиток інструмента повинен розглядатися в цілісності з музично-художньою практикою" і далі "...стрій музичних інструментів, сила і якість звуку, тембр, мелодійні, гармонійні і поліфонічні можливості його повинні відповідати тим задачам, що характерні для того або іншого періоду розвитку музичної культури. "...Тільки еволюція самої музичної культури вирішує історичний шлях інструмента – його зародження, життя і смерть" [14, с. 32-33].

Висновки: Простеживши та проаналізувавши процес еволюції звуку труби, було виявлено його трансформацію з ужиткового в художньо-мистецький продукт. З'ясовано, що одним із найсуттєвіших важелів впливу на модернізацію інструмента є фактор естетики його звуку. Естетичні критерії звуку стали головними чинниками реалізації художньо-виразових можливостей інструмента, впливовими важелями у визначенні його функцій і місця в музично-виконавській творчості та соціально-культурній сфері суспільства різних епох. Це, у свою чергу, підвищує вимоги як до музичних майстрів, так і виконавців у сенсі шляхетності звуку інструмента, привабливості та естетики його тембру.

Література:

1. Благодатов Г. История симфонического оркестра. – Москва: Музыка, 1969. – 312 с.
2. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України. – Харків: Основа, 2000. – 288 с.
3. Газарян С. В мире музыкальных инструментов. – Москва: Просвещение, 1989. – 129 с.
4. Герцман Е. Инструментальный каталог Поллукса // Из истории инструментальной культуры: Сб. научн. трудов. – Ленинград: ЛГИТИК им. Н. Черкасова, 1988. – С. 7–30.
5. Карс А. История оркестровки / Пер. с англ. – Ленинград: Музыка, 1989. – 304 с. ил., нот.
6. Круль П. Доісторична спадщина національної музичної культури // Музичне виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Київ: Київ, 2001. – Книга сьома. – Вип. 18. – С. 48–58.
7. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Ленинград: Музыка, 1973. – 264 с.
8. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры: ч. II. – Ленинград: Музыка, 1983. – 192 с.
9. Модр А. Музыкальные инструменты. – Москва: Госмузиздат, 1959. – 268 с.
10. Ошуркевич О. Затрубили трубы. – Луцьк: Надстир'я, 1993. – 24 с.
11. Риман Г. Катехизис истории музыки. Ч. 1-я. История музыкальных инструментов. Пер. с нем. Н.Кашкина, проф. Московской консерватории. – Москва: Музыкальная торговля П. Юргенсона, 1896. – 163 с.
12. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. – Москва: Госмузиздат, 1961. – 288 с.
13. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр; В 4-х т. – Москва: Госмузиздат, 1953 – 1956.
14. Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок. – Москва: Музгиз, 1959. – 268 с.
15. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – Москва: Музыка, 1989. – 206 с.
16. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – Москва: Музыка, 1986. – 190 с.
17. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. – Ленинград: Л.О. Музфонда СССР, 1950. – 214 с.
18. Heyde H. "On the Early History of Valves and Valve Instruments in Germany (1814-1833)" // Brass Bulletin no. 24, (1978), P. 9; no. 25, (1979), P. 41; no. 26, P. 69; no. 27, P. 51.
19. Sachs C. Historia instrumentów muzycznych – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975. – 556 s.
20. Trumpet: The New Dictionary of Music and Musicians. – edited by Standley Sadie, in twenty volumes. – Macmillan Publishers Limited, London Grove's Dictionaries of Music inc., Washington, DC Peninsula Publishers Limited, Hong Kong. (Volume 19, 871 p.). – P. 211–229.



УДК 78.071(477)

**Вакалюк П. В.,
м. Івано-Франківськ****НОВАТОРСТВО НАПРЯМКІВ ДІЯЛЬНОСТІ МИКОЛИ БЕРДИЄВА
В КОНТЕКСТІ ТРУБНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

Анотація. У статті здійснено спробу висвітлення цілісної панорами джерел творчої діяльності, традицій і новаторства, генеральних досягнень видатного представника Київської школи трубного мистецтва Миколи Бердієва. У розвідці здійснено вияв творчого підґрунтя становлення особистості та формування системи ключових напрямків реалізації одного з найвидатніших представників духового мистецтва України. Констатовано напрямки новаторства у виконавському, педагогічному, методичному, композиторському, популяризаторському, організаційному аспектах.

Ключові слова: виконавська школа, фахова педагогіка, дидактичний репертуар, оригінальна творчість для труби.

Annotation. The article attempts to light a complete panorama of creative activity sources, tradition and innovation, the general achievements of an outstanding representative of the Kiev School of pipe Art Nikolai Berdyev. The exploration carried out a manifestation of the creative personality formation base and the formation of a system of key directions of realization of one of the most prominent representatives of the oven art of Ukraine. Ascertained direction of innovation in the performing, pedagogical, methodical, composer, popularisation, organizational aspects.

Researchers at the history of art brass Ukraine only in recognition of exceptional importance all complex creative activity Nikolai Berdyev in the areas of orchestral and solo trumpet performance, pedagogy, methods of teaching by translated and original literature, enriching concert repertoire. He studied in the class of renowned trumpeter Executive John Wasilewski in Moscow, in the class of pipe Wilhelm Yablonsky and as a composer George Mayboroda class in Kiev Conservatory.

As a singer practices, he provided editorial assistance by professional composers. Yes, he was made general editing Concerto for trumpet and piano Nicholas Silvansky and set him cadence concert. Later M. Berdyev is editor and first performer of tracks trumpet repertoire. His original creative heritage distinguishes diversity, richness of genres and bright melody and composition included in the programs of local and foreign performing contests and published in professional teaching and author collections of albums. Three concerts for trumpet and orchestra are examples of didactic literature (v. BC. "Juvenile" type concert). Teaching repertory presents variations ensembles and innovative sketches. They consistently followed the principle of genre and style, quoting studies are based on the material solo pipes with examples of world classics. Evidence of high international prestige and educational values unquestioning musician developments are attracting the list of his works and foundation works tender competitions performing his name.

Tags: performing school, vocational pedagogy, didactic repertoire, original work for trumpet.

Дослідники історії духового мистецтва України єдині у визнанні виняткового значення всього комплексу творчої діяльності Миколи Бердієва у сферах оркестрового й сольного виконавства на трубі, педагогіки, методичного забезпечення навчального процесу перекладною та оригінальною літературою, збагачення концертного репертуару. Однак його комплексний фаховий аналіз досі залишається справою майбутнього. Ім'я музиканта в переліку кращих спеціалістів свого фаху наводиться у дослідженнях П. Круля "Національне духове інструментальне мистецтво українського народу" (2000), "Духовий інструментарій в історії української музики" (1999), "Історико-стильові джерела становлення рогової музики" (1999), В. Богданова "Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття)" (2008), "Історія духового музичного мистецтва України" (2000), "Сольно-ансамблеве і оркестрове виконавство на духових інструментах у Києві й Харкові (друга половина XIX – початок XX століття)" (2007), до цієї ж групи належать розвідки Степана Цюлюпи [19].

Постать музиканта епізодично й фрагментарно висвітлюється в численних спогадах та інтерв'ю, присвячених Леоніду Міцевичу [20], Вільгельму Яблонському [15], Олександру Салику [18], Емілю Маркусу [17] та ін.

У деяких дослідженнях більш докладно висвітлюються крім аспекти діяльності чи жанри творчості. Так, розбір юнацьких концертів фігурує в дисертаціях Ірини Завадецької ("Український концерт для мідних духових інструментів (передумови виникнення та шляхи розвитку жанру)") [10], Богдана Мочурада ("Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції", Львів, 2005) [11] та Ірини Палійчук "Український концерт для мідних духових

інструментів (1950-2000): формування, усталення, модифікації жанру" (Київ, 2007) [13]. Праця Валерія Посвалюка ("Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти") [14] залучає в коло аналізованих творів концерти для труби з оркестром М. Бердієва (поряд з композиціями Левка та Жанни Колодубів, В. Гомоляки, Я. Лапінського, М. Сільванського та ін.) у підрозділі 2.2. "Оркестрова література (симфонічний та оперно-балетний репертуар)".

Окремі жанрові групи аналізуються в роботах Олега Вар'янка ("Українська соната для труби і фортепіано. Тенденції розвитку жанру") та докладному практичному дослідженні К. Посвалюка ("Етюди для труби М. Бердієва : жанрова статистика й дидактичні задачі") [9].

До нечисленних комплексних монографічних досліджень (а точніше – творчих портретів), найчастіше словниково-енциклопедичного плану належать стаття у словнику С. Болотіна [8] та невелика розвідка В. Посвалюка "Портрет майстра: Професор М. В. Бердієв – виконавець, композитор, педагог" [15], О. Чуприни "М. В. Бердієв – фундатор української школи гри на трубі. Етапи життєвого та творчого шляху" [21], у яких окреслено комплекс видів діяльності митця, проте дано йому дуже стисло і скромно аргументовану характеристику. Скромну статтю про українського трубача наводить в своїй масштабній праці Леонід Чумов [20].

Важливим підґрунтям дослідження дидактичної й концертної творчості музиканта, формулювання засад його індивідуального авторського стилю та педагогічних вимог є численні нотні видання. Вони свідчать про усвідомлення педагогічних завдань кожного з етапів формування фахового виконавця, опанування на власній творчій практиці численних жанрових різновидів – від фольклорних обробок [12], транскрипцій і перекладів до оригінальних масштабних композицій [1; 3; 6; 7] – концертів для труби з оркестром [2; 5].

Однак за наявності розробленої бази наукових напрацювань висвітлення цілісної панорами джерел творчої діяльності, традицій і новаторства, генеральних досягнень митця досі не здійснено. Метою розвідки постає вияв творчого підґрунтя становлення особистості й формування системи ключових напрямків реалізації одного з найвидатніших представників духового мистецтва України.

Насамперед варто окреслити підвалини його виконавської і творчої традиції.

Заслужений артист України Микола Бердієв (19.XII.1922 р., Ашхабад – 15.VII.1989 р., Київ) почав свій шлях у музичне мистецтво вихованцем військового оркестру. Автор монографічного дослідження, присвяченого виконавству на трубі, Леонід Чумов ділиться спогадами про спільні перші кроки професійного становлення, тісно пов'язані з Миколою Бердієвим: "Найтепліші спогади залишилися про мого першого вчителя Леоніда Міцевича, який зумів прищепити любов до труби у мене і у багатьох вихованців дитячого будинку, що розташовувався в передгір'ях Копет-Дагу під Ашхабадом (Туркменія). Серед його вихованців були майбутні відомі сурмачі, що згодом стали професорами: М. Бердієв (Київська консерваторія), В. Пулатов (Ташкентська консерваторія)" [20]. Отже шлях практичного опанування інструменту в якості вихованця військового оркестрового колективу під керівництвом досвідченого наставника був пройдений під знаком захоплення обраним інструментом, усвідомленням його творчого потенціалу і ужиткових функцій.

З інших спогадів дізнаємося іще про одну з вагомих постатей, під впливом якої формувався світогляд і система цінностей майбутнього музиканта: "Особливу, батьківську турботу Олександр Якович [Салик – П. В.] виявляв до вихованців оркестру. Постійно цікавився їхнім побутом, контролював їх музичне навчання. Сам колишній вихованець – він добре знав – як важливо нічого не пропустити у вихованні хлопчиків, у яких батьки далеко і тобі довірено бути їх наставником. Не можу не помітити такий факт в оркестровій службі того часу, в кожному оркестрі були вихованці. У нас їх було більше, ніж прийнято. Вони вчилися, багато хто з них стали хорошими музикантами, диригентами оркестрів. Через цю, як ми називаємо, "воспiтонську" школу, пройшла і потім засвітилася яскравими зірками на творчому горизонті мистецтва ціла плеяда чудових музикантів-виконавців, серед яких яких Н. Рахлін – відомий диригент, Народний артист СРСР, Тимофій Докшицер, трубач і педагог, соліст Великого театру, професор Київської консерваторії М. Бердієв, провідний

саксофоніст країни В. Пресняков, професор Московської консерваторії С. Єрьомін... список можна продовжувати до нескінченності. Багато сотень вихованців оркестру стали гармонійно розвиненими, духовно багатими людьми, для яких музика стала невід'ємною частиною їхнього життя. Один з них – Народний артист України, професор, кавалер Ордена "За службу Батьківщині" Олександр Якович Салик" [18].

З 1938 по 1940 рр. навчався в Московському музичному училищі ім. Іпполітова-Іванова у класі відомого трубача-виконавця, вимогливого і талановитого педагога, соліста симфонічного оркестру Великого театру СРСР Івана Василевського, наставника таких музикантів, як Т. Докшицер, О. Усач, В. Юдін та багато інших. Від його виконавської манери музикант запозичив потужний, насичений, але м'який звук, легкість у виконанні віртуозних розділів твору, тонке відчуття виконавського ансамблю. У 1940 р. студент переїхав до Києва, де й завершив училищний курс навчання.

У роки Другої світової війни його подальше творче зростання пов'язане з іменем Заслуженого діяча мистецтв України підполковника Еміля Маркуса, начальника військово-оркестрової служби Київського військового округу – людини з феноменальними менеджерськими даними, авторитетного і талановитого диригента. Зокрема, його опіку пізнали численні талановиті юні музиканти-сироти, залучені до діяльності очолюваних ним військових оркестрів як вихованці: у Київському танково-технічному училищі, згодом евакуйованому за Волгу, а в 1945 році він разом з диригентом Дем'яном Литовським створює в Києві зразковий оркестр штабу Червонопрапорного Київського військового округу [17].

У його масштабних колективах (до 100 осіб) працювали вдалині від ризикованих фронтових умов і мали змогу професійного зростання такі видатні виконавці й педагоги Київської та інших консерваторій, як Микола Юрченко (професор валторни), Микола Бердієв (труба), Степан Бальдерман (кларнет), Олександр Безуглий (гобой), Василь Гарань (тромбон), Володимир Вдовиченко (фагот), майбутній соліст оркестру радіо Михайло Дулицький (кларнет) та ін.

В 1949 році молодий музикант закінчив Київську державну консерваторію (нині НМАУ) ім. П. І. Чайковського як трубач (клас викладача Вільгельма Яблонського) та композитор (клас Георгія Майборода). Навчання в класі труби такого інтелігентного митця та обдарованого педагога створило сприятливі умови для стрімкого вдосконалення виконавської майстерності та успішного початку педагогічної діяльності: в 1944-1971 роках молодий перспективний виконавець працює солістом оркестру Київського театру опери і балету. Від 1948 року він – викладач Київського музичного училища, у 1949-1954 рр. вже працює як асистент професора. Від 1967 року його педагогічна робота пов'язана з Київською консерваторією (з 1976 доцент, з 1983 року – професор).

Трубач-виконавець, доктор мистецтвознавства, професор Валерій Посвалюк акцентує увагу на ключовому значенні школи Вільгельма Яблонського як засновника київської школи трубачів і виокремлює серед його послідовників два найбільш значущих прізвища: І. Кобця і М. Бердієва як спадкоємних продовжувачів його виконавських принципів та дидактичних засад. Насамперед це стосується техніки й культури звуку, пошуків найвідповідніших виконавських систем навчання. Прагнучи націлити учнів на досягнення потужного багажу професійних знань, опанування високохудожніх програм і можливість пошуку найдоцільніших форм мистецького самовдосконалення. Зокрема, одним із перших працював за положеннями, викладеними у найсучасніших школах гри на трубі М. Шльозберга, Луїса Маджіо, Джеймса Стемпа. Серед кращих випускників його класу: Ю. Блінов, О. Гуцал, Ю. Кафельніков, О. Кобець, К. Нємечек, С. Остапенко, А. Погрібний, Г. Фесюк, О. Чуприна та інші. "У той час Бердієв займався концертною діяльністю, грав в оркестрі театру опери та балету і викладав в київському музичному училищі. У моєму становленні, як оркестрового музиканта, і в подальшому диригента оркестру, велику роль зіграли мої вчителі в період занять у київському музичному училищі. Це, в першу чергу, Микола Володимирович Бердієв, а також Ісаак Маркович Кобець – асистент Миколи Володимировича", – згадував один з його учнів [18].

Здобуття звання лауреата другої премії Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Берліні (1951 р.) відкриває широкий потенціал концертно-гастрольної практики, у якій він складає серйозну (і чи не єдину реальну) конкуренцію Т. Докшицеру, а також дає змогу реалізації фондових записів Всесоюзного радіо з творами Антона Аренського, Володимира Пескіна, Миколи Дремлюги. Згодом його діяльність відзначено званням заслуженого артиста Української РСР (1969), першим з українських виконавців на трубі був прийнятий до міжнародної гільдії.

Як виконавець-практик він надавав редакторську допомогу фаховим композиторам. Так, ним було здійснено загальне редагування Концерту для труби і фортепіано Миколи Сільванського та створено до нього концертну каденцію (1972 р.). В подальшому М. Бердієв стає редактором і першовиконавцем низки композицій трубного репертуару (М. Дремлюги (1975), В. Гомоляки (1977), Концерт для труби з оркестром F-dur Л. Колодуба, присвячений М. Бердієву (1986), "Кварт-концерт" та "Симфонія-концерт" № 2 О. Красотова (1986)).

Значну групу творів складають переклади світової класики: Соната № 4 для скрипки і клавіру Г. Ф. Генделя (для труби і фортепіано, 1965), Сонатина Л. ван Бетховена (для труби соло, 1959), "Три п'єси", "Старовинний танець", "Скерцино" В. Косенка (для трьох труб, 1961 р.), Маленький концерт для скрипки і фортепіано В. А. Моцарта (для труби і фортепіано, 1974), Л. Ревуцького.

Як згадувалося вище, композиторський фах музикант опановував під проводом Георгія Майбороди. Близькість характеру обдарування, тяжіння до ліричної пісенності стало ключовою ознакою індивідуального композиторського стилю. Його творчий доробок відрізняє багатоплановість, жанрове багатство і яскравий мелодизм, а композиції увійшли до програм вітчизняних і зарубіжних виконавських конкурсів та видані у фахових дидактичних збірках та авторських альбомах.

Його оригінальні опуси представлені низкою концертних мініатюр для труби соло: "Елегія", "Поема та Скерцо", "Романс", "Поспівка", "Триптих" та ін.

Серед масштабних композицій сонатно-циклічних форм є Три концерти для труби з оркестром № 1 (існує у 2-х редакціях, 1972), № 2 (присвячений Георгію Орвіду, 1977), № 3 (1978) та Соната (1972). Усі концерти, при достойній художній вартості, представляють собою приклади радше дидактичної, ніж концертної літератури (т. зв. "юнацький" тип концерту). Рідкісний в українському репертуарі для труби жанр Сонати (тричастинний цикл з будовою: *Maestoso*, *Andante* та *Allegro con fuoco* з концертною каденцією в фіналі) його дослідник Олег Вар'янюк характеризує як "один з найяскравіших репрезентантів даного жанру в українській інструментальній традиції" [9, с. 59].

Педагогічний репертуар представлено у доробку композитора особливо повно і послідовно. Це група ансамблів (тріо, квартетів та квінтетів), які вийшли друком здебільшого у 1986 році, в тому числі "Три танці для трьох труб" ("Танець воїнів", "Танок", "Тарантела") та об'ємний перелік різнопланових етюдів, серед яких є учбові, концертні та художні (усього 7 циклів): "Етюди для труби (або корнета)" (1964); "Характерні етюди для труби" (1966); "Легкі етюди для труби" (1968); "Легкі етюди для труби. Зошит 1" (1969); "Двадцять шість етюдів для труби" (1972); "30 етюдів для труби" (1976), "Етюди для труби" (1985). З них 17 творів видано у французькому видавництві "Alphonse Le Duc", значно ширше представлено твори М. Бердієва в українських та російських виданнях.

Інтерес до жанру етюдів закономірний, адже у ньому музикант-практик постає новатором та експериментатором. Для української трубної літератури це найбільш повне й вичерпне зібрання вправ на опанування типових сольних та оркестрових труднощів, аналогій якому в жодного з інших авторів не існує. В них, окрім текстових, інтонаційних, штрихових завдань, послідовно дотримано жанрово-стильового принципу, що дає змогу комплексного розвитку виконавських навичок в подоланні технічних і художньо-виразових проблем.

Сюїтний принцип побудови циклу доповнюється цитуванням матеріалу соло труби зі зразків світової класики, яке служить основою для композицій (тема Балерини з балету "Петрушка", номери з балетів "Гра в карти", "Історія солдата", "Пульчінелла" І. Стравінського, № 9 з балету "Лісова пісня" М. Скорумського, № 3, 8, 14, 16, 18 з балету "Попелюшка"

С. Прокоф'єва, "Прогулянка" та "Два євреї" з оркестрової транскрипції "Картинок з виставки" М. Мусоргського, "Іспанська рапсодія" та хореографічна поема "Вальс" М. Равеля тощо). На цій підставі В. Посвалюк приходять до висновку: "...етюди можуть бути зараховані до особливої категорії "Тематичних" етюдів, пов'язаних з вивченням оркестрових solі. М. Бердієв прагне підготувати трубачів до опанування "актуального" репертуару, адресованого музикантам-професіоналам досить високого класу" [16, с. 52].

Свідченням високого міжнародного авторитету й беззаперечної цінності педагогічних напрацювань музиканта є залучення його доробку до переліку конкурсних творів і заснування виконавських змагань його імені. Так, серед конкурсних творів II Всеукраїнського відкритого конкурсу виконавців на мідних духових інструментах ім. В. М. Бабенко, що проводиться на базі Вищого музичного інститут ім. Р. Глієра, були "Скерцо", частини з Концертів №№ 1 та 3.

Один з випускників класу маестро, Сергій Остапенко, у 2007 році став ініціатором заснування щорічного Відкритого окружного фестивалю юних трубачів ім. М. В. Бердієва. В програмі мистецького змагання, яке проводиться на базі ДМШ ім. Е. Гілельса в Москві – не лише численні виконання творів наставника, але й майстеркласи з актуальних проблем фахової педагогіки.

"Основна ідея фестивалю – популяризація занять на духових інструментах, особливо на трубі, а також збереження і розвиток традицій вітчизняної виконавської школи, – розповів Сергій Миколайович. – Існує не так багато фестивалів і конкурсів, присвячених безпосередньо трубі, – частіше конкурси проводяться за класом всіх мідних духових або духових та ударних інструментів. Відрадно спостерігати колосальний ріст виконавської майстерності серед учнів за минулі шість років", – констатував організатор шостого з переліку заходів.

З вищевикладеного очевидно, що постать Миколи Бердієва – знакова в історії української школи трубного мистецтва у всіх її аспектах: виконавському, педагогічному, методичному, композиторському, популяризаторському, організаційному. Кожен із зазначених напрямків діяльності музиканта є новаторським за формою і змістом, що демонструють успішна діяльність його учнів і послідовників, високий авторитет напрацювань М. Бердієва на фаховому рівні, численні видання та виконання композицій музиканта в Україні й за кордоном, використання його новаторського дидактичного творчого доробку у якості конкурсних творів, заснування успішних, позитивно прогресуючих мистецьких змагань його імені за межами України.

Література:

1. Бердыев Н. В. Интермеццо [Ноты] : из маленькой сюиты : для двух труб / комп. Н. В. Бердыев // Сборник ансамблей духовых инструментов [Ноты] : учебное пособие / Министерство культуры РСФСР, Республикан. учебно-методич. кабинет по высшему, сред. спец. и нач. образованию в области искусств и культуры ; сост. А. В. Иванов. – М. : [Б.и.], 1991. – С. 5.
2. Бердыев Н. В. Концерт для трубы и фортепиано [Ноты] / Общая ред. и каденция Н. Бердыева / М. В. Бердыев. – Киев : Муз. Україна, 1972. – 16 с.
3. Бердыев Н. В. Этюды [Ноты] : для трубы (или корнета) / М. В. Бердыев. – М. : Музыка, 1964. – 23 с.
4. Бердыев Н. В. Этюды [Ноты] : Для трубы / М. В. Бердыев. – Киев : Муз. Украина, 1985. – 27 с.
5. Бердыев Н. В. Соната [Ноты] : для трубы и фп. : [учеб. репертуар для учащихся муз. училищ и студентов консерваторий] / Н. В. Бердыев. – Киев : Муз. Украина, 1975. – 19 с.
6. Бердыев М. В. Характерні етюди для труби [Ноты] : музыкальное произведение, инструментальное / М. В. Бердыев. – К. : Мистецтво, 1966. – 59 с.
7. Бердыев М. В. Этюды : Для трубы [Ноты] / М. В. Бердыев. – Киев : Муз. Украина, 1985. – 39 с.
8. Болотин С. Энциклопедический биографический словарь музыкантов – исполнителей на духовых инструментах. Изд. 2-е, доп. и перераб. / С. Болотин. – М. : Радуница, 1995. – 358 с.
9. Вар'янюк О. Українська соната для труби і фортепіано: Тенденції розвитку жанру / Олег Вар'янюк // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць. – Вип. 25. – К. : Міленіум, 2014. – 388 с.

10. Завадецька І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (передумови виникнення та шляхи розвитку жанру) // Науковий вісник. – Вип. 47., кн. 11. – Виконавське музикознавство. – К., 2005. – С. 237-245.
11. Мочурад Б. І. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : 17.00.03 / Б. І. Мочурад. – Львів, 2005. – 185 с.
12. Ой, не цвети буйным цветом : украинская народная песня / авт. обраб. Н. Бердыев. Хрестоматия для трубы [Ноты] : пьесы, ансамбли, этюды : 1-2 классы ДМШ / сост., авт. перелож. Ю. А. Усов, авт. перелож. Г. Орвид, авт. перелож. М. Табаков, авт. перелож. А. Чаканов. – Клавир. – Москва : Музыка, 1980. – С. 78-80.
13. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950-2000) : формування, усталення, модифікації жанру : дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : спец.17.00.03 – "Музичне мистецтво" / Ірина Степанівна Палійчук. – Київ, 2007. – 227 с.
14. Посвалюк В. Т. Київська школа виконавства на трубі : історичні та методичні аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : 17. 00. 03 – Музичне мистецтво / В. Т. Посвалюк. – Київ, 2001. – 22 с.
15. Посвалюк В. Портрет майстра : Професор М. В. Бердєєв – виконавець, композитор, педагог = [Портрет мастера : Профессор Н. В. Бердыев – исполнитель, композитор, педагог] / Валерій Посвалюк // Всеукраїнський брасс-бюлетень. – 2001. – № 8. – С. 2-4.
16. Посвалюк В. Т. Этюды для трубы Н. Бердыева : жанровая стилистика и дидактические задачи. / В. Т. Посвалюк // Южно-российский музыкальный альманах. – 2015. – № 3 (20). – С. 45-52.
17. Севрук М. 100 лет со дня рождения выдающегося военного дирижера – Маркус Эмиля Иосифовича / Михаил Севрук. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-63220.html>.
18. Сергей Остапенко: "Такая музыка звучит у нас в судьбе!" / Сергей Остапенко. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.partita.ru/articles/ostapenko>
19. Цюлюпа С. Д. Еволюція духового інструментально-оркестрового музичного мистецтва / С. Д. Цюлюпа // Нова пед. думка : наук.-метод. журн. – 2011. – № 4. – С. 168-172.
20. Чумов Л. Е. Очерки о трубе и трубачах в России / Л. Е. Чумов. – М. : РИО МК, 2004. – 100 с.
21. Чуприна О.М. В.Бердєєв – фундатор української школи гри на трубі. Етапи життєвого та творчого шляху / О. Чуприна // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності [Текст] : альманах : Зб. наук. праць / Відп. ред. : М. М. Бровко, О. Г. Шутов ; Київ. нац. лінгв. ун-т. – К. : Видав. центр КНЛУ, 1997. – Вип.17. – 2006. – С.189-193.



УДК 788 – 057.16

Палаженко О. П.,
м. Рівне

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ СТУДЕНТІВ-ДУХОВИКІВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Анотація. У статті розглядаються сучасні тенденції початкової музичної освіти. Характеризуються особливості музично-виконавської підготовки в процесі навчання гри на духових інструментах, розглядаються можливості її інтенсифікації. Аналізуються теоретико-методичні засади формування художньо-виконавської техніки і музично-образного мислення учнів у музично-виконавській діяльності.

Ключові слова: початкова музична освіта, музично-виконавська підготовка, художньо-виконавська техніка, музично-образне мислення.

Annotation. This article is devoted to describing of modern tendencies in the way of primary music education. The aim of the article is to analyze the theoretical and methodological basis for the formation of artistic and performing technique and musical creative thinking of students in their music performance activities. Features of the musical

performance preparations are characterized in the process of playing the wind instruments, possibilities of its intensification are examined.

The article focuses on the theoretical and practical researches in this way and the development students' musical creative thinking.

Keywords: *primary music education, music performance preparation, artistic and performance technique, music and creative thinking.*

Музичне виконання належить до активних творчих процесів, в основі яких знаходиться складна психофізіологічна діяльність музиканта. Як художнє явище воно поряд з відтворенням авторського тексту передбачає створення високохудожньої інтерпретації на основі композиторського задуму та майстерне донесення його до слухача. В триєдиній цілісності цього специфічного творчого акту створюється ідейно-образна інтерпретація, технічна реалізація та сприйняття музичного твору. Не уявляючи виконавського образу, учні лише репродукують нотний запис, в такому разі творчі процеси музичної інтерпретації виявляються спрощеними, що призводить до механічно-статичного виконання. Відповідно інтерпретація музики потребує оцінного та смислового ставлення в єдності технічного (раціонального) і музично-образного (емоційного) рівнів її пізнання.

Складність музично-виконавської діяльності полягає в тому, що музикант в процесі гри повинен координувати цілий ряд психофізіологічних дій та властивостей: слух, зір, пам'ять, рух, музично-естетичні уявлення та вольові зусилля. Саме ця різноманітність психофізіологічних дій, виконуваних музикантом в процесі гри, і визначає складність музично-виконавської техніки.

Треба також враховувати й той факт, що творчість багатьох сучасних композиторів вимагає від музикантів володіння на високому рівні новітніми виконавськими засобами виразності, які передбачають яскраву художню сторону виконавського процесу. Разом із новими, нетрадиційними прийомами та ефектами, що мають докорінно інший технологічний процес виконання, народжуються й нові різновиди традиційних виражальних засобів – штрихів, динаміки, тембру, артикуляції, мелізмів тощо. Передумовою для цього виступає особлива ідейно-художня образність, художній зміст твору, який композитор передає в музиці [3, 18].

Актуальність піднятої нами теми знаходиться у площині художньо-естетичних питань сучасної музичної культури, оскільки перетворення навколишнього світу призводить до появи музики зі складним ідейно-образним змістом. Закономірним є процес оновлення традиційної системи музичної виразності. Відтак свідоме заглиблення у художню образність музики та найвиразніше відтворення сутності композиторського задуму є невичерпною стимулюючою силою до оновлення арсеналу виконавських засобів виразності [3, 19].

На застосуванні комплексного методу у музичному навчанні та вихованні учнів наголошували Н.Дьяченко, І.Котляревський та Ю.Полянський. Увага науковців зосереджувалась на взаємозв'язку виховання музичного мислення та формування практичних навичок, накопиченні музичної інформації, її осмисленні та вільному оперуванні, розвитку потреб самовираження у активній творчій діяльності. Ці навчальні завдання зафіксовані у АМД (алгоритмізована модель дисципліни) та сприяють поетапності процесу, міцному закріпленню знань та контролю за рівнем їх засвоєння. Актуальність запропонованих дослідниками теоретичних висновків і методичних рекомендацій не зменшилась і набуває нового звучання в сучасних умовах стосовно підготовки учнів у процесі навчання гри на духових музичних інструментах.

Про першооснову художнього образу в музичному творі яскраво говорить відомий чеський музикознавець Ц.Когоутек: "Гідність твору перевіряється не за хитромудрістю конструкції (хоча раціональний елемент, безумовно, дуже важливий), а, перш за все, за образом, що сприймається, за музично-ідейним, емоційним змістом" [4, 184]. Говорячи про систему виконавських засобів виразності (у широкому розумінні – виконавську техніку), Г.Нейгауз дає їй характеристику, як "...техніці, адекватній силі, висоті та ясності усвідомлюваного духовного образу" [5, 60].

Не викликає сумніву той факт, що розвиток виконавської майстерності музиканта-духовика пов'язаний насамперед з удосконаленням процесу початкового етапу навчання.

Саме на цьому етапі закладаються основи подальших успіхів або невдач учнів. Від того як, у якій послідовності, за якою науково-теоретичною базою і методикою здійснюється розвиток умінь, навичок та ігрових рухів у виконавському, зокрема, губному апараті музиканта-духовика, багато в чому залежить якість його виконавської техніки, а також загальний рівень музичного розвитку.

Перспективними виконавськими навичками можна вважати лише такі, які вироблені на основі знань психофізіології, психології, анатомії людини, з урахуванням закономірностей функціонування центральних механізмів управління поведінкою людини, його пристосувальної діяльності (в нашому випадку – пристосувальної діяльності з музичним інструментом).

Значне місце у розвитку перспективних навичок займає знання акустики духових інструментів, оскільки закономірності звукоутворення диктують свої специфічні вимоги до управління звучанням інструмента, з урахуванням яких здійснюється організація компонентів губного апарату, виконавського дихання і рухового апарату в системі виконавського процесу.

Таким чином, процес звукоутворення на духових інструментах можна уявити собі у вигляді декількох взаємопов'язаних ланок єдиного ланцюга: *нотний знак, уявлення про звук, м'язово-рухова установка, виконавські рухи, реальне звучання та слуховий аналіз* [6], які є основою психофізіологічного процесу формування музично-виконавської діяльності музикантів-духовиків у процесі навчання гри на духових інструментах [3,19].

Разом з тим сучасна підготовка учнів-духовиків спирається вже на початковому етапі навчання на один із провідних принципів музичної педагогіки – "принцип єдності технічного розвитку і художнього мислення при провідній ролі останнього". Цей принцип трактують як підпорядкування інструментальної техніки музично-образним завданням виконавства, оскільки вона дозволяє виділяти із загального контексту музичного твору окремі його складові і досягати їх досконалості як з позиції технології (вироблення рухових навичок і різного роду рухових координат), так і з позиції художньої виразності [7, 25].

Але на практиці застосування цього принципу, особливо на перших етапах навчання, найчастіше обмежується так званим "координативно-технічним дисбалансом", тобто педагоги "закривають очі" на художню сторону виконавства і вирішують суто технологічні проблеми музиканта-духовика.

У музикознавчій літературі музично-образне мислення характеризується умінням виконавця відтворювати і передавати особливості нотного тексту (мелодії, фактури, гармонії, тембру, інтонації, метроритмічних закономірностей та ін.). Але вчені підкреслюють, що воно завжди пов'язане з творчою діяльністю виконавця і передбачає принципово нове ставлення до змісту музичного твору.

Слід також зазначити, що музично-образне мислення учнів формується за такими особистісними якостями, як характер, воля, темперамент, уява, фантазія, натхнення, інтуїція, щирість, любов, внутрішня зосередженість тощо. Тому в центрі уваги педагога і всього навчального процесу повинен знаходитись учень, що виконує музику, а не музичний твір сам по собі [1, 267].

Аналіз чинників, які сприяють формуванню музично-образного мислення студентів у процесі навчання гри на духових музичних інструментах, дозволив виділити наступні: "заглядання наперед", "енергія руху" і "музичне дихання" (не плутати з виконавським диханням). Наприклад "заглядання наперед" є так званою здатністю внутрішнього слуху та зору студента передбачати в процесі гри розвиток музичної думки.

Енергія руху – це безперервний, постійно діючий звуковий потік, наповнений енергією виконавського видиху. Енергія руху дозволяє виконавцю здійснювати зв'язок звуків не тільки всередині музичної фрази, але й досягати цілісності за рахунок об'єднання фраз в більш масштабні побудови і частини форми.

Продумане музичне дихання сприяє розвитку і оформленню фрази з висхідною енергією руху до її кульмінації ("вдих") і подальшою розрядкою ("видих"). Музичне дихання допомагає зняти зовнішні ознаки метро-ритмічних закономірностей, переводячи їх у закономірності інтонаційної ритміки, тим самим викликаючи певні психологічні стани, адекватні музичним образам твору.

Підкреслимо, що *"заглядання наперед"*, *"енергія руху"* і *"музичне дихання"* є життєво важливими для виконавства на духових інструментах функціями, які дозволяють на основі стилєвих, жанрових та інших закономірностей музичного твору шукати і знаходити його точну інтонацію, обґрунтовану професійним трактуванням. Вони безпосередньо впливають на формування виконавської техніки через контроль звукового результату [1, 258]. Тому є всі підстави вважати їх сполучною ланкою між художньою стороною виконавства і її технічним забезпеченням.

Важливим чинником формування музично-образного мислення студентів можна вважати й ознайомлення їх з такими поняттями, як музичний і емоційний зміст твору, звуковий образ, емоційна партитура. В процесі вивчення різних музичних творів вони повинні усвідомлювати, що музичним змістом твору є емоції, почуття, настрої, які відчуває і передає виконавець. Крім того, музичний зміст складають закономірності розвитку мелодії і виразні засоби музики: тембр, гучність, інтонація, тривалості, фразування та ін.

Характеризуючи звуковий образ в музиці, важливо враховувати акустичні складові твору, які не тільки відображають структуру нотного тексту, а й всі особливості музичної мови. Таким чином, розкриття музично-звукового образу повністю залежить від особистості виконавця, від його вміння скласти і передати закладену в творі програму естетичних емоцій.

Для розвитку музично-образного мислення учнів важливого значення набуває також сформованість умінь створювати емоційну партитуру музичного твору. Емоційна партитура дозволяє музиканту знайти свою індивідуальну виразність виконуваного твору, урізноманітнити емоційну програму під час кожного наступного виконання даної музики і таким чином відійти від закріплених виконавською практикою трактувань [2, 260]. При цьому слід враховувати, що така партитура буде корисною, якщо виконавець зможе охарактеризувати кожний музичний фрагмент не одним, а декількома близькими за значенням настроями.

За складеною студентом емоційною партитурою можна говорити про рівень його художнього розвитку: чим багатша і різноманітніша емоційна партитура, тим вищий рівень його музично-художнього розвитку. Але треба відзначити, що намічена емоційна програма повинна виражати не суб'єктивну емоційну виразність виконавця, а будуватися у відповідності з внутрішнім задумом композитора, розкриттям образів та ідеї музичного твору. Емоційна партитура твору у яскравому естетичному відтворенні є запорукою й основою його індивідуального трактування, одним із важливих способів розвитку музично-образного мислення музиканта і творчої особистості в цілому. Такі чинники, на нашу думку, дають можливість досить різнобічно і повно розвивати музично-образне мислення учнів у процесі навчання гри на духових інструментах.

Підсумовуючи вищесказане, ми дійшли висновку, що основна увага педагога має бути спрямована на розвиток музично-образного мислення виконавця. Вивчення твору слід починати не тільки з технічного його освоєння, але і з пошуку музично-художнього образу, який, у свою чергу, дозволить виконавцеві знайти адекватні засоби виразності.

Література:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособие / В.Н.Апатский. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2006. – 432 с.
2. Волков Н.В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах [монография] / Н.В.Волков. – М. : Академический проект; Альма Матер, 2008. – 399 с.
3. Громченко В.В. Художня образність твору як основа еволюції виконавських засобів виразності (на прикладі "Поєми для кларнета та фортепіано" Л.Колодуба) / В.В. Громченко // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. – Вип. 21. – К. : Міленіум, 2012. – С. 18-23.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц.Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 368 с.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г.Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
6. Терлецький М. Методика навчання гри на духових інструментах / М. Терлецький. – Рівне : Перспектива, 1994. – 168 с.
7. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога / М.Фейгин. – М. : Музыка, 1975. – 112 с.



УДК 780.64:785.1

*Плохотнюк О. С., Маліченко Н. Є.,
м. Київ*

ТВОРЧИСТЬ В.КВІТКИ В КОНТЕКСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ НАРОДНОГО САМОДІЯЛЬНОГО ДІВОЧОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ "РОКСОЛАНА"

Анотація. У статті розглянуто професійне становлення та творчу діяльність Заслуженого працівника культури України, відмінника освіти України – Віктора Федоровича Квітки – керівника народного самодіяльного дівочого духового оркестру "Роксолана" Кременчуцького педагогічного коледжу ім. А. С. Макаренка. Висвітлено його самобутність та оригінальність творчої манери. Розглянуто специфіку його педагогічної діяльності.

Annotation. The article describes the establishment and creative activity of Honored Worker of Culture of Ukraine, high achiever of education of Ukraine Victor Fedorovich Kvitka – conductor of national Amateur girl brass band "Roxolana" Kremenchug A. S. Makarenko pedagogical College. It lit the originality of the creative manner. Discussed the specifics of his teaching.

The creative contribution of V. Kvitka in the development of Amateur orchestral playing wind instruments can hardly be overestimated, as evidenced by his professional accomplishments both in the Central region of Ukraine and far beyond its borders. The formation of the national Amateur girl brass band "Roxolana" in the context of non-musical educational establishments, the development of the author's methods of work with girls is new to orchestra, is a worthy presentation of the team at many venues is an extremely complex and unique challenges and at the same time significant achievements of leader of the orchestra. "Roxolana" is constantly expanding the boundaries of their live performances, progresses and seeks new ways for self-realization, is worthy of the educational institution and Kremenchug not only in Ukraine but far beyond its borders.

The results of creative activity V. Kvitka show that attracting young people to the collective music-making can not only keep the Amateur brass bands at a decent level, but also to encourage their development. There is a possibility for a short time to teach students to play brass or woodwind instrument at the appropriate level in the orchestra. And most importantly, the vast majority of girl's team I dream to devote your life to playing wind instruments in a variety of forms, as evidenced by the training of graduates "Roxolana" in the higher art educational institutions.

На сучасному етапі соціокультурного розвитку спостерігається достатньо низький інтерес як держави, так і суспільства до проблем виконавства на духових інструментах. У сьогоднішніх умовах духовна музика в Україні, на відміну від цивілізованої Європи, майже не користується популярністю серед переважної більшості слухачів. Музичне мистецтво, направлене як на узагальнення існуючого музично-історичного досвіду, так і реалізацію експериментальних інновацій в галузі виконавства, не є достатньо простим для сприйняття невідповідним пересічним громадянином. У той же час як у музичній традиції, так і в новаторстві знаходяться свої шанувальники. Тому з метою популяризації духового музичного мистецтва на теренах України особливо актуальним стає поєднання традицій та новаторства у різних формах в цій виконавській царині. Однією з таких новаторських знахідок у галузі виконавства в українських реаліях є функціонування народного самодіяльного дівочого духового оркестру "Роксолана" Кременчуцького педагогічного коледжу ім. А. С. Макаренка під керівництвом Заслуженого працівника культури України Віктора Федоровича Квітки.



*Квітка
Віктор Федорович*

Особливістю функціонування цього самобутнього самодіяльного духового оркестру є: 1) суто дівочий склад колективу; 2) відсутність дисципліни "Оркестровий клас" у навчальних планах цього навчального закладу і відповідно відвідування репетицій оркестру відбувається на добровільних засадах; 3) переважна більшість оркестранток ніколи не грали на духових інструментах раніше; 4) функціонування колективу (починаючи від професійного відбору, вибору інструментів, навчання елементарним основам музичної грамоти, організації самостійних занять і закінчуючи організацією та реалізацією публічних виступів, у т.ч. з дефіле) фактично забезпечує одна людина – В. Квітка; 5) знаходження можливостей поповнювати інструментарій оркестру та забезпечувати його функціональність власним коштом тощо.

Мета нашої статті – проаналізувати творчу діяльність В. Квітки, розглянути його методи роботи в оволодінні музичними інструментами оркестрантами-початківцями в умовах немuzичного навчального закладу, висвітлити його творчі здобутки як керівника народного самодіяльного дівочого духового оркестру "Роксолана" в Україні та за її межами.

Народився Віктор Федорович Квітка 26 лютого 1954 року в м. Роменське Московської області. У дванадцятирічному віці, коли родина переїхала на Кіровоградщину, почувши гру духового оркестру на святі до Дня перемоги, Віктор вперше задумався поєднати своє життя з музикою і вже наступного року вступив до Олександрійської музичної школи. Але початок музичних сходинок почався не з духових інструментів, а з баяну, бо так захотів його батько. Закінчивши лише два класи музичної школи, Віктор зрозумів, що все ж таки супутником його життя має бути духова музика. Таким чином, у випускному 8-му класі він, згуртувавши 15 однокласників, створює свій перший духовий оркестр. Займаючись з однолітками в підвалі школи, він упродовж 2-х місяців розучує з ними перший музичний твір. Не маючи спеціальної підготовки, достатніх знань, а лише велике бажання і твердість характеру, Віктор починає виступи з новим, вже власним оркестром.

Після закінчення школи, у 1969 році Віктор вступає до Олександрійського культосвітнього училища, в якому здобуває кваліфікацію "керівник самодіяльного духового оркестру". Його наставником по класу труби був досвідчений викладач Каленський Микола Миколайович, який і виховав у юнакові не тільки виконавця, музиканта, а й майбутнього керівника оркестру і педагога по класу духових інструментів.

Музикою Віктор продовжував займатись і в армії, де створив власний естрадний ансамбль. Після строкової служби було запропоновано посаду керівника військового оркестру. Але В. Квітка вирішив спробувати себе у якості педагога у Димитрівській музичній школі, де також створив дитячий духовий оркестр, котрий мав великий успіх і перемагав на багатьох конкурсах. За період роботи керівником духового оркестру вуглерозрізу "Верболозівський" В. Квітка став лауреатом 1-го, 2-го, 3-го Всесоюзних оглядів художньої самодіяльності, а також був нагороджений двома знаками ВЦСПС "За досягнення в самодіяльному мистецтві".

За час роботи в Димитрівській музичній школі Віктор Федорович отримав 15 подяк за якісну підготовку учнів, а також був нагороджений грамотами Управління культури Кіровоградської області, Міністерства культури України та грамотою начальника військово-оркестрової служби СРСР. У 1983 році духовий оркестр музичної школи захистив звання "народний".

Обіймаючи тривалий час посаду викладача в Димитрівській музичній школі, В. Квітка отримує пропозицію працювати в Олександрійському педагогічному училищі ім. В. О. Сухомлинського і створити там новий у своєму роді духовий оркестр – дівочий. Звісно, завдання перед керівником оркестру стояло досить складне, адже створити оркестр просто з обдарованих дітей – одна справа, а тут треба підібрати ще й самих дівчат... Почався складний процес створення нового колективу. І з 1992 по 2000 рік В. Квітка працює керівником дівочого духового оркестру Олександрійського педагогічного училища ім. В. О. Сухомлинського. Одночасно з 1992 по 1997 рік навчається на музично-педагогічному факультеті Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка у класі відомого вченого, педагога і музиканта, доктора педагогічних наук, професора Володимира Івановича Дряпки.

У 1998 році дівочий молодий оркестр педучилища захистив звання "народний". Цього ж року оркестр став дипломантом Міжнародного фестивалю духової музики "Золотий грифон" у Криму. Така "родзинка" серед духових оркестрів дуже радувала слухачів, адже якість звучання оркестру не відрізнялась від інших.

У 1999 році Віктор Федорович отримав пропозицію створення такого ж оркестру, але вже на базі Кременчуцького педагогічного училища імені А. С. Макаренка. Разом з керівником до Кременчука перевелись на навчання й деякі вихованки з оркестру. З того часу й розпочалась історія "Роксолани".

Початок створення оркестру для В. Квітки був нелегким, але на той час він мав вже певний досвід роботи у цій сфері й до того ж була підтримка студентів, котрі перевелись до Кременчука з Олександрії. Віктор Федорович почав підбирати музикантів у новий оркестр. Найважчим було і залишається на сьогоднішній день для "Роксолани" те, що всі учасниці оркестру не мають музичної освіти, а у стінах цього навчального закладу здобувають професію вчителів початкових класів та вихователі у дитячих садочках. А це означає, що потрібно виділити час для всіх учнів рівномірно, щоб праця була продуктивною і студенти швидко освоїли свій інструмент.

Завдяки невпинній праці талановитого керівника вже за рік оркестр почав грати. В травні 2000 року оркестр "Роксолана" вперше виступив перед слухачами на марш-параді духових оркестрів у м. Полтава. Виконавши один твір А. Петрова "Перемога", оркестр отримав грамоту за участь у марш-параді. Але ні керівник, ні дівчата не збирались зупинятись на досягнутому. І з новими силами почали працювати далі.

За рік оркестр розширив кордони своїх виступів. І хоча це були лише невеличкі села Полтавщини та районні центри, дівчата добре готувались та разом з керівником вкладали чималих зусиль у спільну творчу справу. Таким чином, оркестр не тільки завойовував авторитет і чарував музикою сільських мешканців, а й напружував майстерність виконання і вміння тримати себе на сцені. За принципом "від малого до великого" зростав колектив крок за кроком. Адже, чим більше виступів, тим вищим ставав рівень виконавської майстерності колективу.

Але ще однією проблемою в цьому оркестрі є те, що склад музикантів "Роксолани" кожного року змінюється. Одні студенти, які вже добре володіють інструментом, завершували навчання в училищі, а нових музикантів потрібно було набирати. Тому Віктор Федорович розробив авторську методику роботи з дівчатами-початківцями в оркестрі.

Однією з важливих умов оркестрово-ансамблевої підготовки є організація систематичних занять музикантів, як індивідуальних, так і в складі ансамблю та оркестру. Ніякі обставини, в тому числі спільні репетиції, не повинні бути причиною переносу індивідуальних занять. Вони можуть бути трохи скорочені, але проходити щодня.

Враховуючи сутність поняття "ансамбль", до основних ознак злагодженого ансамблевого виконання належать: 1) чистота строю оркестру (інтонація) або інтонаційний ансамбль; 2) точність ритму або ритмічний ансамбль; 3) гнучкість динаміки або динамічний ансамбль; 4) точне виконання технічних прийомів – атака звуку, штрихів тощо [5]. Кожному музиканту необхідно розвивати почуття професійної відповідальності не тільки за свою особисту гру в ансамблі або оркестрі, а й за стан загального ансамблю, якість звучання якого повинна бути основною потребою всього колективу.

Учасникам колективу потрібно постійно нагадувати деякі основні положення теорії музики, гармонії, використовувати певні навички сольфеджіо для співу оркестрових партій, вправ тощо. Слід також розширювати загальномузичні знання оркестранток.

Велике значення в організації щоденних занять на інструменті має чітко поставлена мета на кожне заняття. Вона полягає не лише в конкретизації формулювання завдання, а й у правильному підборі навчального матеріалу та чіткому його виконанні. Для цього необхідний постійний контроль за процесом навчання гри на інструменті й удосконаленням виконавської майстерності кожного музиканта з урахуванням фізіологічного розвитку та рівня підготовки студента. Висока вимогливість обов'язково призводить до помітних результатів на кожному занятті.

Віктор Федорович визначає п'ять етапів роботи з початківцями.

Перший етап включає в себе прослуховування студентів на наявність у них музичного слуху і ритмічних даних, ознайомлення з духовими інструментами.

У самодіяльних колективах не обов'язково мати музичну освіту та володіти вмінням грати на будь-якому, навіть не духовому, інструменті (фортепіано, скрипка, баян тощо). Але якщо такі учасники і є в самодіяльному колективі, то це лише полегшує роботу керівнику та самому учаснику, бо з елементарними основами нотної грамоти вони вже ознайомлені.

Прослуховування відбувається індивідуально і проводить його керівник в окремій кімнаті. Це є особливий і обов'язковий принцип в прослуховуванні, бо не всі студенти, які приходять з наміром вступити до оркестру, мають музичні дані, і тому диригенту легше поговорити наодинці, без свідків з такими студентами і пояснити їм неможливість подальшого навчання музиці в оркестрі. Також зустрічаються дівчата, в яких просто не розвинені музичні дані, але потенціал є. З такими студентами потрібно просто виявити терпіння і збільшити кількість занять. У будь-якому випадку в таких студентів може бути більший потенціал, ніж у тих, що мають музичну освіту і давно займаються музикою.

Після першого знайомства зі студентами керівник проводить бесіду про організацію роботи самодіяльного колективу. І в першу чергу пояснює поняття "самодіяльний", що в роботі означає – сам робиться, тобто велике значення матиме використання свого вільного часу після лекційних занять. Керівник знайомить із розкладом роботи колективу на тиждень та методиками, за якими відбуватиметься навчання (індивідуальна, оркестрова, окремими групами). Після першої організаційної бесіди відбувається ознайомлення з духовими інструментами. Для цього керівник розповідає про кожен інструмент і грає на ньому (іноді допомагають оркестрантки), демонструючи можливості кожного, а особливо акцентує увагу на ролі кожного інструмента в оркестрі.

Другий етап включає в себе первинний підбір інструментів та ознайомлення з прийомами гри на мідних і дерев'яних духових інструментах.

Підбір інструментів відбувається в індивідуальному порядку і з урахуванням фізіологічних особливостей виконавського апарату кожної учениці, а також рівня підготовки. При первинному підборі інструмента керівник звертає увагу на те, що він, можливо, зміниться з часом, враховуючи поступовий ріст студента як музиканта, або навпаки, за неможливістю виконавського апарату витримувати навантаження під час гри на обраному інструменті.

Наприклад, у першому випадку керівник не може відразу дати студенту такі складні інструменти, як корнет, труба, тромбон, баритон. І тому перші підготовчі етапи гри на даних інструментах в оркестрі, які іноді тривають майже рік, він дає можливість розвивати свої музичні дані та виконавський апарат, вправляючись на менш складних інструментах, таких як альт, тенор. У другому випадку (наявність фізіологічних проблем) керівник іноді змінює мідний інструмент на дерев'яний – кларнет, саксофон, флейту – або на ударний – великий барабан, малий барабан, тарілки, трикутник, ксилофон.

Виконання перших звуків розпочинається з ґрунтовного пояснення керівника з одночасною демонстрацією виконання. Ця робота виконується лише в індивідуальному порядку з кожним студентом. Гарне знання специфіки інструмента і методів звуковидобування робить це завдання легким і швидким. Від цього залежить багато чинників, що впливають на подальшу роботу оркестру: зацікавленість, наполегливість, старанність учениць і, відповідно, швидкий ріст їх як музикантів, що для самодіяльного колективу має неабияке значення.

Третій етап включає в себе початкове вивчення нотної грамоти та розучування гам, а також ознайомлення з поняттям оркестрово-ансамблевої підготовки.

Як вже було зазначено, навчання в самодіяльному оркестрі має свою специфіку. Увесь матеріал потрібно подавати кожному учаснику окремо з паралельним використанням теоретичних знань на практиці. Тобто тривалості нот розучують і відразу їх відтворюють. Далі від вивчення висоти звуку та динамічних відтінків поступово переходимо до вивчення гам, їх видів і значення в музиці.

Загальні заняття починають проводити лише після закріплення попереднього матеріалу в індивідуальній роботі з кожним студентом. Засвоєння первинного матеріалу може тривати від кількох днів до кількох тижнів. І лише тоді, коли основна маса учасників засвоїла цей матеріал, починається ознайомлення з оркестрово-ансамблевою роботою. Звичайно, студенти, які ще не засвоїли цей матеріал, не допускаються до колективної роботи і працюють лише індивідуально з керівником чи самотійно вдосконалюють свої навички.

Оркестрово-ансамблева робота починається з виконання разом по руці керівника гам, які вони розучили самотійно, з використанням різних тривалостей (від цілої ноти до

шістнадцятої) та з різними динамічними відтінками (від *pp* до *ff*). А також починають знайомитися з першими творами, які написані в унісон. Цей процес триває декілька днів, після засвоєння якого поступово переходять до оркестрових партій.

Четвертий етап включає в себе роботу з оркестровою групою початківців, перший розбір оркестрових партій.

Для того, щоб ознайомити музикантів з першим оркестровим твором, керівнику необхідно спочатку підібрати нескладну п'єсу, в якій будуть присутні вже відомі теоретичні знання, які оркестранти з легкістю зможуть використати на практиці, й обов'язково новий матеріал, з яким учениці ще не стикались на попередніх заняттях. Після чого в індивідуальному порядку розібрати цей твір з кожним окремо. Почавши загальну репетицію, диригент обов'язково повторює пройдений матеріал, проводить розігрування та настройку інструментів як невід'ємну складову початку кожного заняття.

Після цього починається робота над вибраним твором. З першого такту керівник пояснює, яким чином вони розбиратимуть цей твір, тобто методику проведення заняття. Першим кроком є підготовка акомпанементу, потім трубна група, і лише після цього до основної групи приєднуються баритони та дерев'яна група оркестру. Кожна цифра, кожен такт програвється по декілька разів для більш упевненої гри і закріплення вивченого. Та вже до наступного заняття керівник готує інший твір, який відрізняється за жанром, складністю та характером виконання, щоб розвивати виконавську майстерність учениць та вміння читати ноти в будь-якому творі.

Для розігрування диригент може підготувати ритмічний малюнок із попереднього або наступного твору для кращого запам'ятовування. Тобто з кожним днем студенти вбирають в себе складну музичну мову, поступово наближаючись до основного складу оркестру. Вже наприкінці першого семестру найкращі виконавці вводяться в основний склад оркестру.

П'ятий етап включає в себе індивідуальну роботу як основу навчання і введення всіх початківців до основного складу оркестру.

Після чотирьох початкових етапів підготовки музикантів керівник переважно використовує індивідуальну форму занять з кожним студентом, враховуючи його можливості та успіхи після закінчення першого семестру. Як правило, на таких заняттях він приділяє особливу увагу звуковидобуванню та вмінням користуватись знаннями стосовно різних видів музичних штрихів, динамічних відтінків тощо. Для цього здебільшого використовуються як навчальний матеріал різноманітні вправи, етюди, гами в різних тональностях, арпеджіо, тризвуки, мелодичні та гармонічні обернення, за рахунок яких керівник навчає швидко орієнтуватись у нотній грамоті, а також, що не менш важливо, відбувається формування виконавського апарату кожного учасника, бо в будь-якому спеціалізованому музичному навчальному закладі в першу чергу велике значення приділяють роботі губного апарата та якості звуковидобування. І, звичайно, цей процес триває не один рік. Тому велику роль в організації цього процесу відіграє робота керівника оркестру і бажання навчатись самих оркестрантів.

Інтегруючи зазначену методику в роботу з оркестром, колектив починає набирати оберти у своїй творчій музично-виконавській діяльності. Все більше з'являється публічних виступів, організовуються концерти, на яких дівчата демонструють досить високий рівень виконавської майстерності.

В. Квітка створив понад 35 оригінальних обробок різноманітних музичних творів, які складають частину репертуару колективу, що налічує близько 100 творів різних музичних напрямів, стилів та жанрів.

Репертуар оркестру постійно оновлюється, з'являються нові постановки дефіле, у яких керівнику також допомагають як студенти, так і його дружина – Н. Квітка – керівник створеного на базі оркестру джаз-ансамблю "Roksi-band".

Клопітка праця "Роксолани" швидко дала про себе знати. У 2002 році оркестр став переможцем марш-параду в Полтаві, учасником Всеукраїнського фестивалю "Трускавець представляє", а вже у 2003 році колектив захистив звання "народного" і був запрошений на Перший канал державного телебачення для участі в передачі "Я здивую світ", де

кременчуцьких красунь побачила вся Україна. Після цього розширилась не лише карта виступів "Роксолани", а й коло знайомств. Невдовзі оркестр почав співпрацювати з колективом барабанщиць "Киянки", з якими разом у 2005 році були запрошені до Сицилії на карнавал. Про це йшлося у студентському порталі Студклуб: "Італійці доручили кременчуцьким "Роксоланам" виступити на урочистому відкритті карнавалу..." [6]. Перше враження колективи залишили чудове, і протягом наступних 5-ти років продовжували радувати італійських слухачів своєю концертною діяльністю. Пізніше, щоб дивувати глядачів і слухачів – оркестр почав виконувати дефіле-програму. Така родзинка оркестру не залишила байдужими жителів як України, так й Італії. Про це свідчать відгуки в періодичних виданнях: "Тендітні і стрункі кременчужанки граційно тримають у руках духові інструменти, що важать до 7 кілограмів. Окрім майстерної гри, учасниці оркестру віртуозно крокують в такт з музикою, виконуючи складні стройові вправи, одним словом, влаштовують справжнє шоу" [6]. Глядачі були здивовані тим, як за такий короткий час дівчата без музичної освіти, котрі грають на "чоловічих" тромбонах і трубах, виконують складні музичні твори, при цьому презентують дефіле-програму [3].

Випускниці "Роксолани" дуже часто продовжують у своєму житті займатись музикою. Прикладом цього є створений у 2004 році київський оркестр "Либідь" під керівництвом Я. Прокопенко – учениці В. Квітки.

З 2002 по 2006 роки оркестр – неодноразовий переможець марш-параду в м. Полтава. А в 2007–2015 роках вперше в історії марш-параду у м. Полтава оркестр отримує найвищу нагороду. Як зазначають "Новини Полтавщини": "Оркестр "Роксолана" на Театральній площі Полтави по черзі з міським духовим оркестром "Полтава" створили яскраве свято духової музики для численних глядачів та вкотре вибороли найвищу нагороду марш-параду – Ган-Прі..." [4].

Колективи "Роксолана" і "Роксы-бенд" брали участь у фестивалі в м. Моршин, про що у газеті "Вісник Кременчука" зазначається: "більше 20 духових колективів з усієї України і з-за кордону взяли участь у цьогорічному фестивалі духової музики, який проходив у Моршині. Кременчук представляли колективи з педагогічного училища – дівочий духовий оркестр "Роксолана" і "Роксі-бенд". Кременчужанки не лише вдало виступили, а й здобули перемогу... Як зазначив керівник дівочого оркестру Віктор Квітка, "Роксолана" щороку бере участь у цьому фестивалі..." [4].

Окрім Італії, колектив неодноразово виїжджав у інші держави. З приводу виступу "Роксолани" на міжнародному фестивалі-конкурсі духових оркестрів "Кубок Сталінграду" у м. Волгоград (РФ) зазначалося: "У місті-герої Волгоград завершився міжнародний фестиваль духових оркестрів, що зібрав більш як 500 музикантів з російських міст і навіть був присутній єдиний український дівочий народний оркестр "Роксолана". Саме він отримав перемогу у фестивалі..." [2]. Також "Роксолана" взяла участь у міжнародному фестивалі духових оркестрів "Майський вальс" у м. Нясвіж (Білорусь). Минулого року оркестр радував своєю програмою жителів Пон-Сюр-Сейну, що знаходиться поблизу Парижу (Франція).

Народний самодіяльний дівочий духовий оркестр "Роксолана" Кременчуцького педагогічного коледжу ім. А. С. Макаренка неодноразово брав участь у святкуваннях до Дня міста Дніпропетровська, Вінниці, Львова, Власівки, Світловодська, Ялти, Партеніта, Кривого Рогу, Євпаторії та ін.

Таким чином, творчий внесок В. Квітки у розвиток самодіяльного оркестрового виконавства на духових інструментах важко переоцінити, про що свідчать його професійні здобутки як у центральному регіоні України, так і далеко за його межами. Формування народного самодіяльного дівочого духового оркестру "Роксолана" в умовах немусичного навчального закладу, розробка авторської методики роботи з дівчатами-початківцями в оркестрі, гідна презентація колективу на багатьох концертних майданчиках – це надзвичайно складні та унікальні завдання і в той же час вагомі здобутки керівника оркестру. "Роксолана" постійно розширює кордони своїх виступів, прогресує і шукає нових шляхів для самореалізації, гідно представляє навчальний заклад та м. Кременчук не лише на рівні України, а й далеко за її межами.

Результати творчої діяльності В. Квітки засвідчують, що залучаючи молодь до колективного музикування, можна не лише зберегти самодіяльні духові оркестри на гідному рівні, але й стимулювати їх розвиток. Спостерігається можливість за короткий час навчити учениць грати на мідному чи дерев'яному духовому інструменті на належному рівні в оркестрі. А головне, переважна більшість дівчат колективу мріють у подальшому пов'язати своє життя саме з виконавством на духових інструментах у різних формах, про що свідчить навчання випускниць "Роксолани" у вищих мистецьких навчальних закладах.

Література:

1. В Партените, Большая Алушта, отметили день поселка [Електронний ресурс] // Твоя газета. – 15.07.2013. – Режим доступу: <http://www.tvoya-gazeta.com/news-alushta/2501-2013-07-15-13-08-28.html>.
2. Духовые оркестры прошли маршем по Волгограду [Електронний ресурс] // Все для вас. – 18.05.2013. – Режим доступу: <http://news.vdv-s.ru/dosug/?news=235710>.
3. Лесина Ю. По главной улице с оркестром / Ю. Лесина // Ваш шанс. – № 27. – 2013. – 3 июля.
4. Ліпошко О. Кременчуцька "Роксолана" перемогла в марш-параді духових оркестрів [Електронний ресурс] / О. Ліпошко // Вісник Кременчука. – 11.05.2013. – Режим доступу: <http://vestnik.in.ua/2013/05/11/kremenchucka-roksolana-peremogla-v-marsh-parad-duhovih-orkestrv>.
5. Плохотнюк О. С. Організація самостійної роботи в класі ансамблю духових та ударних інструментів : [навч. посіб. для студ. спец. "Музичне мистецтво"] / Плохотнюк О. С. – Луганськ : Альма-матер, 2007. – 34 с.
6. Унікальний дівочий оркестр з Кременчука підкорив Італію [Електронний ресурс] // Портал Студклуб. – 20.02.2008. – Режим доступу: <http://news.studclub.poltava.ua/new/13754>.





УДК 780.641.1/.5(477)

Кушнір А. Я.,
м. Київ**ПОСТАТЬ АНДРЕАСА НІГОФА У СТАНОВЛЕННІ
КИЇВСЬКОЇ ФЛЕЙТОВОЇ ШКОЛИ**

Анотація. Відновлення історичної пам'яті – першочергове завдання, позначене автором статті, присвяченої творчій діяльності видатного флейтиста кінця XIX – початку XX ст. Андреаса Нігофа. Ім'я цього музиканта було практично забуто музичною спільнотою. У цій роботі систематизовані уривчасті дані про виконавця, творчість якого, окрім іншого, – важлива складова становлення київської флейтової школи.

Ключові слова: Андреас Нігоф, українське флейтове виконавство, Київське музичне училище, київська флейтова школа.

Annotation. Revival of historical memory – the prime task designated by the author of article, the devoted creative activity of the outstanding flutist of the end 19 – the beginnings of 20 centuries of Andreas Niehoff. The name of this musician was almost forgotten by the musical public. In this work scrappy data about the performer are systematized, his creativity was an important component of formation of the Kyiv flute school.

Key words: Andreas Niehoff, Ukrainian flute performance, Kyiv musical institute, Kyiv flute school.

Аннотация. Возрождение исторической памяти – первоочередное задание, обозначенное автором статьи, посвященной творческой деятельности выдающегося флейтиста конца XIX – начала XX вв. Андреаса Нигофа. Имя этого музыканта было практически забыто музыкальной общественностью. В данной работе систематизированы обрывочные данные об исполнителе, творчество которого – важная составляющая становления киевской флейтовой школы.

Ключевые слова: Андреас Нигоф, украинское флейтовое исполнительство, Киевское музыкальное училище, киевская флейтовая школа.

Київська флейтова школа спирається на славетні традиції, започатковані справжніми велетами українського духового виконавства. Її засновниками є династія (батько і син) Василь і Олександр Химиченки. Проте біля витоків формування цього напрямку в музичному мистецтві були й інші музиканти – відомі всьому світу, але забуті в Україні, в Києві, як це часто буває. Ю. Рудчук, перераховуючи концертуючих флейтистів Києва другої половини XIX ст., називає такі прізвища: Химиченко, Поперека, Черні, Ємельянов, Нігов [12].

У роботі М. Кузьміна [7], а згодом і деяких інших дослідників (В. Богданов [3], А. Кушнір [8], Ю. Рудчук [12], Ю. Шутко [13]) знаходимо прізвище флейтиста Нігова. Посилаючись на історичний документ (Мал. 1), музикознавці використали саме таке написання прізвища. Зауважимо, що автори обмежуються лише згадкою прізвища цього музиканта.

В монографії, присвяченій діяльності Київського музичного училища в 1868-1924 рр., також знаходимо прізвище Нігов [5, с. 55, 279]. У даній праці уперше опубліковано фотокопію цього документу, що містить перелік викладачів Київського музичного училища (1875/76 н. р.) [5, Іл-ії 101, 109; Мал. 1].

Справжнім відкриттям стали результати дослідження, які підтверджують, що насправді йдеться про відомого музиканта Андреаса Нігофа (Andreas Niehoff). Русифікація написання іноземних імен і прізвищ в Російській Імперії [1] є причиною того, що інформація про цього музиканта тривалий час не була систематизована.

Спираючись на іноземні джерела, аналізуючи правила транслітерації (перекладу однієї графічної системи в іншу), ми дійшли висновку, що вірне написання імені нащадка пруського підданого, етнічного німця – Andreas Niehoff – Андреас Нігоф (в німецькій мові використання літеросполучення "ie", служить для вказівки на подовжену вимову голосної "i" – [i:]; приголосна "h" вданому випадку транслітерується як "г" і вимовляється приглушено).

В цілому аналіз літератури виявив, що, на жаль, персоналія А. Нігофа раніше не зацікавила дослідників українського духового виконавства. В той же час у ряді фундаментальних робіт іноземних авторів висвітленню творчої біографії А. Нігофа як непересічного, яскравого, популярного європейського музиканта незмінно приділялася значна увага (Г. Ріман [11], А. Голдберг [14], Л. де Лоренцо [15], С. Стюарт [16]).

У Музичному словнику Г. Римана знаходимо нотатку про флейтиста, соліста оркестру Імператорського Маріїнського театру Андрія Нігофа [11]. Саме таке написання – Нігоф Андрій Андрійович використано в російськомовній версії Словника – популярному виданні XIX ст., яке не втратило актуальності й у наш час. Автор характеризує музиканта як "чудового флейтиста" [11]. Згадка деяких фактів його творчої біографії є доказом того, що йдеться про флейтиста, відомого київським любителям музики XIX ст. як Нігов.

Народився А. Нігоф 26 лютого 1856 в Санкт-Петербурзі, дитинство його пройшло за кордоном, де він отримав професійну освіту. "Учень батька, в оркестрі якого грав за кордоном з 8 до 16 років, потім до 1874 (1872-1874) у К. Венера в Ганновері (за системою Бьома)", – писав Г. Риман [11]. Проте в цьому висловлюванні є певні неточності. Як відомо, без перебільшення видатний європейський флейтист, учень Т. Бьома К. Венер (Carl Wener; 1838-1912) з 1867 по 1882 рр. мешкав у Петербурзі, був солістом оркестру Маріїнського театру. В той же час інформацію про те, що А. Нігоф був учнем К. Венера, знаходимо також в інших, заслуговуючих довіри джерелах [15], [16].

Отримавши освіту, в 1874 році 18-річний А. Нігоф приїжджає в Київ, де й почалася його професійна кар'єра. "Деякі роки він був флейтистом Київської опери Сетова і викладачем Київського музичного училища ІРМО" [11].

Як відомо, в 1874/75 н. р. у класі флейти Київського музичного училища (урочисте відкриття відбулося 14 вересня 1874 р. [7, с. 49]) учнів не було. Паралельно з училищем продовжувала свою роботу і музична школа Київського відділення ІРМО. У 1874/75 н. р. в класі флейти школи у А. Нігофа займалися 3 учні. Ймовірно, серед них був Лев Роговий – надалі випускник Київського музичного училища (клас О. Химиченка), Московської консерваторії (клас В. Кречмана), засновник одеської флейтової школи [8, с. 68-69].

М. Кузьмін писав: "Альбрехт запросив у Київ (Київське музичне училище) вихованців Петербурзької консерваторії Г. К. Ходоровського та В. В. Пухальського; вихованця Празької консерваторії, педагога світового значення О. О. Шевчика; солістів оркестру Київської опери Шнайдера (контрабас), Нігова (флейта), Лінднера (гобой), Кеєра (кларнет), Гайнотті (валторна)" [7, с. 12]. У наведеному переліку музикантів оркестру Київського оперного театру – виключно прізвища іноземних виконавців. Як стверджує Д. Ломтев, це типова ситуація для оркестрів Російської Імперії XIX ст. [9].

Робота А. Нігофа в Київському училищі тривала протягом 1875/76 н. р. Збереглося свідоцтво участі учня його класу Лившиця (після від'їзду А. Нігофа Лившиць продовжив навчання в класі В. Химиченка) в концерті (25 лютого 1876 р.), в якому він виконав "Ноктюрн" Фарбаха (оп. 44, перекладення для флейти Делера) [8, с. 71]. Саме А. Нігоф є першим викладачем класу флейти Київського музичного училища (нині Київський інститут музики імені Р. М. Глієра).

Вже в 1877 р. А. Нігоф "вступив до оркестру Михайлівського театру в СПб (Санкт-Петербургу), у 1882 – до оркестру оперного Маріїнського театру" (5-е видання Музичного словника Г. Римана вийшло у світ в 1890 р.) [11].

Ймовірно, переїзд був пов'язаний з певною ротацією флейтистів в Санкт-Петербурзі. У 1877 р. за станом здоров'я подав у відставку і незабаром помер Ч. Чіарді – соліст оркестру Маріїнського театру, перший професор класу флейти Петербурзької консерваторії. Його місце зайняв К. Ф. Ватерстраат [2, с. 17-18].

Г. Риман відзначає, що А. Нігоф "віродив також в Петербурзі альт-флейту" [11]. Але відомо, що альтова флейта була винайдена і виготовлена Т. Бьомом в 1871 р. [6]. Таким чином, швидше за все йдеться не про відродження, а про введення А. Нігофом альтової флейти в активну виконавську практику Києва (1874), а потім і Петербурга (1877). Безумовно, це найважливіший епізод історії розвитку флейтового виконання цих міст.

Визначальним в розвитку флейтового мистецтва є перехід виконавців другої половини XIX ст. на інструменти нового зразка – флейти системи Т. Бьома. Вивченню специфіки, динаміки цього процесу присвячена маса досліджень, які підтверджують його значущість. Київську публіку з такими інструментами ознайомив саме А. Нігоф (Мал. 2 – фотопортрет музиканта з бьомівською флейтою). Пізніше (з 1880 р.) у Київському училищі працював О. Химиченко – випускник Московської консерваторії класу Ф. Бюхнера, відомого

супротивника флейт системи Т. Бьома, – який використовував багатоклапанні інструменти "старої німецької системи" [8].

Пропагандистами "нової флейти" в Російській Імперії були й інші німецькі музиканти. Серед них: вже згаданий у статті К. Венер (у 1884 р. він переїхав з Петербурга в Ганновер, з 1886 по 1902 рр. був солістом симфонічного оркестру театру Метрополітен опера), Е. Кьоллер (відомий виконавець і композитор, артист оркестру Маріїнського театру з 1871 по 1907 рр.), В. Кречман (у 1882-1917 рр. – соліст оркестру Великого театру, професор Московської консерваторії) [15].

Слід зазначити, що партнерами А. Нігофа по роботі в оркестрі Маріїнського театру були й інші, не менш відомі флейтисти К. Шваб, Ю. Фредерганс та І. Михайловський [16].

К. Шваб також має безпосереднє відношення до київської флейтової школи. Його учнем у Воронежському музичному технікумі (1920-і рр.) був С. І. Антонов – батько і перший педагог професора Київської консерваторії В. С. Антонова [8, с. 87]. Декілька років в оркестрі Маріїнського театру працював І. Д. Михайловський [4], згодом (з 1918) професор Київської консерваторії і Музично-драматичного інституту (Муздраміна), заснованого М. В. Лисенком [8, с. 76–77].

Каталоги жителів Санкт-Петербурга "Увесь Петербург" (пізніше "Увесь Петроград") містять ім'я Андреаса Андрійовича Нігофа, який мешкав у будинку № 9 по вулиці Торговій (в усіх виданнях з 1895 по 1917 рр. інформація залишається незмінною). Там же ми знаходимо дані про те, що "артист імператорського театру А. Нігоф, в 1916-1917 рр. працює також в оркестрі графа О. Шереметєва і дає уроки гри на флейті" [4] (Мал. 3).

Згадка про А. Нігофа міститься в роботі дослідника діяльності оркестру, заснованого О. Шереметєвим, С. Понятовського [10, с. 177]. У 1917 р. цей колектив припинив своє існування – "був розпущений" [10, с. 85]. А. Нігоф помер в 1920-і рр. в Санкт-Петербурзі (інформація Центрального державного архіву Санкт-Петербурга).

Можна стверджувати, що завдяки проведеному нами дослідженню історії музичної культури повернено ім'я видатного виконавця. Андреас Нігоф (1856-1920-і рр.) – перший педагог класу флейти Київського музичного училища познайомив українську публіку з флейтою системи Т. Бьома, а також з бьомівською альтовою флейтою. Його творчість – це одна з яскравих сторінок історії київської флейтової школи. Саме Київ став "трампліном" для його блискучої кар'єри. У цьому місті почалася професійна виконавська і педагогічна діяльність музиканта, якого європейські дослідники флейтового мистецтва по праву називали одним із яскравіших виконавців-віртуозів кінця XIX – початку XX ст.

Література:

1. Анзими́ров А. Об ошибках в произношении иностранных имён и фамилий / Библиотека Гумер – Языкознание [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Article/anzim.php
2. Баранцев А. П. Мастера игры на флейте: профессора Петербургско-Ленинградской консерватории 1862-1985 гг. – Петрозаводск: "Карелия", 1990. – 135 с.
3. Богданов В. О. Класи духових інструментів у музичному училищі при Київському відділенні ІРМТ (1870–1913 рр.) / Вісник Харківської держ. академії дизайну і мистецтв // Харків, 2006. – № 7. – С. 26-34.
4. Весь Петроград на 1917 год. Адресная и справочная книга [Сост. А. С. Суворин]. – Петроград, 1917. – 1867 с.
5. Зильберман Ю. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868-1924 [Монографія]. – Київ: "Типографія "Клякса", 2012. – 480 с. + 112 с. іл.
6. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. [Монография]. – Донецк: Юго-Восток, 2008. – 311 с.
7. Кузьмин Н. И. Забытые страницы музыкальной жизни Киева. – Київ: Музична Україна, 1972. – 226 с.
8. Кушнір А. Я. Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти / Дисертація канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – муз. мистецтво. – Київ, 2012. – 197 с.
9. Ломтев Д. Г. Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. – Москва: Московская консерватория Прест, 1999. – 208 с.
10. Понятовский С. П. Оркестр графа А. Д. Шереметева. Общедоступные концерты. – Москва: Музыка, 2011. – 208 с.

11. Риман Г. Музыкальный словарь [Перевод с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, подготовка текста Е. Ачеркан]. – Москва: ЭТС, 2004 / [Электронная версия].

12. Рудчук Ю. А. Становлення виконавської школи гри на духових інструментах у Києві (XVII – перша половина XX століть). – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mz/2011_20/5.pdf

13. Шутко Ю. І. Флейтове мистецтво XX століття в контексті української культури / Дисертація канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – муз. мистецтво. – Львів, 2010. – 196 с.

14. Goldberg A. Porträts und Biographien hervorragender Flötenvirtuosen, Dilettanten und Komponisten. – Berlin, 1906. Reprint, Celle: Moeck Verlag, 1987. – 124 s.

15. Lorenzo L. de My complete story of the flute. – Texas Tech University Press, 1992. – 660 p.

16. Stuart S. A Flute for the Tsar / Scott's Flute History [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dwsolo.com/flutehistory/fluteforthetsar/A%20Flute%20for%20the%20Tsar.htm>.

ЛИЧНЫЙ СОСТАВЪ ГГ. ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ.

МУЗЫКАЛЬНЫХЪ ПРЕДМЕТОВЪ:

Пѣнія: Г-жа **Машина**, Г. Сѣтовъ, артистъ Императорскихъ С.-Петербургскихъ театровъ и Г. **Варцалъ**.
 Элементарной теоріи и сольфеджіо: Г-жа **А. Шебякина**.
 Гармонія, теорія, композиція и практическихъ сочиненій Г. **Альтани**.
 Игры на Виолончели Г. **Альбрехтъ**.
 „ „ Контрабасъ Г. **Шнейдеръ**.
 „ „ Флейтъ Г. **Ниговъ**.
 „ „ Кларнетъ Г. **Кееръ**.
 „ „ Фаготъ Г. **Дуда**.
 „ „ Трубъ и Корнетъ съ пистонами Г. **Клеменко**.
 „ „ Валторъ, Тромбонъ и Тубъ Г. **Гайнотти**.
 „ „ Фортепіано (предметъ специальный) Гг. **Вюхнеръ и Соколь**.
 „ „ Фортепіано (обязательный) Г. **Дуда**.
 „ „ Инструментовка Г. **Альтани**.
 Квартетной и оркестровой игры Г. **Альбрехтъ**.
 Совмѣстной игры на духовыхъ инструментахъ Г. **Гайнотти**.
 Хорового класса Г. **Альбрехтъ**.
 Съ преподавателями игры на скрипкѣ, гобоѣ, альтѣ, арфѣ и органѣ,
 Г. Директоръ училища **Альбрехтъ**, вошелъ въ переговоры, о результатѣ
 коихъ онъ не замедлитъ заявить въ свое время.

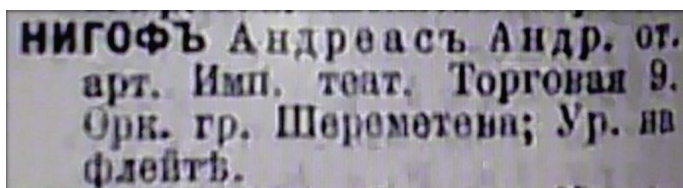
НАУЧНЫХЪ ПРЕДМЕТОВЪ:

Закона Божія: священникъ **Скрипчинскій**.
 Русскаго языка: (кандидатъ филологическихъ наукъ).
 Арифметики: Г. **Шпагинскій** (кандидатъ математическихъ наукъ).
 Географіи: Г. **Черкуновъ** (преподаватель Кіевской 1-й Гимназіи).
 Нѣмецкаго языка: Г. **Кейхель** (преподаватель Кіевского Реального Училища).
 Рисованія и чистописанія: Г. **Сингаевскій** (преподаватель Кіевской Фельдшерской школы).

Мал. 1. Склад викладачів Київського музичного училища в 1875 р.



Мал. 2. Андреас Нігоф
(фото з книги А. Голдберга [9]).



Мал. 3. Інформація про А. Нігофа
в каталозі "Увесь Петроград" (1917 р.).

УДК 78.52

Олійник Д. Б.,
м. Львів

ФОРМУВАННЯ ТА ПРОМИСЛОВЕ ВИРОБНИЦТВО ЧОТИРИРЯДНИХ КСИЛОФОНІВ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX – XX ст.

Анотація. Стаття присвячена не дослідженим питанням виникнення чотирирядної системи інструмента, впливам народних локально-територіальних традицій та індивідуальних чинників на формування різних систем упорядкування діатонічних і хроматичних пластин. Вперше уводяться до наукового обігу відомості про фірми-виробники чотирирядних ксилофонів, що існували у другій половині XIX – XX століттях.

Ключові слова: чотирирядний ксилофон, система упорядкування пластин, фірми-виробники ксилофонів.

Annotation. The article is devoted to the unsearched matters of the instrument's four-row system emergence, influence of the folk local-regional traditions and individual factors on the formation of the different diatonic and chromatic plates' alignment systems. For the first time the data is introduced to the scientific circulation on manufacturers of the four-row xylophones that existed in the second half of XIX-XX centuries.

Keywords: four-row xylophone, plates' alignment system, xylophone manufacturers.

Виникнення чотирирядної системи хроматичного розташування пластин на ксилофоні пов'язують з ім'ям клезмера-віртуоза Йозефа Міхаеля Гузікова (1806 – 1837). Видатний виконавець назвав свій ксилофон *Holz- und Stroh-Instrument* ("дерев'яно-солом'яний інструмент"). Його зображення вміщено у брошурі віденського літератора Зігмунда Шлезінгера "Йозеф Гузіков та його дерев'яно-солом'яний інструмент. Біографічний та артистичний нарис для вірної оцінки неймовірного явища" (рис. 1 а) [14]. На малюнку ретельно відтворено деталі інструмента: систему розташування, форму та кількість пластин (28). Ф.Ж. Фетіс, бельгійський музикознавець, критик і автор "Всесвітньої біографії музикантів та загальної музичної бібліографії" (*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale la Musique*), який особисто зустрічався з Гузіковим і мав нагоду отримати інформацію "з перших вуст", у своїй роботі присвятив йому обширне гасло [4, с. 472-473]. Стосовно конструктивних удосконалень ксилофона Фетіс зазначає: "Він збільшив кількість пластин до двох з половиною октав хроматичного звукоряду, розташувавши їх не поступово, а в особливому порядку, що полегшує виконання" [4, с. 472]. Ні З. Шлезінгер, ні Ф.Ж. Фетіс не подають схему розподілу діатонічних і хроматичних пластин. Тому апріорно, керуючись суто зовнішньою подібністю (рис. 1 а, б, 88 а, б) вважають, що інструмент Гузікова став основою сучасної чотирирядної системи розташування діатонічних і хроматичних пластин на ксилофоні [2, с. 135]. Однак дослідження відомих нам ксилофонів другої половини XIX – початку XX ст. засвідчує, що на систему розподілу пластин впливали як народні локально-територіальні традиції, так і індивідуальні чинники. Кожен з виконавців, який виготовляв інструмент для себе, розташовував діатонічні та хроматичні звукові пластини, керуючись передусім власними міркуваннями щодо зручності виконання. Якщо зважити на той факт, що ксилофоністи одночасно були й виконавцями на цимбалах (тобто представниками народно-професійних виконавських традицій, як наприклад, єврейські клезмери, угорські виконавці), то зрозуміло, що пластини на своїх ксилофонах вони розташовували аналогічно до існуючої традиції національних строїв цимбал. Відомо, що Й.М. Гузіков, уродженець Білорусі, виконавську кар'єру на ксилофоні розпочав у Польщі (Варшава). Перед тим, як сконструювати власну модель ксилофона, він певний час грав на цимбалах [4, с. 472]. Звісно, в основу системи розташування пластин він поклав не білоруські цимбали, частково хроматизовані, а єврейські, для яких суцільна півтонова хроматизація була нормою. Отже, слава Гузікова як "винахідника ксилофона" стосується лише винайдення власної чотирирядної системи повної хроматизації ксилофона в діапазоні двох з половиною октав.

Виконавці, не пов'язані з народною цимбальною традицією, виготовляли інструменти, керуючись іншою, зручною для себе системою розташування діатонічних і хроматичних пластин. З огляду на цю особливість, значний інтерес становить екземпляр чотирирядного ксилофона з Бельгії, що датується 1898 р. (рис. 1 б). Він зберігається в Музеї музичних

інструментів м. Брюссель під фламандською народною назвою *strovedel* (інв. № 2538). Інструмент складається з 37 пластин хроматичного звукоряду в межах трьох октав ($a-a^3$). Особливість його конструкції полягає в тому, що діатонічні і хроматичні пластини впорядковані за принципом розташування клавіш фортепіано, розміщених вертикально у два ряди (рис. 2). Іншою особливістю конструкції цього інструмента є порядок розташування нижніх звуків хроматичної послідовності. Найнижчі ноти звукоряду розташовано в крайньому правому ряді не традиційно (ближче до виконавця), а на місці найвищих. Ця особливість упорядкування додатково свідчить, що кожен із виконавців керувався передусім власними міркуваннями щодо зручності виконання на інструменті.

Слід зазначити, що у виконавській практиці Бельгії використовувались також інструменти з традиційним розташуванням пластин для ксилофонів всіх різновидів (одно-, дво-, трирядних), коли найнижчі звуки розташовані ближче до виконавця, а найвищі – далі від нього. Наприкінці XIX – початку XX ст. у Бельгії на ксилофонах грали виконавці на карійонах. Ця традиція має давнє походження. Одним з відомих ксилофонових виконавців зламую XIX–XX ст. був пономар з м. Берлаар Констант Вергульст (рис. 3).

У країнах Альпійського регіону – Австрії, Швейцарії, Італії та окремих районах Німеччини (Саксонія), а також у Швеції, Англії на чотирирядних ксилофонах, попри їх локально-територіальні відмінності, в основу впорядкування пластин з кінця XIX ст. було покладено єдиний принцип їх поєднання в чотири ряди, застосований М. Гузіковим. Цей принцип базується на системі з'єднання двох рядів пластин "у зуб" дворядних ксилофонів з доданими у крайніх рядах (лівому та правому) діатонічними та хроматичними звуками (рис. 4 а, б). Принцип розташування є таким: два середні ряди відтворюють гаму *C dur* або *G dur*, у крайньому лівому та правому рядах розташовувалась решта хроматичних звуків. Згодом у професійному виконавстві стають найбільш поширеними ксилофони, що мають у двох середніх рядах *G dur*'ний звукоряд. Уважають, що вперше цю систему розташування звуків на чотирирядних ксилофонах впровадив швейцарський ксилофоніст Г. Резер¹² (H. Roeser) [12, с. 3]. Відомо, що Г. Резер, очевидно, жив у Лозанні і сам виготовляв інструменти на продаж. На ксилофоні, нещодавно виставленому для торгів на антикварному аукціоні, з тильного боку однієї з нижніх пластин зберігся надпис: Г. Резер, Лозанна, 1889 р. Швейцарський педагог, диригент і композитор Альберт Рот, автор однієї з перших "Шкіл гри на ксилофоні" ("Methode de xylophone", 1884), поряд із дворядним інструментом власної системи розташування пластин подає зображення цього чотирирядного інструмента, зазначаючи, що "це інструмент системи Резера" [12, с. 3].

З рекламних буклетів німецьких виробників музичних інструментів початку XX ст. відомі й інші системи розташування звукових пластин. Діатонічна гамма розташовується не у двох середніх рядах, а в певному порядку по всіх чотирьох. Фабричне (а не кустарне) виготовлення таких інструментів свідчить про те, що існувала традиція виконавства на цих системах упорядкування пластин, що користувались попитом. Крім хроматичних, у цей час окремі німецькі фірми випускають також діатонічні ксилофони (з *C dur*'ним звукорядом в основі) (рис. 4 в).

Промислове виготовлення ксилофонів різних систем і різновидів у країнах Західної, Північної та Південної Європи розпочинається лише у другій половині – наприкінці XIX ст. Одними з найбільших центрів з виготовлення інструментів стали німецькі міста Маркнойкірхен і Клінгенталь (Саксонія).

Через недостатність документальних джерел тепер надзвичайно складно визначити, яка з чисельних фірм, що виготовляли різні музичні інструменти в Маркнойкірхені, першою розпочала виготовляти ксилофони. Зі збережених каталогів фірм музичних інструментів, що пропонували свою продукцію (зокрема, і ксилофони) з середини XIX ст., вдалося встановити, що найстарішою є фірма "Schuster", заснована музичним майстром Людвігом Шустером (1827–1891) у 1840-1850-х рр. [15]. Вона випускала дво-, три- та чотирирядні ксилофони. У 1854 р. інший музичний майстер Едмунд Паулюс (?–?) заснував музичну фірму "Paulus", що спочатку спеціалізувалася на виготовленні струнно-щипкових (гітари,

¹² Повне ім'я та дати життя і смерті невідомі.

цитри) та мідних духових інструментів (військові труби та фанфари), згодом налагодивши виробництво ксилофонів [10, с.164-180]. У 1881 р. вона об'єдналася з фірмою Людвіга Шустера ("Paulus und Schuster"), отримавши в 1890-х рр. нову назву – "Schuster & Co". Під цією маркою вона випускала ксилофони різних систем до кінця 1930-х рр. [13]. Слід зазначити, що в Маркнойкірхені у різні часи існувало декілька музичних фірм, заснованих Шустерами, однак дотепер не вдалося з'ясувати, чи була це родинна монополія, чи між ними не існувало ніякого зв'язку. У 1910–1930-х рр. ксилофони випускала фірма братів Шустерів ("Gebrüder Schuster"), фірма "Heinrich Moritz Schuster", заснована у 1871 р., а також "Fa. Eugen Schuster", що виготовляли різні системи ксилофонів – дво-, три- та чотирирядні.

Однією з найстаріших фірм в Маркнойкірхені, що також виготовляла ксилофони, була фірма "C.A. Wunderlich", заснована у 1854 р. музичним майстром К.А. Вундерліхом (?–?). Не вдалося відшукати відомостей про її засновника, тривалість існування (під назвою "C.A. Wunderlich") та про початок випуску інструментів під новою назвою "Cea" (що складається з ініціалів імені першого власника – С.А.). Принаймні з 1926 р., як свідчить надпис на титульній сторінці каталога музичних інструментів, ця фірма вже існувала під цією новою назвою [16]. Наприкінці 1930-х рр. вона однією з перших у Європі розпочала виготовлення ксилофонів американської дворядної системи з металевими трубами-резонаторами. У 1945 р. фірма "C.A. Wunderlich" об'єдналась з відомою фірмою "Musima", випускаючи ксилофони вже під цим брендом.

Найвідомішою німецькою фірмою є "Lefima", яка з часу свого заснування спеціалізувалась виключно на виготовленні ударних інструментів і дотепер виготовляє чотирирядні ксилофони. Вона була заснована у 1861 р. Ернстом Леберехтом Фішером (?–?). Назва фірми складається з початкових двох літер імені її засновника (Леберехт), прізвища (Фішер) і міста, де була розташована фабрика – Маркнойкірхен [7]. Спочатку фірма виготовляла здебільшого лише військові барабани й тамбури, що в 1890 р. отримали нагороду на Всесвітній виставці в Парижі. З 1906 р. вона розпочала виробництво чотирирядних ксилофонів, а також дзвіночків, литавр та дрібної перкусії.

У 1920–1930-х рр. чотирирядні ксилофони в Маркнойкірхені виготовляли фірми "Brückner" (заснована Фріцом Арнольдом Брюкнером у 1920 р.), "Volkmarscher", а також фабрики музичних інструментів, розташовані неподалік Маркнойкірхена. Фірма "Vogtlandsperle" знаходилась у м. Брайтенфельд. Виробництво чотирирядних ксилофонів вона розпочала на початку 1920-х рр. Крім бренду фірми ("Vogtlandsperle", Breitenfeld) на збережених ксилофонах, про неї та її власника немає жодних відомостей. Протягом 1930-х рр. ця фірма випустила велику кількість інструментів. На початку 1940-х рр. вона припинила виробництво, а після Другої світової війни поновила випуск інструментів, об'єднавшись з фірмою "Perlgold". Але й надалі вона позначала своїм фірмовим брендом "Vogtlandsperle"¹³ окремі різновиди інструментів, зокрема, й ксилофони. У 1900 р. в м. Ерлбах (Фогтланд, Саксонія) Макс Адлер заснував фабрику з виготовлення струнних інструментів, яка з 1910 р. розпочала випуск чотирирядних ксилофонів [5, с.54-67]. У 1920 р. син М. Адлера Йоганес відкрив власну фабрику музичних інструментів у Маркнойкірхені, яка протягом 1920–1930-х рр. випускала ксилофони під маркою "Johannes Adler".

Місто Клінгенталь завжди славилось виробництвом баянів, акордеонів і губних гармонік. Разом з тим серед чисельних фірм, які виготовляли музичні інструменти, було декілька, що випускали ксилофони різних систем – дво-, три- та чотирирядні. Клінгентальська фірма "Wilhelm Kruse", заснована у 1893 р., є однією з найстаріших. Крім Клінгенталю, вона мала свої філії в Австрії, зокрема, у Відні [3]. Фірма випускала ксилофони різних систем (дво- три- та чотирирядні). У тому ж 1893 р. розпочала виробництво музичних інструментів різних видів досить відома й популярна на початку XX ст. фірма "Meinel & Herold". Протягом 1920–1930-х рр. вона випустила велику кількість струнних і духових інструментів, а також ксилофонів. Їх виробництво фірма розпочала у 1905 р., випускаючи інструменти виключно три- та чотирирядної систем [8]. Після 1945 р. вона інтегрувалась у новостворений синдикат із виготовлення музичних інструментів "Migma"/"Musima", але й надалі існувала під своєю

¹³ Назва фірми походить від місцевості Фогтланд у Саксонії.

маркою "Meinel & Herold". За часів НДР у 1973 р. вона припинила своє існування. Відома фірма "Hess harmonica" була заснована Ернстом Гессом (?–?) у 1920-х рр. Крім виготовлення баянів та акордеонів, вона також спеціалізувалася на виготовленні чотирирядних ксилофонів.

Другим після Німеччини найбільшим центром виготовлення чотирирядних ксилофонів з 1860-х рр. стає Франція. Одним із перших фабричне виробництво ксилофонів розпочав власник одного з трьох найбільших європейських центрів з виготовлення музичних інструментів Луї Еміль Жером Тібовіль-Ламю (Thiboville-Lamy) (1833–1902) [11, с. 115–116.]. Інструменти Л.Е.Ж. Тібовіля-Ламю за формою пластин відрізняються від інших європейських фабричних інструментів. З обидвох кінців вони заокруглені, а не рівні (рис. 4 б). В основі розташування діатонічних і хроматичних звуків лежала система Резера, яка на той час стала домінуючою у професійному виконавстві.

Варто зазначити один цікавий факт. Розповсюдження і реалізацію інструментів здійснювали не лише безпосередньо виробники, але й музичні видавництва, що друкували каталоги фірм, зокрема, паризьке видавництво "Paul Beuscher". У цьому сенсі досить цікавим є запис у французькому виданні партитури "Танцю смерті" К. Сен-Санса, де зазначено: "Ксилофон – інструмент, що складається з дерева й соломи ..., а знайти його можна у видавців "Durand & Schoenewerk" на вулиці Мадлен, 4, в Парижі" [17, с. 90]. Відомо, що в 1875 р. К. Сен-Санс гастролював у Росії, де сам диригував "Танцем смерті". Для виконання цього твору він спеціально привіз із Парижа ксилофон, який на той час в Росії ще не використовувався в симфонічній музиці [1, с. 35].

Третім великим центром фабричного виробництва ксилофонів стала Англія. Найдавніша англійська фірма "Hawkes & Son", заснована у 1858 р., почала виготовляти ксилофони з 1860-х років. На початку ХХ ст. ксилофони цієї фірми вже мали металеві трубки-резонатори для збільшення сили звучання кожної пластини [6, с. 35]. Фірма проіснувала до кінця 1920-х років. У 1930 році дві найстаріші англійські фірми "Hawkes & Son" і "Boosey & Co" об'єдналися в одну – "Boosey & Hawkes", яка, крім інструментів європейської чотирирядної, у 1950-х рр. розпочала виробництво дворядних інструментів американської ("клавійної") системи. Інша відома англійська фірма, що виготовляла ксилофони – "Keith Prowse & Co", була заснована на початку 1870-х рр. Вона виготовляла ксилофони в період свого найбільшого розквіту між 1880-ми і 1930-ми рр.

В Італії ксилофони виготовляла одна з найстаріших в Європі фірм "Monzino". Вона була заснована у 1750 р. в Мілані музичним майстром Антоніо Монціно (1730–1800). Загалом фірма виготовляла струнні інструменти, але об'єднавшись з фірмою "Garlandini" і отримавши нову назву – "A.Monzino & Garlandini", з початку ХХ ст. розпочала виробництво ксилофонів чотирирядної системи [9, с.70]. В основу впорядкування діатонічних і хроматичних звуків пластин ця фірма поклала систему Резера, яка вже була поширеною серед професійних виконавців.

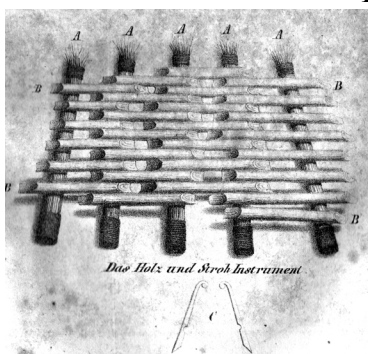
Отже, розмаїття систем розташування хроматичних пластин на чотирирядних фабричних ксилофонах свідчить, що на початку ХХ ст. ще не існувало усталеного еталону. Лише в 1930-х рр. *G-dur*-на система впорядкування пластин Резера стає домінуючою, і більшість фірм-виробників ксилофонів кладуть її в основу.

Список використаної літератури:

1. Ларош Г.А. Камил Сен-Санс (по поводу второго концерта Русского музыкального общества 15 ноября 1875 г.) / Г.А. Ларош // Избранные статьи. Музыка и литература. – Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1978. – Вып. 5. – С. 33–39.
2. Ямпольский И. Первый виртуоз на ксилофоне / И. Ямпольский // Советская музыка. – 1959. – № 11. – С. 134–136.
3. Alle Instrumente für Orchester, Schule und Haus "Wilhelm Kruse". Das Haus für Volks- und Hausmusik. – Markneukirchen und Klingental: "Wilhelm Kruse", 1899. – 58 s.
4. Fétis F.J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale la Musique / F.J. Fétis. – Bruxelles : Meline, Cants et Compagne, 1837. – Tome IV. – 476 p.
5. Haupt-Katalog über alle Musik-Instrumente Max Adler. – Elbach, Vogthland : Max Adler, 1930. – No 25. – 78 s.

6. Hawkes catalogue of orchestral and instrumental music also illustrated praxe list of orchestral instruments. – London : Hawkes & Son. – 1912. – 60 p.
7. Lefima GmbH Geschichte. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/836467
8. Meinel & Herold Musikinstrumente-, Sprechapparate-, Harmonikafabrik und Versand. Hauptkatalog. Ausgabe XXVII. – Klingental : Meinel & Herold, 1929. – 60 s.
9. Monzino A. & Garlandini. Catalogo generale. – Milano : A. Monzino & Garlandini, 1933. – 78 p.
10. Paulus E. Musik-Instrumente Katalog / Edmund Paulus. – Markneukirchen : Edmund Pauls Verlag, 1898. – 242 s.
11. Poideras H. Critical & Documentary Dictionary of Violin makers old and modern / Henri Poideras. – St. Clair Shores : Scholarly Press, 1928. – Vol.1. – 290 p.
12. Roth A. Méthode de xylophone (op.34) / Albert Roth. – Vevey: Agence Internationale a Vevey, 1884. – 24 p.
13. Sächsische Musik-Instrumenten-Manufaktur "Schuster & Co". Markneukirchen in Sachsen. – Markneukirchen : Schuster & Co, 1889. – 50 s.
14. Schlesinger S. Joseph Gusikow und dessen Holz- und Stroh- Instrument. Ein biographisch artistischer Beitrag zur richtigen Würdigung ausserordentlichen Erscheinung / Sigmund Schlesinger. – Wien : F.Tendler, 1836. – 18 s.
15. Schuster, Ludwig // Musica Viva Encyclopedia [Електронний ресурс] / Musica Viva Encyclopedia. – Режим доступу: <http://www.musicaviva.com/encyclopedia/display.html>
16. Wegweiser durch Cea Spezialitäten (1854–1926). Qualitätsarbeit seit 72 Jahren. – Markneukirchen : Cea, 1926. – 80 s.
17. Wilkins N.E. La Musique du diable / Nigel E. Wilkins. – Sprimont (Belgique): Pierre Mardaga éditeur, 1999. – 206 p.

Ілюстрації



а



б

Рис. 1 **а** – Чотирирядна система ксилофона М.Й. Гузікова (1830-ті рр.),
б – чотирирядний ксилофон з Бельгії (1898 р.).

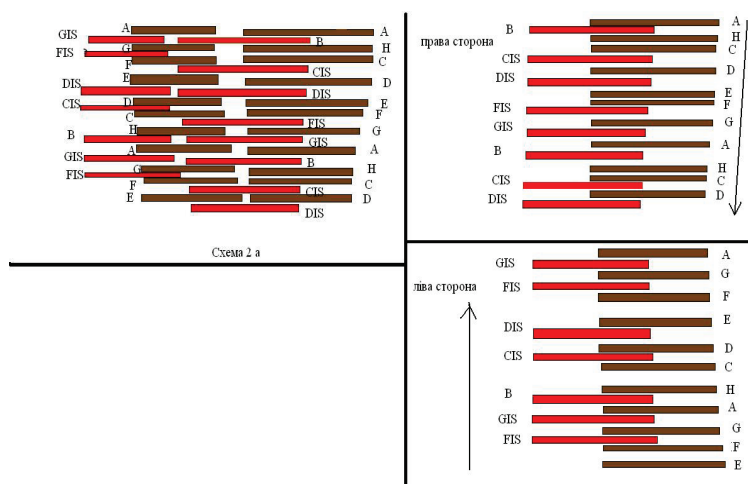
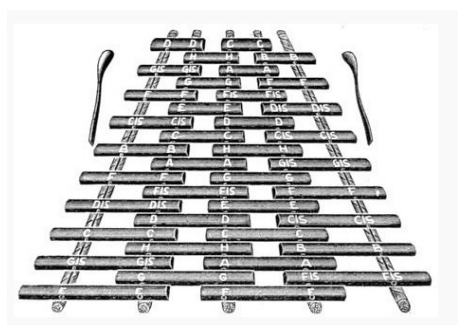


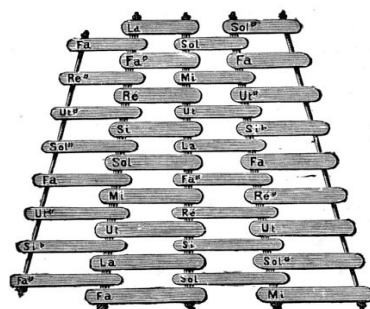
Рис.2. Система розташування діатонічних і хроматичних пластин на бельгійському чотирирядному ксилофоні (1898 р.)



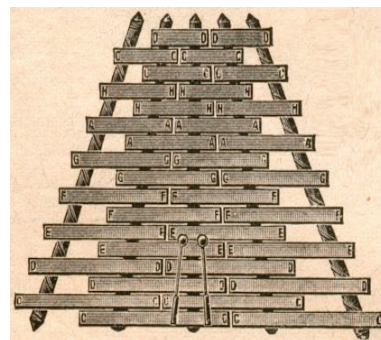
Рис. 3. Констант Вергульст (Бельгія, 1900 р.)



а



б



в

Рис. 4 а – ксилофон фірми "Gebrüger Schuster" (Німеччина, 1929 р.), б – ксилофон фірми "Thiboville-Lamy" (Франція, 1890 р.), в – ксилофон фірми "Meinel & Herold" (Німеччина, 1929 р.)



УДК 780.644.2:78.071.1(450)

Старко В. Г.,
м. Львів

ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ А.ВІВАЛЬДІ У РЕПЕРТУАРІ ФАГОТИСТА

Анотація. У статті досліджується творчість постатей світової музичної культури у першій половині ХХ століття, зокрема А. Вівальді. Також робиться акцент на вагомому вкладі геніального композитора у розвиток фагота як сольного інструменту, збагачення його виразового потенціалу на тлі становлення інструментально-ансамблевої музики XVII – першої половини XVIII століть.

Annotation. Hard and contradictory in its aesthetic sense Baroque era is marked by renewal of language stylistic thesaurus, the birth of new genre and formative patterns, which showed new qualitative stage of the development of brass instruments in which self-sufficient literature value for bassoon is reached due to the works by Vivaldi. In many works but of 46 concerto grosso the composer with other instruments led in the bassoon as the solo instrument. Besides, the bassoon is used in almost every concert for mixed formulations, in particular, for flute, oboe, violin, bassoon and bas, for viola d'amur, two oboes, bassoon, two horns and basso continuo etc. Especially perspective in the development of concert repertoire for bassoon was its connection with timbre of cello or, in general, with bowed instruments and clavecin, which performed basso continuo. Endowed from nature of highly developed sense of timbre, the composer courageously mixed the sounding of this instrument with string band and explained it as

equally important instrument. In fact, the composer gave to bassoon not less important value than to bowed instruments and this showed its timbre conditions.

For the attention of researchers of instruments this period, "Bassoon Baroque sounded like a wood, the sound was almost bowed and at the same time as "cane"; relatively the thin construction led to the possibility of the sounding the whole wooden case.

During the Bassoon Baroque it was not the concert instrument yet and in the orchestra it was used with only bass function. That is why independent parties of two bassoons in the Mass h-moll by Johann Sebastian Bach have brightly innovative nature. And the merit of Vivaldi is that he outstripped the time, showed the possibilities of the instruments and already "in the beginning of the birth of the concert like genre addressed to the bassoon and made numerous wonderful works for it". Vivaldi laid the foundations of modern repertoire for the bassoon and made the record number of solo concerts for it – 39. The composer felt the timbre specific extremely fine that is why he readily served the expressive medium register of bassoon, the most comfort for technical-masterly performance. The instrumental stylistic of the slowly parts of bassoon concerts of Vivaldi reflected one of the most important features of Italian style, namely the ideal imitation of the sensuality of human voice, which implement the connection between vocal and instrumental principles of thinking. The Significant technical complexities which the composer shot out to the performers saved the topicality nowadays and induce to bow to the author, who without personal performing practice could penetrate in the instrument's nature so deeply. "For the explanation of the bassoon in the Vivaldi's concerts the often usage of the low thick registers and rapid staccato is typical, which demands highly developed techniques from the performer.

The value of the creative genius of Vivaldi in the evolution of bassoon art is difficult to overestimate. The composer courageously used the semantic potential of the basso, foresaw the prospect of the development of the performance for a lot of years ahead and created perfect solo concert examples for the imperfect in design instrument of that time. The works for solo Vivaldi's bassoon's with their virtuoso technique, the expressive musical thought, the energy of the development and the polished forms for modeling its golden repertoire fund beside the Mozart's and Weber's works nowadays. In such way the-composer realized a double revolution – as a genre of the concert and as the technique of playing the bassoon.

В історії світової музичної культури є постаті, до яких не послаблюється увага дослідників. Йдеться про харизматичні особистості, що формують стиль епохи, продукують ідеї, сміливо торують нові шляхи, геніально прозирають перспективу мистецького поступу майбутніх поколінь. Невичерпним джерелом наукового зацікавлення сьогодні постає творчість А.Вівальді. Завдяки віднайденим у першій половині XX століття рукописам композитора значна кількість його творів, зокрема фаготових, актуалізована лиш недавно і ще очікує своєї цілісної оцінки.

Складна і суперечлива за своїм естетичним змістом доба бароко, позначена оновленням мовностильового тезаурусу, народженням нових жанрово- та формотворчих закономірностей, явила якісно новий етап розвитку духових інструментів, в якому самоцінне значення літератури для фагота досягається завдяки діяльності Вівальді.

Метою даної статті стало дослідження значимості і розмаїття використання тембрових особливостей фагота у жанровому просторі спадщини Вівальді, джерел збагачення виразового потенціалу інструмента на тлі широкої панорами шляхів становлення інструментально-ансамблевої музики XVII – першої половини XVIII століть.

Геніальний представник барокового музичного мистецтва Антоніо Вівальді (1678-1741) залишив помітний слід у різних галузях музичного мистецтва. Видатний композитор і віртуозний скрипаль, талановитий педагог і духівник (висвячений у 1703 році), Вівальді більшу половину свого життя прожив у Венеції, де протягом 36-ти років викладав та керував оркестром у жіночій консерваторії. "Венеція була благодатним ґрунтом та життєвим нервом..., унікальна атмосфера, що виникла завдяки взаємодії розмаїтих соціальних та історичних умов, пейзажу, клімату, неповторному острівному ландшафту, культурі і мистецтву сприяла тому, що музика Вівальді стала воістину "венеціанським мистецтвом" і водночас сягнула далеко за межі цього поняття" [7, с. 12]. В обов'язки головного композитора Ospedale della Pieta входило регулярне написання оркестрових концертів (щомісяця по два концерти), що і спричинило появу такої їх кількості – близько 500, а за їх автором закріпило титул основоположника жанру інструментального концерту та родоначальника оркестрової програмної музики.

"Репутація віртуозного скрипаля та ексцентричного духівника значною мірою затьмарила, навіть ретроспективно, популярність Вівальді як композитора" [10, с. 4]. Після смерті його ім'я було забуто, твори невідомі. І тільки майже через 200 років – у 20-х рр.

XX ст. італійський музикознавець Альберто Джентілі виявив унікальну колекцію манускриптів композитора, що містила близько 300 концертів, 19 опер, духовні та світські твори. З цього часу почалося справжнє відродження минулої слави Вівальді.

Краса музичної думки, логіка формотворення геніального Майстра особливо яскраво втілились в його концертах крізь призму інструментальної віртуозності. Концертний жанр у творчості Вівальді значно еволюціонував: якщо в ранніх творах значна роль належала оркестру як носієві тематичного матеріалу, то згодом більшими повноваженнями композитор наділяє *solі*. Колосальним є вклад Вівальді в розвиток інструментального концерту з різними солюючими інструментами. У багатьох з 46-ти *concerto grosso* композитор поряд з кількома іншими інструментами виводив у якості солюючого фагот. Окрім того, фагот використано майже в усіх концертах для мішаних складів, зокрема, для флейти, гобоя, скрипки, фাগота та баса, для віолі д'амур, двох гобоїв, фাগота, двох валторн та *basso continuo* та ін. Особливо перспективним в розвитку концертного репертуару для фাগота виявилось його сполучення з тембром віолончелі чи загалом смичковими інструментами та клавесином, що виконував *basso continuo*.

Вівальді багато експериментував з дещо хрипкуватим, меланхолійним, подекуди "старечо- насмішкуватим" чи "хворобливо-сумовитим" (Римський-Корсаков) тембром фাগота. Маючи від природи високо розвинене темброве відчуття, композитор сміливо поєднував звучання цього інструмента зі струнною групою, і тлумачив його як не менш важливий інструмент. Факт, що композитор надавав фাগоту не меншого значення, ніж смичковим інструментам, мав свої темброві передумови. За заувагою дослідників інструментарію тієї доби "бароковий фагот звучав як дерево, звук майже смичковий, а разом й "тростинний"; відносно тонка конструкція призводила до можливості бриніння всього дерев'яного корпусу" [5, с. 125].

Фагот в часи Вівальді не вважався концертуючим інструментом, він використовувався у "світському музикуванні при дворі в домашніх оркестрах вельмож і в так званих "міських оркестрах" [1, с. 14]. Кінець XVII – перша половина XVIII ст. були часом бурхливого розвитку оркестрової музики в країнах Європи. В період формування симфонічного оркестру інструмент посів чільне місце в основному складі, однак, майже до кінця XVIII століття його роль обмежувалась лише дублюванням партії низьких струнних. Факт, що фагот не мав власного рядка в партитурі, засвідчують ремарки "*con fagotto*" в партитурах біля партій віолончелей і контрабасів. Навіть видатні Бах та Гендель рідко використовували фагот в якості оркестрового голосу, залишаючи за ним функцію підтримки струнного квартету. Постійне місце в оркестрі фагот отримав лише в добу раннього класицизму. Заслуга композитора полягає в тому, що він випередив час, розкрив можливості інструменту, вже "на зорі зародження концерту як жанру звернувся до фাগоту, створивши для нього численні чудові твори" [4, с. 128].

Емансипація інструменталізму в Італії привела до появи сольного концерту. Саме він – як провідна форма інструментальної музики пізнього бароко на певний час відсуває інші жанри на маргінес, а в творчості Вівальді набуває "закінченої форми, що реалізувала приховані можливості жанру", специфіку сольного виконавства, породжену "необмеженим польотом фантазії; де у вільному, деколи імпровізаційному викладі їх [солістів] партій розкривається віртуозна природа інструментів" [2, с. 26]. Із усіх інструментів очевидною перевагою в творчому доробку Вівальді користувалась скрипка (близько 230 концертів). "Натхненний виконавець, він проектував соло для себе, концентруючи пристрасну увагу слухачів на своїй персоні на кшталт улюбленого співака в опері, притому в уможливленні *Adagio*, більше у ефектних розділах *Allegro* Вівальді прославив особистісне ставлення, завів моду на новий ліризм" [8, с. 137]. Звичайно, композитор скористався багатим досвідом у створенні сольної скрипкової літератури при формуванні жанру сольного фাগотового концерту.

Вівальді заклав основи сучасного репертуару для фাগота, створивши для нього рекордне число сольних концертів – 39 (згідно авторитетного тематико-систематичного каталогу Петера Ріома (міжнародна назва позначки – RV), де фাগотові концерти зафіксовані під №№ 466-504) [9, с. 201-216]. Така продуктивність та багатогранність не лише засвідчила

невичерпність творчої фантазії та характер уподобань автора, але й без сумніву стала доказом популярності інструмента та наявності попиту на фаготову літературу.

Історія жанру фагового концерту у творчості Вівальді напрочуд своєрідна. Достеменно не відомо, чи виконувались концерти за життя композитора. Адже за своєю складністю вони вимагають від виконавця найвищої майстерності, досконалої виразності, блискучої віртуозної техніки і водночас володіння пластикою італійського *bel canto*. Однак існують свідчення того, що твори таки виконувались дівчатами-фаготистками з консерваторії Ospedale della Pieta і виконання концертів для фагота за віртуозністю не поступалося скрипковим. Нажаль, шлях у великий світ музичного виконавства представницям жіночої статі (за винятком вокалісток) на той час був закритий, однак "вони могли залишатись у П'єта і в середньому віці, захоплюючи своїми виступами глядачів... На думку знавців, "зірочки" П'єта та інших ospedali посідали місце нарівні з найвизначнішими віртуозами того часу" [10, с. 20].

Звичайно, можливість якісного виконання високо віртуозних концертів для фагота викликає певні сумніви через недосконалість інструментів доби бароко. Діапазон фагота охоплював приблизно 2,5 октави та обмежувався звучанням першої октави, клапанів було три: B, D і F, і тільки згодом з'явився четвертий – As (сучасний фагот має більше двадцяти клапанів). Лише у 2-й половині XVII ст. у Франції фагот був вперше виготовлений з 4-х колін, в результаті чого і отримав типову для нього форму. З огляду на це ще й ще не перестаємо дивуватись геніальній передбачливості великого майстра, який, вочевидь, писав свої концерти для далеких нащадків.

Так і сталось. Створені понад чверть тисячоліття назад, фагатові концерти Вівальді тривалий час залишались невідомими і поповнили світову музичну скарбницю лише в першій половині XX століття: у 1926 році у Сан-Мартіно та в 1929 році в Генуї зусиллями італійського музикознавця Альберто Джентілі був віднайдений архів рукописів "рудого священика". Заснований у Сієні Італійський інститут А. Вівальді, очолюваний Дж. Ф. Маліп'єро, поклав початок публікації повного архівного матеріалу творів композитора, зокрема – концертів для фагота. Відтак усталений погляд на концертний багаж, створений для фагота до початку XX століття, збагатився чудовими творами, де партія соліста вирізняється винятковою віртуозністю, блиском та інтонаційною винахідливістю.

Фагатові концерти Вівальді створювались в контексті прогресивних тенденцій розвитку італійської інструментальної музики. Саме в сольному інструментальному концерті – улюбленому жанрі Вівальді – композитору вдалось втілити глибоку життєву основу, яскраву емоційність, темпераментність, імпульсивність своєї натури. Широка палітра образів у концертах Вівальді охоплює картини природи, змальовує навколишній світ, лірико-драматичні та патетичні настрої в контексті барокової "теорії афектів". Музика немов говорить, живописує, висловлює почуття, виявляє притаманну більшості творів барокової інструментальної музики театральну природу. Саме тому концерти Вівальді заворожували сучасників новизною свого стилю і незвіданим багатством авторської фантазії.

Концерти для фагота з оркестром містять значний арсенал новаторських прийомів, "демонструють художні та конструктивні принципи творчості Вівальді... вражають високою вимогливістю, що її композитор висував перед виконавцями у володінні звуком, динамічними барвами, технічними навичками у виразному виконанні мелізмів" [6, с. 30-31]. До новацій Вівальді належить сміливе використання виразових засобів фагота, енергетичної ритміки, рухливої пасажної та стрибкової техніки, розмаїтих штрихів, чималої динамічної шкали і водночас темброво-кolorистичних знахідок в несподіваних ладогармонічних зворотах та наспівно-виразного звучання ліричних середніх частин.

Віртуозний елемент концертів концентрується в партії солюючого фагота. Саме Вівальді розкрив нову сторінку в розвитку фагота, визначивши виразові та технічні можливості солюючого амплуа інструменту. Фагатові партії його концертів позначені віртуозністю і блиском. "Для трактування фагота в концертах Вівальді характерне часте застосування низьких густих регістрів і стрімке стакато, що вимагає від виконавця високо розвинутої техніки" [2, с. 30]. Значні технічні складнощі, що композитор висував перед виконавцями,

зберігають актуальність дотепер та спонукають схилити голову перед автором, що не маючи особистої виконавської практики, зміг настільки глибоко проникнути в природу інструмента.

Композитор надзвичайно тонко відчував темброву специфіку інструмента, тому охоче послуговувався виразним середнім регістром фагота, найбільш зручним для технічно-віртуозного виконання. Інструментальна стилістика повільних частин фаготових концертів Вівальді віддзеркалила одну з визначальних рис італійського стилю, а саме – ідеальне наслідування чуттєвості людського голосу, реалізуючи зв'язок між вокальним та інструментальним принципами мислення.

Вівальді вперше утвердив тричастинний цикл інструментального концерту із швидкими крайніми та наспівною середньою частинами, визначив і узаконив семантичний зміст кожної його ланки. Така струнка музична архітектура трьох настроїв, що базується на двох засадничих принципах – симетрії і контрастності, виразно втілена у фаготових концертах. Яскрава, динамічна перша частина містить найбільше розробковості, протиставлень *tutti* і *solo* (за традицією *concerto grosso*) та риси рондоподібності. У дво- чи тричастинній кантиленній середині циклу зосереджено лірико-патетичні настрої та особливого значення набуває орнаментальна мелізматична техніка, зумовлена бароковою традицією імпровізаційного виконавства. В фіналі на перший план виходить жанрово-характерний матеріал, енергія танцювальності, що так притаманна заключним частинам сюїт. В швидких частинах домінує принцип діалогічності, концертування, зокрема, в імітаційних перегукуваннях соліста та оркестру.

Значне місце посів фагот у програмній музиці Вівальді. Композитор уславився як видатний знавець оркестру, винахідник багатьох колористичних ефектів, фундатор жанру програмного концерту, що виявився прямим попередником перших програмних симфоній XVIII століття. Тембр фагота виявився напрочуд удатним для втілення зображальних моментів, яскравих картин природи, зокрема, у концерті "Буря на морі" для флейти, гобоя, фагота, скрипки, альту і чембало, а також образу ночі в двох одноіменних концертах "La Notte" (RV 439, RV 501), що їх вважають першими взірцями ноктюрну в історії світової музики. Перший з них для солюючої флейти, струнних і *basso continuo* в ранній редакції (RV 104) містить партію фагота, що вдало створює "сутінковий" нічний колорит. Другий концерт для фагота, смичкового ансамблю і чембало В-dur живописує у трьох частинах вечірнє заспокоєння, нічний сон та ранкове пробудження і належить до найпопулярніших творів світового музичного мистецтва.

Значення творчого генія Вівальді в еволюції фагового мистецтва важко переоцінити. Композитор сміливо використав семантичний потенціал фагота, передбачив перспективу розвитку виконавства на багато років вперед та створив бездоганні сольні концертні взірці на той час ще недосконалого за конструкцією інструмента. Твори для солюючого фагота Вівальді з їх віртуозною технікою, виразністю музичної думки, енергією розвитку та відточеністю форми становлять сьогодні золотий репертуарний фонд поряд з класичними концертами Моцарта та Вебера. Таким чином, композитор здійснив подвійну революцію – як у жанрі концерту, так і у техніці гри на фаготі.

Не можемо оминути в дослідженні питання інтерпретації творів Вівальді, що, зокрема, в площині фагового репертуару містить для виконавців ряд полемічних моментів. Зважаючи на тривалий період "забуття" творів італійського Майстра, маємо подвійну ситуацію щодо тлумачення традиційності виконання творів. Перебування творів у невідомості поперше: виконало певну охоронну функцію і ми отримали спадщину композитора, ніби розкопуючи гробниці фараонів, ще не пограбованих розбійниками. По-друге: одразу почали виникати розбіжності в трактуванні стильових прикмет, специфіки виконавської техніки тощо, що призвело до появи відмінних між собою, навіть протилежних напрямів. При будь-якій свободі підходу до авторського тексту, солісту не слід забувати про його недоторканність, те ж стосується нюансування, штрихів, темпів, де головне йдеться про смак соліста.

Щодо трактовок його творів і суперечностей існують конфлікти, свідками яких є ми самі. За розповідями покійного професора Семінігенка В. М., на одному з конкурсів спалахнула суперечка стосовно виконання окремих штрихів між прихильниками редакції Р. Терьо-

хіна та поборниками інших редакцій (В. Попова, Клінга, Костлана). В угорських виданнях різниця у трактуванні тексту ще більше помітна. Слід сказати, що у добу бароко фіксація штрихів, динамічних відтінків та темпів в нотному тексті ще не була усталеною. Тогочасні музиканти володіли повним "мовним" арсеналом засобів виконавської мови, притаманним даній часовій музичній культурі. Мистецький тезаурус сучасного виконавця, збагачений музично-художнім досвідом ідеалів класицизму, романтизму, імпресіонізму тощо, без сумніву, не може не впливати на прочитання музики XVII століття. Важливий аспект становлять також тембрально-звукові відмінності сучасних смичкових та духових інструментів від барокових. Як висновок, редакції творів епохи бароко містять почасти суб'єктивне бачення редактора, який представляє ту чи іншу виконавську школу.

Особисто мені також доводилось зустрічатися з проблемою розбіжностей у тлумаченні концертів Вівальді. Беручи участь в оркестрі ФОЛ (фестивальний оркестр "Львів"), я мав можливість співпрацювати з відомим гобоїстом сучасності Гунгардом Меттесом, диригентом колективу. Запропонувавши йому для виконання з оркестром концерт B-dur "Ніч", я отримав згоду на запис лише другої його частини, оскільки перша та третя цілковито суперечили поглядам швейцарської зокрема, або європейської виконавської школи. Хоча за основу редакції було взяте виконання твору відомим лєнінградським фаготистом Талипінім. В чім тут річ? Можливо, для європейських шкіл доступнішими є правдиві варіанти редакцій творів завдяки географічній і соціокультурній близькості до витоків. Хоча й між ними всередині також існують розбіжності. Тому нагальним завданням на шляху до вирішення цієї проблеми залишається цілісний аналіз особливостей музичної епохи, дослідження традиційності інтерпретацій творів великими майстрами-виконавцями та фокусування усіх сукупних закономірностей у конкретному творі.

Таким чином, наше сьогодення стимулює формування особливої галузі науки – науки інтерпретації старовинної музики, основний пафос якої полягає у вирішенні проблеми т.зв. аутентичного виконання. І сучасному виконавцеві ще належить осягати секрети виконання творів геніального італійця, в яких захоплює багатий світ образів, непередбачуваність емоційних переходів, благородство і виразність, легкість і віртуозність, а також вишукана палітра яскраво-насичених і пастельно-м'яких звукових барв, на які був такий багатий розмаїтий звукопростір пізнього бароко.

Література:

1. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации / И.Барсова. – Москва-Магнитогорск, 1996. – 412 с.
2. Белецкий И. Антонио Вивальди / И.Белецкий. – Л.: Музыка, 1975. – 87 с.
3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
4. Терехин Р.П. Концерты для фагота, струнных и чембало Вивальди / Р.П.Терехин // Методика обучения игре на духовых инструментах / сбор.ст. – М.: Музыка, 1976. – вып. IV. – С. 127-149.
5. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Н.Харнонкурт. – Суми: Собор, 2002. – 184 с.
6. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. – М.: Музыка, 1989. – 207 с.
7. Heller K. Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice / Karl Heller. Transl. from the German by David Marinelli. – Amadeus Press, 1997. – 360 p.
8. Pincherle M. Vivaldi: Genius of the Baroque / M. Pincherle. – New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1957. – 279 p.
9. Ryom P. Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV) / Peter Ryom. – Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Hartel, 2007. – 645 s.
10. Talbot M. Vivaldi / Michael Talbot. – London: J.M.Dent, 1993. – 231 p.



УДК 78.071.2:780.646.1(476)

Гайдабура О. Д.,
м. Рівне**ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЗАСЛУЖЕННОГО АРТИСТА БССР
ТРУБАЧА МЕЖДУНАРОДНОГО КЛАССА ЭДДИ РОЗНЕРА**

Анотація. В статті висвітлюються деякі миттєвості життя відомого музиканта-трубача європейського класу – Едді Рознера. Творчий шлях Едді розпочався на його батьківщині – Німеччині.

Після переїзду до Польщі, а потім Білорусії Рознер, створивши симфо-джаз, показав себе як прекрасний диригент і яскравий, неповторний трубач-віртуоз з прекрасною технікою гри, широким діапазоном і незабутнім тембром. Його називали білим Армстронгом...

В середині 70-х років Рознер зібрав в оркестрі самих найкращих музикантів: К.Носов, Г.Гольдштейн, Е.Дергунов... але цей оркестр проіснував недовго. Рознер розумів, що колектив оркестру ультрасучасний, сам же він як виконавець залишився в ранній течії на традиційних позиціях. Перестати грати і тільки диригувати, стати "батьком"-імпресаріо він не зміг...

Це була одна з причин його виїзду за кордон...

Annotation. The article draws attention to some parts of life of the European level trumpet player Eddie (Adolf) Rosner.

According to the facts collected by the author Rosner's musical career began in Germany, his motherland. After he moved to Poland and later to Belarus, Eddie Rosner created such musical style as symphojazz and became well-known as an excellent conductor and bright masterly trumpeter with a wide diapason and unforgettable timbre. He was often called White Armstrong.

The author does not place Eddie Rosner at the same level as Louis Armstrong or Harry James but he stresses that Rosner was a real jazzman, wonderful improviser and an outstanding maestro. Besides he was also a charismatic personality. He was popular, had a lot of friends and was adored by women which stimulated him deeply.

The author revealed some personal problems of Eddie Rosner. In 1970s Rosner's orchestra was at its high with the help of the best musicians: Nosov, Goldstein, Dolgov, but this band did not live for a long time. Eddie realized that the orchestra was too modern for Rosner who remained in a traditional trend. He was not able to quit playing and become a father-founder and an impresario. It was one of the reasons Eddie Rosner emigrated. Eddie Rosner's golden trumpet stopped playing in 1976. He was buried at the old Jewish cemetery in Berlin.

The author expresses sorrow there is no information about Rosner in any encyclopedia and his colleagues forgot about him. But the author hopes that Eddie Rosner's grateful audience will keep memory of him in their noble hearts the same way Rosner generously gave away all his heart.

Адольф Рознер родился 20 мая 1910 года в Берлине. В детском возрасте имел склонности к музыке. В шесть лет был принят в музыкальную консерваторию Штерна, где занимался по классу скрипки и продолжил музыкальное образование в высшей Берлинской музыкальной школе.

В этот период времени Адольф Рознер переходит со скрипки на трубу, что и определило его дальнейшую карьеру.

Поначалу Рознер играет в оркестре Марека Вебера, а затем в джазе Стефана Вайнтрауба, его кумирами стали американские трубачи – Бани Бериган и Гарри Джеймс – лучшие музыканты того периода.

Приход к власти Адольфа Гитлера ускорил решение музыканта покинуть Германию. Во время гастролей оркестра в Швейцарии Рознер перебирается в Польшу. В 1939 году начинается Вторая мировая война и Рознер с группой музыкантов вынужден бежать на территорию Западной Беларуси, которая только что отошла к Советскому Союзу. Он собрал беженцев-музыкантов и организовал Белостоцкий джаз, вскоре ставший Госджазом БССР...

С Эдди Рознером я познакомился во второй половине шестидесятых годов в городе Ровно на концертном выступлении его оркестра перед гастрольной поездкой по Западной Украине. Именно тогда были сделаны новые обработки "Сент-Луис Блюз" У. Хенди – "коронный" номер Рознера, "Фантазия на темы песен Чаплина", в которой Эдди исполнял соло на трубе, большое шоу – "Фантазия на темы И. Дунаевского" и "Соло для ударных инструментов с оркестром" для барабанщика Б. Матвеева.



Прем'єра програми, где они впервые прозвучали, состоялась в Московском летнем саду "Эрмитаж", потом были гастроли по всему Советскому Союзу. Программа приобрела популярность, получила хорошую прессу, была записана на радио и на грампластинках...

Записи оркестра Рознера я услышал еще мальчишкой – после войны. И был покорен ими. Джаз в конце тридцатых годов развивался довольно интенсивно. Оркестры А. Цфасмана, А. Варламова по тем временам играли весьма современно. Когда же Западная Украина и Белоруссия в 1939 году были присоединены к СССР, в Москву приехали биг-бенды Рознера и Варса и привнесли новый импульс развития нашего джаза. Особенно оркестр Рознера.

Своей известной записью "Каравана" и аранжировками Юрия Бельзацкого (музыкального руководителя оркестра) Рознер обозначил новые горизонты джазового искусства, это был безусловный и существенный шаг вперед. Кроме того, все мы, любители джаза, понимали, что блюзовая негритянская школа, стиль, который исповедовал Рознер с точки зрения джазовости, более натурален, нежели то, что предлагали советские музыканты. Рознер много путешествовал, лично знал самого Армстронга (его даже называли иногда "Белым Армстронгом"), так исполнительская манера Эдди напоминала великого Сэчмо.

Государственный джаз-оркестр Белоруссии, руководителем которого стал Рознер, играл и джазовую классику, и популярную музыку, и аранжировки популярных песен. Эдди был в нем и трубачом, и дирижером, и скрипачом. Известен был он и как автор песен. В концертных программах оркестра, таких шоу, звучало много польских песен (например, "Тиха вода", "Песня о Варшаве" и другие переведенные на русский язык), включались в нее и номера в духе ковбойских. Очень популярно было трио – Юрий Цейтлин, Луи Маркович и Павел Гофман – мандолина, гитара и бас. Была песенка (на стихи Ю. Цейтлина) и даже пластинка с таким названием, но до сих пор не знаю, написана ли она Рознером или он переработал чью-то мелодию – типичный варшавский вальсик.

Спасаясь от нацистов, Рознер перебрался в зону, контролируемую советскими войсками, сначала в Белосток, а затем во Львов. Вскоре пришло приглашение от большого поклонника джаза, первого секретаря комитета партии Белоруссии Пантелеймона Пономаренко создать из музыкантов-эмигрантов Государственный джаз-оркестр БССР.

В начале июня 1941 года оркестр был срочно отправлен спецрейсовым самолетом в Сочи на концерт, причем коллектив предупредили, что это будет очень ответственное выступление. Каково же было изумление артистов, когда с освещенной прожекторами сцены они увидели абсолютно пустой затемненный зал! Но о том, что это не чья-то злая шутка, говорили плотно закрытые шторы ложи. Концерт длился два часа при гробовой тишине зала. Артисты оставляли театр, понуро опустив головы. Всю ночь они не спали и вместе с администратором оркестра, сидевшим в шляпе и плаще и находившимся в полуобморочном состоянии. Наконец в 6 часов утра раздался телефонный звонок. Дрожащей рукой администратор взял трубку и встал на вытяжку. Ему сообщили, что концерт "хозяину" понравился. Радости администратора не было предела, но тогда ни Рознеру, ни участникам оркестра так никто и не сказал, что этим "хозяином" был Сталин.

Работая над статьёй, поймал себя на мысли – знает ли нынешнее поколение музыкантов, что настоящее имя Рознера было Адольф. В 30-40 годах в Европе был неспокойно, нацисты со своим партийным лидером провоцировали военные конфликты, и имя Рознера было нарицательным. Поэтому администрация Государственного джаз-оркестра БССР с согласия дирижера, заказывая концертные афиши, изменила настоящее имя руководителя. Так Адольф Рознер стал Эдди Рознером.

В конце 1946 года Рознер оказался в заключении и вышел на свободу лишь в 1954 году. Надо сказать, Эдди был человеком несколько авантюрного склада (талантливому человеку почти всегда свойственна некоторая доля авантюризма, но Рознер относился к тем, которые стараются, так сказать, "перехитрить самих себя"). Знаю от него, что сразу после войны он не выехал из СССР вместе со своим оркестром, пока это еще было возможно, а когда границы установили накрепко, купил паспорт у контрабандиста во Львове, с которым его задержали (по доносу), судили и вынесли непомерно суровый – сталинский – приговор.

По возвращении из ссылки Рознер заново комплектует оркестр. Эдди Рознер был настоящим джазменом. В те времена многие, например, исполняли соло по нотам, лишь делая вид, что импровизируют. Рознер же был подлинным импровизатором. Конечно, и у

него были заготовленные блоки, замыслы, примеры, но ведь многие прекрасные музыканты и по сей день поступают именно так. При этом каждый раз он исполнял нечто сугубо свое. Кроме того, обладал чем-то вроде истинной джазовой базы, вкусом или чем-то еще очень важным. Какая у Рознера была джазовая интуиция! Ему удавалось, не будучи современным музыкантом, в прекрасном стиле из этой игры выпутываться. А поскольку все происходило спонтанно, то на публику оказывало огромное впечатление. Люди понимали, что совершается на их глазах, и были восхищены.

Кто был образцом для Рознера? Я уже говорил – Армстронг. Артикуляция, фразировка, "филлинг" пришли к Эдди от этого великого мастера. Перенимал он что-то и у Харри Джеймса, особенно в обработках популярных эстрадных мелодий. Чего только не делал Рознер с мелодической линией?! Насколько знаю – он очень любил оркестр Лансфорда 30-х годов и Рэя Нобла. Наверняка внимательно слушал Джина Круппу и Бенни Гудмена. Восхищался Банни Бериганом, а также Роем Элдриджем. Лично для себя играл баллады и композиции из репертуара Томми Дорси и Бани Беригана, "снимая" со старых пластинок. Был способен очень точно воспроизвести звучание Беригана и его манеру. Мы знали, откуда происходит то, что он играет, какие у этого корни, источники, но все равно воспринимали как творчество Рознера. Это была его музыка. Быть может, Рознер не настолько велик, чтобы стать рядом с Армстронгом или Харри Джеймсом, но у него безусловно была определенная и очень яркая индивидуальность. Это был маэстро. Выдающийся маэстро. Любил Рознер и малые составы. Иногда внутри биг-бенда собирали что-то вроде диксилендового ансамбля. В таком составе Рознер играл просто гениально. Дай Бог, чтобы сейчас играли диксиленд так, как он! Поскольку он был человеком оттуда, из той эпохи, когда граница как бы проходила между поздним диксилендом и ранним свингом, то есть, когда джазовая музыка уже аранжировалась, но стиль игры еще оставался диксилендным.

Как выглядел Рознер? О, он был очень эффектным мужчиной. С достаточно правильными чертами лица, с усами. Помните актера из фильма "Весь этот джаз" режиссера Боба Фосса? Так вот он очень напоминает Рознера – повадками, движениями, я бы сказал, способом бытия. Невысокий, динамичный, жизнерадостный, полный замыслов, постоянно в действии. Сексуальный. Все, что с ним происходило на сцене и в жизни, его отношения с женщинами, которые его обожали, давал стимул Рознеру к деятельности, к неустанной активности. Когда-то он был боксером, занимался спортом серьезно, может быть, и это помогало ему оставаться подвижным, гармонично сложенным, весьма мужественным. Одевался очень элегантно. Выступал в прекрасном белом костюме, у нас тогда еще никто не носил таких. А как выходил на сцену! Сначала из-за кулис появлялась труба. Зал начинал аплодировать. Рознер держит свою трубу, а зал безумствует. И тогда – улыбка, обнажающая белоснежные зубы, – выходит ОН. И тут начинается... Уйма очарования, брови, поднятые вверх, выразительные взгляды в зал. Артист на сцене! Это была целая школа создания шоу, американского шоу тридцатых годов. И натиск – вперед, всегда вперед, вверх – динамизм. Вот все вместе и создавало сценический образ Эдди Рознера.

Он кланялся-то совсем по-другому... И в то же время мог прошептать в сторону музыкантов: "говно!" или что-нибудь в этом роде. Если уж он начинал уничтожать кого-нибудь, то уничтожал до конца, без остатка, растаптывал в пыль. Очень жестокий человек, мы говорили – "продукт капитализма", сами знаете, привыкли к этому российскому балагану. А Рознер следовал твердым принципам, был требовательно безжалостен в отношениях с оркестром.

Среди любителей джазовой музыки, музыкантов Э. Рознер был очень популярен, но несмотря на этот факт, в жизни он был очень простым, коммуникабельным человеком и ничем не отличался от простых музыкантов. Рознер так же как и мы любил, сердился и имел присущие только ему положительные и отрицательные человеческие качества.

С ним случались разные истории. Когда-то Рознер славился высокими нотами, но после заключения, Сибири, цинги, хотя, само собой разумеется, играл хорошо, со вкусом, но высокие тона ему были уже не по силам. Бывало даже, что высокую ноту в нужный момент вместо него исполнял трубач из оркестра. И вот как-то однажды они поссорились. Рознер играет, все повышая тона, поднялся довольно высоко, уже "па-па-па-па!", а дальше – ничего. Рознер оборачивается, бормочет "холера ясна", снова начинает: "па-па-а-па!". Вновь происходит то же

самое. Рознер уже громко: "Холера ясна!", а трубач ему показывает фигу. Произошло это в Кисловодске, во время концерта! Дали занавес, трубач говорит: "Что, видел? Больше с первым трубачом не ругайся. Особенно с тем, который вместо тебя высокую ноту играет!".

Несмотря на восемь загубленных лет, Рознер сохранил признание как музыкант, соединяющий две эпохи, перебросивший мост от старой негритянской блюзовой школы к современному биг-бенду и далее. Рознер собрал в своем оркестре лучших музыкантов страны. Это был экстракласс! Носов, Гольштейн, Долгов... Через некоторое время оркестр засиял удивительным светом! Но в таком составе долго не просуществовал. Рознер понял, что оркестр-то ультрасовременный, сам же он стилистически остается в раннем течении, на традиционных позициях. Это было трагедией. Перестать играть, лишь дирижировать, стать этаким "папой", кем-то в роде покровителя, импресарио он не смог. Все рвался вперед, включая в репертуар работы молодых прогрессивных аранжировщиков, пишущих партитуры уже в стиле Тэда Джонса – Мэла Льюса.

Постоянно самоутверждался. Как боксер не ринге – всегда напряжен и готов к бою. Эта черта была у него развита необыкновенно. Он не любил многих – Утесова, Цфасмана, в каждом подозревал соперника и приходил в состояние боевой готовности. Будучи лидером, не мог свыкнуться с мыслью, что кто-то его опережает, что лидерство уходит. Возможно, именно это и явилось истинной причиной его выезда за рубеж. Перед отъездом из СССР Рознер снова вернулся в Белоруссию, руководил там оркестром Гомельской филармонии. Круг замкнулся. Именно в Белоруссию прибыл он в 1939 году, возглавил Государственный джаз-оркестр этой республики, а в 1973 году оттуда – в Западный Берлин. Выезжая, Рознер думал, что будет еще играть, создаст оркестр, упражнялся на трубе, собирался организовать "Рашен шоу". Но стал метрдотелем в ресторане "Баян". Его музыкальная карьера закончилась. Он тяжело это переносил и вскоре умер в Западном Берлине.

8 августа 1976 года золотая труба замолчала навсегда. С нами осталась улыбка Рознера... Он похоронен на старом еврейском кладбище в Берлине.

... Энциклопедии о нём молчат, коллеги его забыли. Память его не предали только благородные сердца его слушателей, которым он так щедро дарил свое сердце.

Некоторое время после того, как Рознер покинул нашу страну, о нем нельзя было писать, транслировать по радио его музыку. Потом имя Рознера стало все чаще появляться на страницах прессы, звучать в радиопередачах, с него сняли ярлык политического беженца. Сейчас, как известно, выпущен альбом пластинок с записями его оркестра.

Судьба Рознера, судьба вечного скитальца была трагична. Трагедия эта ведет отсчет с момента выезда Эдди Рознера из страны, в которой он родился и жил – из родной Германии, когда на скитание его обрек фашизм. Покинув Германию, Рознер много гастролировал, в том числе в Швеции и Норвегии.

Самой крепкой творческой нитью Рознер был связан с польским джазом. Польский период, польская карта в его жизни ценилась очень высоко. Все, чего он достиг, привез с собой: польская джазовая культура, польские биг-бенды тех времен, их стиль, аранжировки, исполнение – все это Рознером и его оркестром было привито на плодородную "музыкальную" почву и дало много прекрасных плодов. Джазовые музыканты, работавшие в его оркестре, слушатели среднего и старшего поколения, составлявшие аудиторию его концертов, с благодарностью и восхищением вспоминают этого замечательного артиста джаза.

Использованная литература:

1. Ю.Саульский. Эдди Рознер – вечный скиталец // Музыкальная жизнь. – № 13. – Москва. – С. 28-29 (июль 1990).
2. Л. Шемета. На концертную деятельность в СССР Эдди Рознера благословил сам Сталин // Факты. № 113. – Киев. – 23 июня, 2000 г. – С. 31.
3. В.Виноградов. Маэстро из Берлина // Независимая газета, 12 июля 1996 г. – С.5.



УДК 780.64:785.1(091)(477)

*Терлецький М. М.,
м. Рівне*

ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ТА НОТНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ВІТЧИЗНЯНИХ ДУХОВИХ ОРКЕСТРІВ В ЇХ ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ

Важливою і значною подією культурного розвитку східних слов'ян стало заснування і розквіт Київської держави. У першій половині XI століття Київська Русь досягла своєї могутності. Починають розвиватися окремі галузі культурного життя держави. Високого рівня досягають прикладне мистецтво і художній промисел.

Інструментальна музика займала значне місце у придворному житті Київської Русі. Вона супроводжувала різні церемонії, а також бенкети у заможних домах. Київські князі запрошували у свої будинки іноземних музикантів з Візантії та інших країн.

Під звуки труб, сурн, барабанів, бубнів і литавр князі вели своє військо у похід; закличні сигнали труб було чути під час битви або штурму фортечних стін.

Музиканти-духовики були присутні на прийомі послів, входили у княжу свиту під час урочистих виїздів.

У XV-XVI століттях знатні вельможі стали звертатися до всякого роду "заморських" розваг. Музиканти часто запрошувалися з Польщі, Голландії та інших держав. Потяг до музики західно-європейського типу особливо проявився у другій половині XVII століття.

У XVIII столітті з'являються оркестрові колективи. Створюється композиторська школа, народжуються різні музичні жанри. Світська музика входить в моду і отримує подальший свій розвиток. Чільне місце в ній належить духовим інструментам. Часто звучить духовна музика на балах і відкритому повітрі. В цей час пишуться відомі дивертисменти Д. Паїзіелло для восьми духових інструментів (2 флейти, 2 кларнети, 2 валторни і 2 фаготи), окремі сцени з музики до опери "Сокіл" Д. Бортнянського (2 кларнета, 2 валторни і 2 фагота) – духового секстета.

Інструментальне мистецтво музикантів-духовиків усе ширше проникає у музичний побут країни. Багато виконавців віртуозно володіють своїм інструментом, що дає можливість їм виступати на концертній естраді.

На жаль, нам невідомі імена вітчизняних виконавців, які виступали як солісти-інструменталісти у першій половині XVIII століття, а також їх репертуар, бо ця діяльність перебувала ще у стадії зародження. Однак сам факт багаточисельних сольних виступів говорить про інтенсивність концертного життя країни того часу і широку популярність духового інструментального мистецтва.

У другій половині XVIII століття духові інструменти, особливо флейта, кларнет, валторна, фагот знайшли широке використання у творчості Д. Бортнянського, О. Козловського, В. Пашкевича. Вони сміливо вводили в свої партитури духові інструменти. З'являються перші твори для камерних ансамблів з участю в них духових інструментів.

Виконання, крім того, великих і складних творів Дж. Сарті, Карла фон Лау й інших композиторів свідчить про наявність відповідних виконавських сил. Подібні концерти відіграли певну роль, оскільки сприяли подальшому позширенню й розвитку інструментальної музики в Україні, зокрема й духової.

У кінці XVIII століття формується також склад духового оркестру, у якому інструменти добираються не випадково, а з відповідним наміром отримати гарне збалансоване звучання.

Склад оркестру був такий:

2 флейти	2 валторни
4 гобої	2 труби
4 фаготи	1 литавра
	1 барабан

Послідовні зміни в інструментальному складі духових оркестрів, які були здійснені у першій половині XIX століття, сприяли помітному розширенню і збагаченню їх художньо-виразних можливостей, що стало однією з умов розвитку маршового і концертного репертуару.

Як і у XVIII столітті, велика увага музичних діячів була спрямована на створення маршової музики. У першій половині XIX століття маршову музику писали відомі на той час композитори І. Козловський, О. Львов, К. Кавос та інші. Ці композитори першими зробили цінний внесок у написання маршової музики. Серед зразків музичної літератури першої половини XIX століття є чотиритомний збірник маршової музики. Він складався з 208 партитур маршів для духового оркестру, які друкувалися окремими виданнями по одному або декілька маршів з 1809 по 1829 роки. Марші були видані музичним видавцем Дальмасом.

Подальше виявлення і вивчення маршів першої половини XIX століття є дуже цікавим заняттям, яке має велике значення для пізнання історії маршової музики.

Аналізуючи концертний репертуар духових оркестрів першої половини XIX століття, необхідно сказати, що на сьогоднішній день вдалося відшукати невелику кількість нотних, літературних та інших джерел, які б дали характеристики концертного репертуару духових оркестрів цього періоду.

Склад духового оркестру, яким виконувалися концертні твори, був на той час такий: кларнет-Мі-бемоль, 2 кларнети-Сі-бемоль, 2 бас-кларнети, мала флейта, 2 великих флейти, 2 гобої, 2 валторни, 2 труби, 2 фагота, контрфагот, серпент, тромбон та ударні інструменти.

У каталогах нотних видань, які відносяться до 1821-1833 рр., у розділі нот для духового оркестру знаходимо 3 полонези І. Козловського, арії, рондо, кадрили, екосези та інші п'єси, а також оперні увертюри Д. Обера, К. Глюка, Л. Керубіні, В. Моцарта, увертюри Л. Бетховена "Егмонт", "Перемога Велінгтона", різні попури, зокрема і хор мисливців з опери "Вільний стрілець" К. Вебера.

Важко сказати, якою мірою використовувалася та музична література, яка видавалася для духових оркестрів, але можна припустити, що відповідні розділи в каталогах нотних видань віддзеркалюють в тій чи іншій мірі потребу духових оркестрів того часу.

Упродовж 1827-1830 років було проведено чимало нових змін, які в основному вплинули на кількісний і якісний склад духового оркестру, який публікуємо нижче:

Кларнети Сі-бемоль, кларнети До, кларнети малі Мі-бемоль і Фа, басетгорни, гобої, флейти великі, флейти малі До, флейти малі Ре-бемоль, флейти малі Фа, флейта кварт октава, фаготи, контрфаготи, басгорни, валторни, труби, хроматичні поштові ріжки, тромбон, бас-тромбон, великий барабан, малий барабан, тарілки, трикутник.

На початку 70-х років XIX століття сталося чимало конструктивних змін у духових оркестрах. Ці зміни тісно пов'язані з діяльністю М.А.Римського-Корсакова. Для мішаного складу оркестру він визначив, зокрема, нове співвідношення груп інструментів, завдяки якому можна було досягти рівного звучання між дерев'яними й мідними духовими інструментами.

У репертуарі духових оркестрів другої половини XIX століття звучали марші, які були написані в кінці XVIII століття. В той же час композитори пишуть багато нових маршів: похідних, церемоніальних, урочистих, колонних, зустрічних, авторами яких були: П. Чайковський, Е. Направник, О. Чапівський, В. Вурм та багато інших.

Марші для духового оркестру, які ввійшли у збірник О.Фреймана (1876 р.), нерівнозначні за своїми художніми якостями. Однак багато з них викликають відповідну зацікавленість. У них проглядається еволюція музичної мови маршів другої половини XIX століття; збагачення їх мелодики, гармонічних засобів, кристалізація композиторської форми (складна тричастинна форма з тріо і соло басів у другому періоді). Більш різноманітною стає інструментовка, в якій суттєво виразного значення набувають мелодичні фігурації у дерев'яних духових, баритоновий контрапункт, та соло басів у другому періоді першої частини багатьох маршів.

Значне розповсюдження в репертуарі духових оркестрів отримав жанр вальсу. У видавництві Юргенсона друкуються на той час "Збірник вальсів для духового оркестру", "Альбом танців для духового оркестру" та інші.

З вальсів зарубіжних композиторів особливою популярністю користувалися вальси І. Штрауса, Е. Вальдтейфеля, К. Цірера, Л. Деліба.

Великою популярністю майже ціле століття користувалися вальси "Дунайські хвилі" І.Івановича, "Лісова казка" В.Беккера, "Осінній сон" О.Джойса, "Берізка" Є.Дрейзіна та інші у виконанні духових оркестрів.

Велике місце у репертуарі духових оркестрів посідали попури і фантазії. Серед видань Юргенсона знаходимо попури з опери "Євгеній Онегін", велике попури з опери "Пікова дама", сюїту з балету "Лускунчик" П.Чайковського.

Великою популярністю користувалися і зараз користуються попури з опери "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського, велике попури з опери "Аскольдова могила" О.Верстовського.

Поряд з цим у репертуарі духових оркестрів отримали розповсюдження попури з опер Дж.Россіні, К.Вебера, Дж.Верді, Р.Вагнера, попури з оперет І.Штрауса, Ф.Зуппе, Ж.Оффенбаха.

Значна група попури була написана на народно-пісенні теми. Серед них "Попури з українських пісень" В.Грушко, "Велике попури з польських і українських пісень" А.Вронського та інші.

Значне місце у репертуарі духових оркестрів займали сольні твори для духових інструментів, а також інструментальні ансамблі (дуети, тріо, квартети). Цікавим зразком такої діяльності є "Концертант для чотирьох кларнетів" А. Дерфельдта, який виконувався у супроводі духового оркестру.

У другій половині XIX століття у Європі відкриваються нові музичні фабрики. Виготовлення і реалізація інструментів здійснюється фірмами Ешенбаха, Андерста, Бітнера, Куртуа та іншими.

У 1876 році чеський фабрикант В.Червенний відкриває у Києві філіал своєї фабрики вдосконалення музичних інструментів.

Духові оркестри досягли високого виконавського рівня і стали значною культурно-освітницькою силою. Однак це стосувалося тільки оркестрів великих міст, на периферії питання комплектування оркестрів і забезпечення їх інструментарієм та нотною літературою так і не отримали підтримки.

Зусилля композиторів першої половини XX століття були спрямовані на створення нового типу маршу. Шлях до оновлення цього жанру був пов'язаний головним чином з подоланням мелодико-ритмічних трафаретів, оновленням маршової тематики. Вирішальне значення у цьому відношенні мало включення до мелодики марша національно-пісенних елементів, що сприяло створенню у майбутньому нового маршу, поєднавши у собі пісенність з маршовою специфікою.

У зв'язку з цим необхідно назвати ім'я Семена Олександровича Чернецького, який по праву вважається основоположником маршової музики XX століття. Поєднання кількох народних пісень як маршових тем вперше використано С.Чернецьким у трьох його "Українських маршах", "Козакому марші" та інших.

Новий підхід до жанру марша, намагання внести у нього ідейно-художню значимість, елементи масової і народної пісні, збагатити гармонію і фактуру помітні не тільки у творчості С. Чернецького, але і в інших композиторів. В першу чергу слід назвати С. Василенко, В. Шпірко, К. Гарбаря, М. Іпполітова-Іванова та М. Іванова-Радкевича.

Жанрова багатогранність проявляється не тільки в жанрі маршу, але і в творах концертного репертуару.

Таким чином, нові риси духової музики, які склалися на той час в марші першої половини XX століття, стали основою оновлення і збагачення концертних жанрів – сюїт і фантазій, увертюр і симфоній.

Різноманітність жанру вимагає, в свою чергу, оновлення і збагачення всіх музичних засобів – мелодії, гармонії, ритму, вдосконалення принципів інструментовки для духового оркестру, пошуку нового інструментального складу, які могли б переконливо звучати в концертних залах та на відкритому повітрі.

З числа оркестрів нового інструментального складу слід назвати Державний духовий оркестр, який був створений 1979 року за ініціативою Співки композиторів України, рішенням

Уряду України (Постанова Ради Міністрів УРСР № 488 від 12 жовтня 1979 року "Про стан та заходи по подальшому поліпшенню концертного обслуговування населення республіки".

Першим художнім керівником і головним диригентом став відомий український диригент, народний артист України Василь Охріменко.

До складу оркестру ввійшли музиканти, які пройшли конкурсний відбір.

Серед різноманітних творів концертного плану, які отримали широке розповсюдження у репертуарі духових оркестрів, значне місце належить жанру увертюри. У другій половині ХХ століття часто звучали в концертних залах увертюри до опер Миколи Лисенка "Тарас Бульба" та "Наталка Полтавка", "Урочиста увертюра" М.Іванова-Радкевича, "Святкова, Урочиста, Привітальна увертюри" Б.Кожевникова, "Ювілейна увертюра" Б.Дієва, "Святкова та Молодіжна увертюри" В.Іляшевича та багато інших.

Поряд з увертюрами чимало творів для духового оркестру написано у формі фантазій, рапсодій, балад і поем.

Однією з важливих рис музичної творчості для духового оркестру слід вважати посилений інтерес композиторів до жанру духової симфонії.

Започатковані М.М'яковським у його Дев'ятнадцятій симфонії для духового оркестру пошуки демократизації цього жанру, прагнення до концертної образності отримали подальший розвиток у симфоніях в майбутньому. Для духового оркестру їх писали Є.Юцевич, М.Іванов-Радкевич, І.Вайнштейн, В.Іляшевич ("Рівненська №1" та "Дубенська №2", всього більше 10).

Закінчуючи короткий аналіз інструментального та нотного забезпечення духового оркестру ХХ століття, необхідно сказати і про таку форму розширення художньо-виразних можливостей, як написання творів концертних жанрів для сольного інструменту з оркестром. До творів такого типу відносяться такі цікаві пєси, як Концерт для фортепіано й духового оркестру М.Готліба, Скерцо для труби з духовим оркестром В.Шепелева, Лірична пєса для тромбона з оркестром З.Бінкіна, Вокаліз для саксофона-альта М.Корейчука, Українська рапсодія № 1 для ксилофона з оркестром В.Іляшевича та інші.

У більшості випадків музичні твори для духового оркестру в ХХ столітті друкувалися видавництвами "Мистецтво", "Музична Україна" – Київ, "Советский композитор", "Музыка" – Москва та іншими.

На зламі ХХ – ХХІ століть у зв'язку з економічною кризою духове музичне мистецтво України залишилось без фабрики з виготовлення духових інструментів та видавництв з питань нотної літератури, зокрема й духової.

Однак 2009 року в Івано-Франківську відкривається виробнича лінія з виготовлення високоякісних мідних духових інструментів (туба, баритон, тенор, альт).

У приватних музичних магазинах масово пропонують різноманітні духові музичні інструменти багатьох визнаних фірм світу.

Репертуар духових оркестрів поповнюється за рахунок творів європейської музики, отриманих приватним шляхом, перекладу симфонічної музики, а також обробок українського народного мелосу та пісень українських композиторів. Одними з перших, хто гостро відчув проблему репертуару у маршовій музиці на українську тематику, були Б.Сапелюк та О.Морозов, концертного репертуару – М.Віятник, В.Лисенко, А.Демченко та інші. Вони вміло добирали необхідний їм матеріал і з високим професіоналізмом втілювали його у своїй творчості.

Незважаючи на тимчасовий, закономірний спад активності в процесі професійного навчання музикантів-духовиків кінця ХХ – початку ХХІ століття, уже на сьогоднішній день ми бачимо його зростання. Поряд з цим підвищується і виконавська майстерність духових оркестрів. Важливим чинником, що має значний вплив на їхню виконавську діяльність, є змога придбати якісні духові інструменти, грати цікавий репертуар, а також творчо популяризувати його в народних масах, шукаючи при цьому нові засоби музичної виразності.

Великий вплив на сучасний виконавський рівень духових оркестрів має також розробка питань методики репетиційної роботи і керівництва оркестром, а також методики навчання музикантів-духовиків.

Підручники і навчальні посібники, наукові праці з питань виконавства, написані за останні два десятиліття вітчизняними педагогами-методистами, мають значний вплив на виконавську майстерність духових оркестрів й естетичну цінність їхнього звучання.

Успішній виконавській діяльності духових оркестрів допомагає також система навчання і виховання диригентських кадрів. Професорсько-викладацький склад вищих і середніх спеціальних музичних навчальних закладів докладає багато зусиль для підготовки спеціалістів, справжніх патріотів своєї справи, які здатні впоратися із завданням музично-естетичного виховання населення нашої країни.

Література:

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. – Книга II. – НМАУ имени П. И. Чайковского. – К., 2012. – 407 с.
2. Богданов В.О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України. – В 2-х томах. – Х., 2013. – Т.1. – 382 с.; Т.2. – 345 с.
3. Терлецький М. Історія розвитку духового оркестру: Навчальний посібник. – Рівне, 2006. – 154 с.
4. Терлецький М. Оркестрова література: Навчальний посібник. – Рівне: Перспектива, 1999. – 210 с.
5. Терлецький М. Збірник задач та вправ з інструментування: Навчальний посібник. – Рівне: Перспектива, 2000. – 212 с.
6. Терлецький М. Диригентсько-виконавський аналіз партитури для духового оркестру: Навчально-методичний посібник. – Рівне, 2004. – 62 с.
7. Магази́нер Л. К вопросу о симфонии для духового оркестра. – М.: ВДФ, 1961.
8. Щедрин Б. Некоторые вопросы музыкального языка концертных сочинений для духового оркестра 60-70 годов. – М.: ВОС, 1975.



УДК 78.02

*Куслін О.В., Пермяков І. І.,
м. Донецьк*

МОТОРИКА – ШЛЯХИ ЇЇ ВДОСКОНАЛЕННЯ

Термін "моторика" походить від слова "мотор", що з латинського означає "той, що приводить в рух". А якими мають бути ці автоматичні рухи? Суть та кількість повторів при цьому, послідовність роботи при виробленні автоматизму пальцевих рухів – все це несе поняття "моторика". Уперше цей термін ввів В.М.Апатський у своїй праці "Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва" (2006 р.). Якого-небудь різночитання цей термін не викликав, а навпаки, він глибше вводить в суть розуміння автоматизму, його складність і важливість.

2. Про значення пальцевої техніки.

У всі часи музиканти усіх спеціальностей мріяли і досі мріють про віртуозну пальцеву техніку, яка в цілому веде до свободи у виконавській майстерності, у виборі різноманітного репертуару, в успішному і упевненому концертмейстерському та оркестровому виконанні. Але якщо виконавця будь-якого рівня запитати, чи задоволений він своєю технікою, чи досить йому її, то відповідь завжди буде негативна, оскільки техніки завжди недостатньо, завжди є над чим працювати і що удосконалювати. А якщо щось подібне і зустрічається в міркуваннях, то це завжди на початкових етапах навчання або через обмеженість мислення початкуючого виконавця.

В той же час технічна майстерність та художня виразність виконання нерозривно пов'язані між собою, адже без техніки неможливо розкрити зміст твору, при цьому техніка

без художнього змісту – безглузда. Тому художні образи ставлять перед технічною майстерністю складні завдання, таким чином стимулюючи її ж розвиток. Технічна досконалість дозволяє розкрити з більшою переконливістю образність виконуваного твору, його яскравість і змістовність. Недаремно А.Скрябін вважав, що "...головне в музиці – це думка, яка в ній закладена і яку треба виразити і донести до слухача". Таким чином, технічна майстерність і художня виразність виконання діалектично нерозривні між собою.

3. Вимоги до пальцевої техніки.

Складна сучасна музика за усіма параметрами (такими, як метро-ритм, мелодизм, гармонія і т.д.) вимагає від виконавців-духовиків інтенсивного розвитку. Але найвищі вимоги пред'являються саме до технічних духових інструментів. Дійсно віртуозної майстерності вимагають програми виступів на міжнародних конкурсах. Ось чому традиційні методи розвитку техніки необхідно удосконалювати та інтенсифікувати, а також шукати нові, ефективніші шляхи їх реалізації. І в даній роботі ми намагаємось розглянути ці актуальні питання.

Кожна людина індивідуальна. Кожна зі своїми анатомо-фізіологічними даними, умовно-рефлекторними процесами, фізичними можливостями і так далі, але історії великих музикантів підтверджують, що будь-який геній в певний віковий період багато і посилено займався, домагаючись вражаючих результатів. І в цьому велика заслуга їх музичних даних. Але також ми знаємо багато прикладів виконавців з прекрасними даними, але які не стали відмінними виконавцями з яких-небудь причин. Тому працьовитість, терпіння і наполегливість – ось ті якості, які, поєднуючись з музичною обдарованістю, дають відмінний виконавський результат. Але це не означає, що виконавець із середніми музичними виконавськими даними не може домогтися прекрасних результатів у виконанні. Є багато прекрасних виконавців, які багато і правильно працювали над собою, а результат довго не змусив себе чекати (Табаков, Орвид, Полех і так далі).

Інший важливий чинник для успішного виконання – це вчасно почате навчання: це період дитинства і юності, коли гнучкі і пластичні усі нервові і фізіологічні процеси, що управляють рухами пальців, коли відбувається їх формування і розвиток.

Для кожного синдетивного періоду характерний який-небудь розвиток. У випадку, якщо що-небудь заважає характерному розвитку, в цей період по відновленню опорно-рухового апарату, мови, писання, читання і т.д. будь-які ці навички важко освоюються. Подібна закономірність простежується і в технічному розвитку музиканта. Так, наприклад, піаністи стверджують, що виконавець-віртуоз повинен оволодіти усією необхідною технікою до 14 років. Відомий методист Е.Ліберман вважає, що "фундамент техніки повинен закладатися в початковій школі". У середній школі створюється основний корпус техніки, а у вищому учбовому закладі техніка удосконалюється і збагачується шліфуванням та відточуванням умінь.

4. Суть автоматизації пальцевих рухів.

Ми знаємо, що в основі пальцевих рухів лежить їх автоматизм. Коли збудження в корі головного мозку фокусується на конкретній точці, що відповідає за рух пальців, при цьому імпульси, що йдуть від кори до пальців, проходять у декілька разів швидше після певної роботи, – саме це створює враження, що пальці рухаються самі. При цьому свідомість переключається від рішення технічних завдань на рішення художньо-виконавських проблем. І як говорить В.Н.Апатський, стає можливим "мислячи повільно грати швидко". Але рухи рук і пальців стають достовірно автоматичними лише у тому випадку, коли вони виявляються органічно пов'язаними з тими музично-образними представленнями і настроями, які треба передати у виконанні.

5. Технічні труднощі і їх подолання.

Для подолання технічних проблем передусім необхідно сформувати у свідомості учня чітку слухову мету, тому треба осмислити зміст як усього твору в цілому, так і кожного

епізоду. Потім (адже ми говоримо про техніку пальців) потрібне чітке усвідомлення образу в пасажі. Адже дуже часто пасаж звучить іншим тембром, аніж до нього або після нього звучав інструмент (звичайно, за винятком характерних протилежностей). Як казав Г.Нейгауз, "...чим ясніше мета, тим ясніше вона диктує засоби для її досягнення". І.Гофман також вторить: "добийтеся того, щоб уявна звукова картина стала виразніша, тоді пальці повинні і їй покорятимуться". На струнних інструментах в техніці має значення не лише швидкість і точність рухів пальців, але і ясне, чітке, живе відчуття грифа інструмента. А у духовиків покорятимуться не лише пальці, але і техніка губ, мови, дихання, а виробити автоматизм їх взаємодії надзвичайно складно, та зате, як пишуть Г.Орвид і Т.Докшицер, "такий автоматизм призводить до вершин виконавської майстерності".

І коли склалися чіткі, яскраві представлення, можна починати виробляти в усіх відношеннях (фразування, динаміка, штрихи, агогіка). Автоматизм, як ми знаємо, виробляється численними повтореннями (окремих мотивів, фраз, речень), причому повторення мають бути точними і безпомилковими в усіх відношеннях якості виконання. (Не випадково народна мудрість свідчить: "Вода камінь точить", "Повторення – мати навчання" та ін.). Причому виконати багато разів складний пасаж – це завдання досить складне і без спрощень його не вирішити. Для спрощення завдання треба уповільнювати темп і працювати в повільних і помірних темпах, а складне ціле дробити на окремі частини і ці частини опрацьовувати, знаходити, як говорив Г.Нейгауз "зерно трудности". Робота в повільному темпі дозволяє уникнути помилок, виробити точні надійні навички, але якщо при роботі допускатимуться помилки, то виправляти їх буде дуже складно. Таким чином, треба вчитися бути зосередженим і дуже уважним.

6. Скільки ж повторювати? Кількісна необхідність повторень.

Ну а скільки ж разів потрібно повторювати? Чим більше, тим краще – навряд чи доцільно. Якщо зробити історичний екскурс в це питання, то з'ясуємо, що видатні виконавці і методисти дають суперечні відповіді: так, Е.Бах рекомендував повторювати без перерви не більше 12 разів; К.Черні у своїх етюдах наполягав від 12 до 56 безперервних повторень важких місць; Ф.Лист і Ф.Шопен повторювали до 100 разів. Ці факти говорять нам, що кількість повторень індивідуальна і залежить від особливостей будови і витривалості нервової системи, фізичного розвитку виконавця.

В усіх випадках повтори корисні до тих пір, поки увага не стомилася і виконавський апарат не почав втомлюватися. В кінці ХХ століття американські вчені-фізіологи довели при дослідженні головного мозку, що концентрація (тобто зменшення збудження на певній точці в корі головного мозку) відбувається після 34 повторів одного тільки руху. Т.Докшицер говорив про те, що найміцніший апарат – це відпочилий апарат. Для мідних інструментів це особливо актуально, адже і Г.Орвид говорив, що заняття на втомленому апараті тільки шкодитиме. Тому усі фрази, важкі моменти треба розбивати на важкі, середні та легкі (для губного апарату) і в процесі роботи їх чергувати, – втома наставатиме пізніше.

До середини ХІХ століття безкінечні повторення були ліками від усіх технічних проблем. Робота проводилася над розвитком м'язів рук, кожного пальця і примітивної рухової пам'яті. Відомо, що на початку ХІХ століття педагог Ф.Калькбрєнер рекомендував просто читати під час розучування важких пасажів ("щоб, як він говорив, голова не заважала пальцям"). Багато віртуозів ХVІІІ століття застосовували чотки для безкінечних повторень, механічні пристосування для розвитку пальців (трагічний приклад Р.Шумана).

І тільки до середини ХІХ сторіччя після відкриттів російських і німецьких фізіологів про значення і роботу головного мозку, педагоги та виконавці прийшли до переконання, що секрет техніки не у будові рук і пальців, а у швидкості, гнучкості і точності нервових процесів, що протікають в корі мозку. І це підтверджують цитати багатьох педагогів-музикантів. "...Грають на роялі передусім головою і вухами, а потім вже руками" (Г.Нейгауз). "Грай завжди так, щоб пальці твої йшли за головою, а не голова за пальцями" (В.Сафонов). "Механічна вправа залишається тупою і мало продуктивною, якщо у ній в першу чергу не бере участі голова" (Н.Рубінштейн).

Щоб довести тісний зв'язок між розвитком технічних рук з головним мозком, дослідник і педагог Оскар Райф запропонував своїм учням вправлятися в гри гам правою рукою, і за 2 місяці занять з ними швидкість виконання лівою рукою виросла на 30% – і це без занять нею. І той же досвід показав, що всю механічну роботу виключати не можна. При цьому повторюючи, не допускати помилок і домагатися з кожним новим повтором кращої якості. І кількість повторень індивідуальна, і треба вивчати себе, знайшовши потрібну кількість повторів. При новому повторенні треба зробити паузу і зосередитись, поставити мету та контролювати її виконання. Так само, як писав Г.Нейгауз, треба визначити "зерно трудности", тобто першопричину невдачі, і знайти шляхи подолання її.

А німецький піаніст Г.Бюлов стверджував, що "розпізнати трудність – це є половина її вирішення". А Е.Бах склав навіть таблицю, при якій повтори, зроблені без перерви, якість гри навіть погіршували. І краще переносити роботу над особливо важкими місцями на декілька днів, оскільки за ніч відновлюється працездатність і робота "відстоюється". Але наступного дня інтенсивність роботи повинна доходити до максимуму. І це дає кращий результат, коли як писав Г.Нейгауз, робота не відкладається в довгий ящик; і додавав: "можна протягом року щодня гріти воду до 50 градусів і вона не закипить, а щоб вона закипіла, треба нагрівати її до 100". При цьому інтенсивність роботи індивідуальна, і вона тим вища, чим технічно вправніший музикант. І ось коли уклалися пальці, тобто виробився автоматизм, постає питання: як переходити до швидкого темпу?

Треба розбити п'єсу на частини і поступово доводити їх до потрібного темпу і тут же в кожному темпі їх об'єднувати. При цьому не можна плутати роботу в швидкому темпі з передчасною грою в швидкому темпі. Адже така робота приведе до забовтуння, а перша – ніколи, адже працюючи по шматочках в різних темпах під контролем свідомості і працюючи над невдалими місцями – автоматизм рухів удосконалюється. Із цього приводу Г.Нейгауз писав: "незроблена помилка – золото, зроблена і виправлена – мідь, а зроблена і не виправлена... здогадайтесь самі". Також при переході до швидких темпів з'являються помилки і якщо учень не аналізуватиме їх причину, то успіху не видно, а якщо ж при аналізі стає зрозуміло що робити, щоб йому було зручніше, то якість гри покращуватиметься. Нейгауз писав: "Труднощі розкривають, а не замазують їх повторами "в лоб", поки не вийде".

7. Додаткові методи роботи над технічними труднощами.

Додаткові методи роботи над технічними труднощами скрашують механічну роботу, підвищують увагу учня, зміщують увагу на різні сторони технічної роботи, тим самим підвищуючи ККД роботи.

1. Спів пасажу.

Цей прийом дуже ефективний при роботі над технічними епізодами. Причому співати треба інтонаційно чисто (на перших порах з фортепіано) з необхідною динамікою і штрихами. І тембр голосу особливого значення не має, хоча якість звучання голосу (при додаткових резонаторах, як у вокалі) тембр інструменту тільки покращуватимуть. Проспівувати пасаж треба співучо, виразно – так він потім і звучатиме.

2. Динамічні варіанти.

Вони дуже поширені і різноманітні. Старовинний метод – учити повільно та сильно. Про повільні темпи і їх користь ми казали, а ось про динаміку – це спірне питання при навчанні на мідних інструментах, особливо на початкових і середніх етапах навчання. Оскільки це нерозривно позначиться на скутості губного апарату і притисної постановки. А ось вчити міцними пальцями і піднімаючи їх трохи вище і міцніше ударяти по клапанах – це поширений прийом на усіх інструментах без виключення. Він зміцнює рухову пам'ять, з'являється велика чіткість пальцевих рухів, але при цьому треба уважно стежити, щоб м'язи пальців і кисть не сковувалися, не напружувалися, рухи були чіткими і вільними.

Так само поширений метод динамічного варіювання, тобто зміни динаміки на протилежну: Р на F та навпаки. Також можна міняти динаміку по черзі. Таким чином пасаж звучить рівно, чітко і виразно.

3. Емоційні варіанти.

Цей метод ґрунтований на чергуванні різних емоційних фарб при виконанні (ліричний – бурхливо, меланхолійний – пристрасно). Така робота дуже цікава емоційним учням, а таке виконання робить гру учня яскравою і різноманітною.

4. Динамічні і агогічні акценти.

Застосування акцентів на різні долі в пасажах допомагає досягти більшої ритмічності і виразності; також такий метод допомагає виявити і підкреслити опорні звуки пасажу або озвучити "змазані" звуки, а в загравних пасажах звуки, що проскакують, будуть визвучуватися і вирівнюватися в звучанні. І у кінці роботи над пасажем від акцентів слідів не залишається. І нарешті, агогічні акценти, тобто ледве помітні затримання на опорних нотах пасажу, допомагають добитися чіткості і ритмічної виразності виконання пасажів, при цьому вони звучатимуть співучо і гнучко.

5. Подрібнення ритмічної одиниці.

Іноді, працюючи з дрібною тривалістю, зручніше за одиницю метра узяти дрібнішу (зручну) долю, а коли пасаж "увійде до пальців", повернутися до основного метра (тобто пасаж, написаний на 2/4, повчити на 4/4). Також нерідко використовується ускладнення матеріалу для вироблення більшої психологічної фізичної міцності. Тоді важке місце, зігране трохи повільніше, прозвучить з більшою легкістю і упевненістю.

6. Ланцюговий метод роботи над пасажем.

Суть цього методу полягає в наступному: якщо пасаж складається, наприклад, з 24 нот, то спочатку вивчаються перші 4 ноти, а потім вже додаються по одній до 24. Можна розбити також пасаж на дві половини і учити окремо, але зв'язка в накладанні однієї половини на іншу має бути. Також можна додавати не по одній ноті, а по дві, чотири і так далі. Цей метод дозволяє виробити міцний автоматизм, оскільки накладення нових рефлексів легше закріплюється.

7. Використання додаткової раціональної аплікатури.

Часто для усунення технічних труднощів треба застосувати раціональну аплікатуру. Професор Н.Юрченко казав, що "нам пройти хоч носом або пальцями ніг, аби було струнке і зручне". Цей метод треба використовувати, особливо коли багато енгармонічних аплікатур.

Висновок

Такими є певні додаткові методи роботи над технікою. Треба тільки додати, що працювати треба завжди ритмічно. Особливо в різних темпах необхідно зберігати точність ритму, а також пам'ятати слова Г.Нейгауза: "Біблія музиканта починається словами: спочатку був ритм".

Звичайно, неможливо охопити в цій доповіді усі методи роботи над технікою, дати вичерпні поради для технічного вдосконалення музикантів на усі випадки життя, оскільки техніка кожного музиканта індивідуальна та неповторна. Робота над нею – творчий процес. Тому кожен виконавець повинен вивчати себе, пізнавати свої здібності, особливості, свої сильні і слабкі сторони. І на основі цього пізнання удосконалювати свої технічні можливості, доводячи їх до віртуозних вершин майстерності.

Список використаних джерел:

1. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1962.
2. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1975.
3. Усов А. Вопросы теории и практики игры на валторне. – М.: Музыка, 1965.
4. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. – К.: Музична Україна, 2006.



УДК 785.1

Пермяков И. И.,
г. Донецьк

РОЛЬ, ЗНАЧЕНИЕ И МЕТОДЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ АНСАМБЛЕВЫХ НАВЫКОВ В ГРУППАХ ОРКЕСТРА

***Annotation.** This work reveals the role and importance of ensemble skills persuasively and convincingly, that is so necessary for orchestral performer, complexity and difficulty of this job and, what is the most important, consistency of it in each ensemble skill. Thereby revealing the depth and creative interpretation of the material.*

I especially would like to emphasize the disclosure of stylistic peculiarities of classical and romantic music in orchestral and solo performance. The importance of conductor work, significance and difficulty of accompanist work, their labor intensiveness and efficiency, which is not enough in an extensive methodological literature, was disclosed and justified in this article.

Also some issues could not have been widely studied in the article because of a theme framework. It is recommended to further study of them.

The style of the work is lively, emotional and fascinating.

Сегодня мы будем говорить о развитии ансамблевых навыков у исполнителей в оркестровых группах. Важность этой работы достаточно очевидна, ответственна и трудна, т.к. от звучания каждой из групп зависит и звучание оркестра в целом. И, как говорит В.Н.Апатский, "ансамбль – стихия оркестра", т.е. вся игра в оркестре построена на ансамблевой игре.

Нужно также отметить, что этот разговор будет полезным и для преподавателей по специальности, так как работа идет в классах не сольно, а с фортепиано. Уже в ансамблевой игре начинается развитие ансамблевых навыков, и именно на уроках по специальности, ведь будущее для духовых исполнителей – это игра в оркестре, ансамбле. И если эта работа грамотно делается, то к оркестровому ансамблевому исполнительству музыкант подходит с интересом и творческой заинтересованностью. Исполнитель начинает понимать, что в ансамбле или в оркестре играть намного интереснее и труднее, что свое индивидуальное мастерство музыкант должен подчинить коллективной игре, вместе с тем индивидуальный вклад в звучание группы, оркестра всеми профессионалами оценивается высоко и достойно. Ответственность за общее звучание поднимает не только личную самооценку и достоинство, вырабатывает переживание за общий успех. Коллектив всегда воспитывает все лучшие личностные качества. Поэтому получается, что хочется служить не только себе, но и коллективу, переживать за него, жить его интересами, а при этом еще служить "Ее величеству – музыке". В этом есть сверхзадача музыканта. Только так он будет чувствовать себя счастливым и самореализовавшимся. А если служить – значит подчиняться, а значит, ансамблевые навыки это и помогают делать. И конечно их надо знать, чувствовать, совершенствовать, чтобы творить музыку, а творчество в исполнительстве – это вершина мастерства и радость служения. Поэтому все великие музыканты всегда считали себя счастливыми людьми.

Одной из важнейших квалификаций наших студентов является – "артист оркестра", "руководитель духового оркестра и ансамбля". Поэтому те знания об ансамблевых навыках, которые они получают по методике, а также практический опыт во время игры в ансамблях и в духовом оркестре (когда эти навыки совершенствуются и оттачиваются), имеют огромной важности значение. Ведь не случайно во всех профессиональных оркестрах после успешного прослушивания специальной программы и читки с листа, оркестровых трудностей еще устанавливается испытательный срок, во время которого исполнитель должен доказать, что он отличный ансамблист. Также, наверное, никому не нужно доказывать, что если каждая оркестровая группа звучит стройно, слаженно, слитно, то и оркестр в целом будет звучать монолитно, разнообразно и тем завораживающе. Так как во всех темпах, динамических нюансах с едино исполняемыми штрихами, характерно сливающимися тембрами (сложными и простыми микстами), духовой оркестр звучит интересно, разнообразно, неповторимо и передает ярко любые образы настроения, характер душевных переживаний: от лирических, драматических до гротескных, шуточных, радостных. Недаром духовой оркестр сопровождает все мероприятия: от государственных до народных гуляний. Но все это возможно при стройном

звучании оркестровых групп и их сбалансированном звучании между собой, а также внутри них между голосами, а это зависит от работы дирижера, его опыта, мастерства, от концертмейстеров групп и от исполнительского мастерства каждого оркестрового исполнителя. Поэтому мы и будем рассматривать все эти моменты и проблемы, чтобы духовой оркестр всегда оставался современным, востребованным и притягивал к себе все больше страстных поклонников или делал их таковыми. Так в чем же суть ансамблевой игры?

Само слово "ансамбль" французское и переводится "вместе". П.Столярский справедливо утверждал о том, что исполнитель может раскрыться художественно не столько в сольном исполнении, сколько в ансамбле, с товарищами по ансамблю, когда творчески объединяются их мысли и чувства в едином порыве, и только тогда это истинный музыкант. И естественно игра в ансамбле, как ничто другое, приближает участника к игре в оркестре. Недаром А.П.Бородин считал камерный ансамбль одним из самых могущественных средств для развития музыкального вкуса и понимания музыки, а профессор В.Н.Апатский говорит, что камерный ансамбль находится между сольным и оркестровым исполнительством. Поэтому игра в оркестровой группе несет и выполняет многогранные более широкие и многоцелевые исполнительские и художественные задачи. Тогда и студент, играющий в ансамблях, намного увереннее себя чувствует в оркестровой группе. А чувствовать, понимать, слушать и слышать себя в группе, а саму группу в общем оркестре – очень важное и ценное качество, которое может развиваться и совершенствоваться постепенно и последовательно.

Конечно, то, что будет говориться, больше касается самодеятельных училищных и вузовских духовых оркестров. Поэтому исполнительский уровень в группах может быть самый разный от начинающих до профессиональных исполнителей. Дирижеру нужно стараться создавать творческую, дружественную обстановку работы в группах, знать сильные, слабые исполнительские стороны каждого музыканта, их характеры, интеллектуальное, художественное развитие, а также педагогические возможности концертмейстеров. Чтобы исключить высокомерие или своеобразную "дедовщину" в отношениях между участниками в группах.

Также вопросы дисциплины должны стоять не на последнем месте. Особенно это касается самодеятельных оркестров, где участники отдают свое свободное время своему любимому увлечению и интересные разнообразные репетиции должны быть заложены в репетиционный процесс: когда хотелось бы работать над интересной музыкой, узнавать всегда что-то новое, поучительное, разнообразное, поэтому роль дирижера в этом отношении чрезвычайно важна, а также подбор репертуара, соответствующий возможностям исполнителей, должен быть продуманным. Тогда и проблема с дисциплиной будет отпадать сама собой.

Сам же репетиционный процесс, как мы знаем, проводится на основе индивидуальных, групповых и сводных репетиций, но в каждом случае дирижер сам решает, в зависимости от сложившихся обстоятельств (а они могут быть самые разные), какой вид репетиции выбрать, и вплоть до того, когда он может объединить все типы репетиций вместе, творчески и активно их все используя: где-то и с одним исполнителем пройти, где-то с разными группами, а потом и с tutti, но при этом сохраняя ритм, темп, настроение репетиции – можно и так тоже создавать заинтересованное активное и продуктивное КПД в работе. Теперь непосредственно о исполнительских навыках.

1. Навык чистого интонирования по вертикали и горизонтали.

Работа над чистым интонированием очень кропотлива, но если в группах хоть на маленьком эпизоде добиться стройности звучания, и оркестр прозвучит слитно, слаженно, реально по-новому. Каждый участник группы и оркестра почувствует, как это красиво, ярко и как этого трудно добиться, и что работы при этом не надо бояться, а все нужно делать кропотливо для результата (тогда и некогда будет баловаться). Ну, а над развитием слуха нужно работать дирижеру и концертмейстеру с исполнителями отдельно и регулярно, и проблема эта будет решаться не сразу и не быстро, а сколько все вложат в нее труда. И все приемы развития слуха исполнители должны знать: чистое интонирование при сольфеджировании, определение на слух интервалов, аккордов, развитие внутреннего слуха разными методами, написание музыкальных диктантов, подбор музыки по слуху (по

принципу от простых коротких мелодий к более сложным и развитым), по возможности сочинение мелодий: и все время пытаться анализировать в предслышании интервальный состав мелодий, предслышать их (интервалы) наперед и ориентироваться в аппликатуре. Но все это зависит от типа оркестра (самодеятельный, ученический, вузовский), а также важно учить чувствовать и управлять ощущениями для стройного звучания каждой сомнительной ноты, как в губном аппарате, так и в исполнительском аппарате в целом, или искать дополнительную аппликатуру.

Также кроме развитого слуха, чтобы играть чисто, исполнительские возможности должны быть на достаточно высоком уровне, чтобы все технические трудности были бы легко решаемы. Отсюда дирижер и исполнитель должны быть сильно заинтересованы в исполнительском росте каждого исполнителя, отсюда и домашние занятия нужно организовать так, чтобы они были продуктивными и регулярными, последовательными. Поэтому требовать что-либо, зная недостаточный уровень мастерства, вряд ли целесообразно, а нужно помочь совершенствовать какой-либо исполнительский прием постепенно, и дать определенное время для его освоения. Технический потенциал может раскрыться только под контролем слуха и чистой интонационной игры, т.к. стройность звучания группы и оркестра – приоритет в работе дирижера и концертмейстеров групп. Кроме перечисленных уже методов, хорошо могут помогать различные игровые формы, викторины, импровизации, конкурсы, соревнования для оживления этого сложного трудоемкого процесса. Из своей почти 40-летней педагогической практики могу посоветовать проверенный метод профессора Николаевой: взяв в работу интервал, нажать в начале голосового диапазона ноту, а второй звук по определенной песне (их все знают, и они у всех могут быть свои) попытаться предслышать. И только потом спеть и нажать, проверить, пропеть затем эти два звука несколько раз, вслушиваясь в них. После этого нижний звук протянуть, а верхний играть и наоборот – верхний петь, а нижний играть. И всю эту процедуру проделывать на полтона выше и так до октавы. Позднее это же проделывать вниз до первого звука. В день прорабатывать 2 интервала, легкий и сложный для исполнителя. А за неделю пройдутся все интервалы. Когда наметится хороший прогресс, а при регулярной работе он наступает после двух месяцев или сколько кто вкладывал в это труда, добавлять все 3-звучные аккорды, а позже – 4-звучные. Этот метод гарантированно улучшает слух всем, кто регулярно им занимается.

Для развития чистого интонирования по горизонтали, кроме известных приемов, хорошо зарекомендовал себя прием интонирования, внутренним слухом, различные лады, начиная с мажора, минора и постепенно все народные лады. Вначале научиться чисто интонировать под фортепиано, затем с пропуском одного, двух и так далее звуков, при этом пропущенные звуки нужно стараться прослушивать внутренним слухом (не голосом), и яркость этого внутреннего слышания будет усиливаться. А проверить можно: в любом месте внутреннего прослушивания предложить спеть эту ноту реальным голосом.

Эту творческую работу по развитию и совершенствованию слуха у участников оркестра нужно постоянно поддерживать и стимулировать, придумывая в этом направлении различные мини-конкурсы, упражнения, игры и т.д. и постепенно индивидуальный контроль каждого исполнителя будет превращаться в коллективный общий контроль, тогда стройность и интонация, чистота в звучании групп и в общем звучании будет реальной, более стабильной.

2. О динамическом балансе всех голосов группы.

В отношении динамического баланса голосов в группе профессор Федотов подчеркивал, что все голоса должны звучать слитно, ни один голос не должен звучать тише других или ярче, если это не солирующий голос.

Также нужно учитывать, в какой тиссетуре звучат голоса группы, и особенности их динамического звучания, чаще средние и нижние голоса звучат несколько тише, чем в верхнем регистре голоса. Поэтому, если группа играет эпизод с лидирующим верхним голосом (это обстоятельство удачно для арии), все другие голоса должны быть тактично тише звучащего

верхнего голоса. А если это хоральное гармоническое сопровождение, то все голоса должны звучать на равных, поэтому для баланса звучания группы верхний голос звучит скромнее, а нижний голос немного ярче, с тем, чтобы слитность динамически была идеальной. Это чаще касается аккомпанирующих групп, но если это мелодичные голоса, то дирижер должен подсказывать в зависимости от художественного образа: или верхний голос должен звучать ярче нижних, или для плотности звучания все голоса должны звучать на равных. А иногда, если есть какие-то мелодические обороты, вставки, предъязы, задержания, нужно подавать этот голос несколько ярче верхнего голоса. А обыгрывающие группы (баритон, тенор I, группа саксофонов) должны быть всегда тактичны: поддерживающий голос – звучание под мелодическими голосами, солирующая вставка – над ними, и если мелодия – деликатно над всеми, а если обыгрывающая – наравне с солирующими голосами или даже над ними.

Ударная группа инструментов – это всегда украшение оркестра в целом. И для каждого характера звучания – свои тембрально качественно звучащие инструменты: строевая, церемониальная, танцевальная музыка – инструменты, дающие ритм и пульс произведению (м.б. барабаны, тарелки); лирическая, трагическая, шутливая – характерно звучащие инструменты (треугольник, маракасы, литавры).

И в каждом конкретном случае дирижер и исполнители решают, какой инструмент должен звучать ярче и насколько. Также бесспорно понятно, что ударная группа инструментов должна быть как можно богаче и разнообразнее. А творческий подход к их применению сделает звучание оркестра ярким и незабываемым.

Нужно отметить, что баланс общего звучания зависит от количественного состава участников групп, динамическое звучание которых уступает по звучанию медным инструментам. Так считается, что один медный инструмент уравнивает два деревянных. Поэтому хотя бы приблизительно этого правила нужно стараться придерживаться.

3. Тембровая слитность голосов и их полноценное звучание в разных регистрах.

О тембровой слитности звучания, наверно, самый болезненный и щекотливый разговор, т.к. во многом это определяют хорошие качественные инструменты. Не случайно в профессиональных известных коллективах определенные предпочтения отдают инструментам определенной фирмы, наличие которых уже определяет тембровое единство звучания групп и оркестра в целом. Об этом также заботятся в профессиональных коллективах, когда покупаются инструменты одной фирмы для группы коллектива (трубы, валторны и т.д.) Ну а в самодеятельности и в ученических оркестрах об этом можно только мечтать, хотя с другой стороны в 50-80-х годах прошлого века наши педагоги играли далеко не на лучших инструментах и мундштуках, а мы помним, насколько их звучание было великолепным и соло, и в группах, поэтому мы снова приходим к выводу, что индивидуальные занятия и работа в группах чрезвычайно важны, когда каждый исполнитель старается всеми "фибрами души" приблизить свое звучание к тембру концертмейстера или тембрам великих музыкантов прошлого, звучащих в записях. И эта работа и стремление тоже будут постепенно приносить положительные результаты. И, конечно, в группах нужно дирижеру и концертмейстеру знать, какие регистры у каждого оркестрового исполнителя имеют наилучшее звучание, чтобы именно в нем игралась оркестровая партия, тогда и группа инструментов в целом будет звучать красивее и стройнее, т.к. каждый исполнитель тонко чувствует "свой" регистр. А какая должна вестись работа над тембром, мы тоже хорошо знаем:

1) выполнять режим ежедневных занятий по развитию всех сторон исполнительского аппарата для укрепления выносливости и гибкости губного аппарата и уменьшения давления мундштука на губы у медных инструментов и для свободного, собранного губного аппарата на деревянных;

2) совершенствование исполнительского дыхания с инструментом и без него;

3) работа над фонетическими резонаторами;

4) работа над формированием "Форманты" – по Докшицеру, как акустическое явление она возникает в результате наполнения и уплотнения выдыхаемой струи воздуха, что способствует обогащению тембра.

И по каждому из этих компонентов написаны и будут еще писаться серьезные работы по их совершенствованию, но о том, что их взаимодействие тесно связано между собой, уже никто не спорит, и о том, что только совершенствуя каждый из них, учащийся будет улучшать и совершенствовать свой тембр и исполнительский рост будет очень эффективен, это тоже уже доказано.

4. Единство понимания в исполнении штрихов. Единая атака в группе.

В 80-х годах прошлого века профессор Т.Докшицер систематизировал группы штрихов и это очень хорошо, что нет сейчас разных толкований в их исполнении и в названии. А вот в способах их исполнения на различных духовых инструментах, о трудностях, проблемах по их исполнению еще долгое время будут говорить. Ведь каждый инструмент имеет свои динамические исполнительские регистровые особенности в их индивидуальном исполнении. К тому же постановка языка тоже имеет индивидуальные анатомо-физиологические особенности у каждого исполнителя, поэтому и ощущения по исполнению каждого штриха могут различаться. Но у нас есть идеал их звучания у профессора Т.Докшицера, и это очень важно, потому что каждый идет к реализации их исполнения своим путем, и здесь у преподавателя и учеников огромный полигон творческой работы, в индивидуальных подходах. Так, например, для полного языка при исполнении атаки – одна постановка языка, а для маленького, среднего размера языка советоваться может совсем другая (советы Н.Бердыева) и т.д. Конечно, эти вещи нужно понимать, учитывать, пробовать, искать, обговаривать и добиваться качественного звучания всех штрихов, а не только тех, которые чаще встречаются. И при работе над штрихом должна подбираться система последовательного его освоения, например *sfr* требует очень серьезной и довольно длительной последовательной работы. В начале постепенно научиться чувствовать большую активность движения языка для усиления акцента, при этом следить, чтобы губы не дергались и язык не начинал в них бить, иначе нота может срываться и будет акцент стреляющий, а высота акцента будет занижаться или завышаться. После этого переходить к все более быстрому затуханию после акцента, доводя до очень быстрого, практически мгновенного *subito*, причем силу акцента усиливать нужно постепенно и *subito* уменьшать тоже постепенно за счет необходимых ощущений аппарата. И все под контролем слуха с точной интонацией и полноценным тембром, также нужно учитывать степень крепости губ, развитие их гибкости, выносливости и т.д., но это тема отдельного разговора. Конечно, если эти вещи правильно поставили, то добиться грамотного исполнительского штриха (вначале в удобном регистре) можно достаточно быстро, а вот расширять их диапазон звучания вверх и вниз нужно также последовательно, по мере совершенствования исполнительского аппарата в целом.

Также есть характерные недостатки при исполнении штрихов, над исправлениями которых нужно сразу работать, не давая им закрепляться. Что конечно приведет к единой штриховой культуре в оркестровой группе и в оркестре в целом.

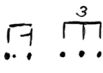
Так, например:

1) часто у исполнителя в разных регистрах меняется твердость атаки (где какую удобно играть, такая и звучит) и, представьте, в движении в разных регистрах у разных голосов разная атака! Хороший а нсамбль?

2) в штрихах  вторая нота мгновенно укорачивается, а нота под деташе одна длительность играет короче, другая – длиннее или наоборот. За этим тоже надо следить (в других штриховых комбинациях – ошибки такие же);

3) в стаккатной технике короткие ноты могут быть чуть длиннее или короче, да еще в разных регистрах по-разному, по тембру и по твердости атаки;

4) акценты могут быть тоже разной силы, когда они должны быть одинаковыми, или затухание акцентов у исполнителей может быть разное и не равномерное. Причем для баланса акцентов чаще это нужно для нижних голосов, акценты должны звучать немного сильнее.

5) исполнение ритмических рисунков  не точное по длительностям или по самому ритму, да еще со сменой твердости языка  та-да-та;

6) в штрихах *nonlegato*  длительность нот и пауз разные, хотя по определенному правилу звучит $\frac{3}{4}$ записанной длительности;

7) в штрихах *портато*  точка начала звука должна быть одинаково мягкой и конкретно точной без всяких въездов, затуханий и маленьких пауз между звуками. Это один из наиболее сложных штрихов, как и *sfr.*

8) контролировать также нужно качество легато (оно должно играть на "опоре") и чем быстрее играется легатный пассаж – более активный выдох и на слогах, тембр будет выразительнее и насыщеннее в любых темпах. Если это медленная кантилена, то, как говорил мой профессор Юрченко Н.Я., пальцы для лучшего легато еще активнее, быстрее должны двигаться;

9) штрих Мартелле не так часто встречается, и хотя исполнять его нужно предельно жесткой акцентированной атакой с выдерживанием длительности и динамики, нужно следить, чтобы тембр не искажался и интонация не страдала.

В целом работая над качеством исполнения штрихов, нужно учить внимательно слушать себя и других участников группы и контролировать свои исполнительские ощущения для единства и точности исполнения (то, что говорили: единая твердость или мягкость атаки, сила акцента и затухание его и т.д.). Причем никто не говорит, что все эти недостатки легко устранять. Это очень и очень кропотливый изнурительный труд, и тяжелый труд, но тем профессиональней и качественней будут звучать оркестровые группы, тем радостнее, желаннее и дороже будет успех.

5. Выразительность и яркость фразировки. Равномерность и слаженность при исполнении крещендо и диминуэндо.

А под выразительностью и яркостью фразировки мы подразумеваем точное понимание развития фразы, логику последовательного ее развития, кульминационное ее осознание, осмысление и логическое ее окончание. И в группе исполнителей понимание этого всего особенно важно, с тем, чтобы у всех голосов было последовательное точное ее развитие, последовательное развитие мелодии всеми голосами или с дополнительными вставками, обыгрышами в отдельных голосах. Все должно подчиняться последовательному развитию фразы. Конечно, могут быть какие-либо композиторские аранжировки, ремарки, тогда, конечно, им нужно следовать. И должно быть понимание стилистических, композиторских особенностей, без этого яркой фразировки, конечно, не будет. Можно вспомнить, что В.Н.Апатский отличался отточенностью и яркостью фразирования. Его игра в оперном театре им. Шевченко выделяла его из казалось бы всех высокопрофессиональных исполнителей. Этого же он требовал и от своих учеников: Клечевский А., Осадчий Т., Дондаков Ю., Костин Н. и многие другие известные давно исполнители-лауреаты многих конкурсов, в том числе и международных, и педагоги. Также нужно работать над техничностью точного последовательного крещендо, во всех голосах, подчиненных законам фразировки. Причем без ускорений и замедлений темпов. А ускорение и замедление одновременно в ансамбле еще более сложный момент. И здесь метроритмическое чутье каждого музыканта играет очень важную роль.

6. Метроритмическое чутье.

Метроритмическое чутье вырабатывается в процессе последовательной, внимательной работы, как индивидуальной (например: по системе проф. Дульского над гаммой с точным переходом от одних длительных к более сложным, но в одном темпе, а затем и в разных темпах, и разных длительностях), при этом контроль метрономом крайне желателен, так и в

групповой работе над гаммами по этой же системе. И замечено, что работа над точностью исполнительных штрихов тоже обостряет ритм. Так и в работе над этюдами в разных темпах, и в работе над произведениями. Когда полезно попеть ускоряемые или замедляемые играемые фразы, и многократно повторенные как самим, (так и с участниками группы), следя за последовательностью ускорения или замедления, можно тонко и точно почувствовать эту логику.

Хороший эффект также дает исполнение или пение каденций как учебный материал. Ценность этой работы трудно переоценить, когда можно менять агогические акценты, степень ускорения и замедления, по принципу сколько ускорил – столько замедлил, причем логически это прослушивая, как бы со стороны. Я помню, что еще в училище наш преподаватель А.А.Нестеров, а позже и Юрченко Н.Я. требовали и сами играли и пели десятки раз, пока логичность игры в каденции учащегося становилась максимально логичной и доказательной. Ну а в агогических нюансах, как наиболее трудных для ансамбля моментах, наверно, нужно отдать приоритет дирижерской деятельности. Хотя в высоко профессиональных ансамблях это вполне может осуществляться исполнителями, как это бывало в группе В.Полеха Большого театра (когда трактовка фразы Полеха принималась дирижерами).

А для большей яркости и выразительности различного рода смысловых акцентов, штрихов, можно пользоваться фортепианной методикой: с правильно подобранными словами и фразами слов. Г.Нейгауз говорил: "Имея дело со средними по способностям учениками, не обладающими яркой художественной фантазией, я часто прибегаю к возбуждению их творческого воображения путем различных ассоциаций. Это помогает направить их мысль на создание художественного замысла, образа". И это поможет каждому участнику в группе облегчить передачу того или иного характера и настроения, а в едином звучании этой группы будет большая точность и яркость передачи.

Также метроритмическая острота восприятия поможет исполнителю при исполнении различных метроритмических рисунков, которых великое множество, даже существует понятие – лейтритм (по аналогии с лейтмотивом), а в оркестровой группе исполнителей ритмические рисунки понимать, чувствовать и воспроизводить исключительно, конечно же, нужно точно "как один в один", равно как единой по твердости атакой и динамикой. Но также должна быть и достаточная для этого техничность аппарата в целом. А как развивается ритм? Все играть и работать в разных темпах. Работать по написанию и пению длительностью в разных темпах. При этом учащиеся часто искажают ритм в следующих случаях:

- 1) продолжительные длительности полностью не выдерживаются;
- 2) при переходах с одного ритмического рисунка в другой искажаются длительности;
- 3) в пунктирном ритме звуки с точкой не выдерживаются;
- 4) при игре ритмических построений с паузами, которые редко точно высчитываются;
- 5) при исполнении синкоп, где синкопирующий звук укорачивается, теряя ударный характер;
- 6) замедляя при игре длительных нот и ускоряя при игре коротких.

7. О стилях.

Теперь нужно коснуться вопроса о едином понимании характера исполняемой музыки, ее стиля, содержания. Само понятие "стиль" – это высший вид художественного единства, а также "система устойчивых признаков художественного явления".

И в первую очередь о классицизме в музыке. Классицизм в переводе "образцовый", в нем царит культ разума, стройности, логичности, рационализма, и исключается все лишнее, второстепенное. Главные представители классицизма – это венские классики Гайдн, Моцарт, Бетховен. Как считают музыкальные критики, из них самым ярким представителем является В.Моцарт и все, что касается характеристики его стиля, в той же мере принадлежит и другим, не менее ярким (по-моему) представителям классицизма.

Всю глубину своего духовного мира Моцарт выразил во фразе, которая касалась характеристики его музыки: "За моим творчеством стоит Вселенная, а ее никто никогда постичь, понять и охватить не сможет". Может поэтому до сих пор его музыка притягивает и

восхищает всех, кто хоть раз услышит ее, так как мы все так или иначе соприкасаемся с этой Вселенной. Поэтому исполнять венских классиков очень трудно. А дирижер должен пропустить через свое сознание и сердце все стилевые особенности работы:

а) Понимать структурный мелодизм произведения (строение мелодии).

Моцарт говорил, что "Мелодия – сущность музыки".

б) Разнообразная артикуляция. Характерные короткие лиги (одного дыхания).

в) Начало всегда на сильном времени (им свойственен хорей).

г) Не должно быть резких смещений света и тени, т.е. ярких динамических контрастов *p* и *f*. Они всегда подготавливаются *crescendo* и *dim.* Кстати, сам Моцарт еще в 5-летнем возрасте удивительно ярко их исполнял на клавесине, на котором, как считалось, нельзя сделать это, чем вызывал восхищение публики. Вместе с тем в целях художественной выразительности любил применять контраст *f* и *p* как "эффект эха".

д) Добиваться идеальной ровности исполнения разных длительностей и особенно при

их чередовании  и т.д.

е) В совершенной музыкальной форме, свойственной классицизму, выдерживать необходимые темпы частей.

ё) Важно прочувствованно выявлять выразительное значение штрихов и пауз.

ж) Партия аккомпанемента исполняется мягко, плавно с чуть заметной опорой на бас, и не задерживать и не удлинять его длительности.

з) Важнейшая задача – достижение темпового единства в темах одной части.

и) Монолитность звучания ансамбля, оркестра достигается "плотностью" звучания всех голосов, а басовая партия должна звучать отчетливо.

к) Репетиционные (повторяющиеся) ноты, которые идут в начале фраз, подаются немного развиваясь в *crescendo*, в конце фразы они же уходят на *dim.*

На артикуляцию произведений влияют также вертикальные структуры фраз: скачки расчленяются, обе ноты широкого хода играют весомо и значительно, а секунды связываются. Артикуляция связана с ритмом и метром. Короткие лиги (характерные для Моцарта) связаны с единым дыханием фраз, Моцарт никогда не ставил фразерочных лиг. Возникновение лиг на двузвучных интонациях ("фигура вдоха") относится еще к XVII веку. Опора на первую ноту и более укороченное и мягкое исполнение второй, способствует выразительности оборота, часто выражающее страдание, слезы, скорбь или танцевальное движение.

Темпы венских классиков выражали не только скорость, сколько душевное состояние. *Andante* стало медленным темпом в XIX веке. В эпоху Моцарта оно представлялось довольно подвижным, "идущим". *Allegro* Моцарт трактовал в умеренных темпах. При достаточно подвижных темпах композитор использовал указание *Presto* или *Allegro Assai*.

О динамической школе венских классиков достаточно широко известно, и что Моцарт писал оттенки для партии каждой руки или каждого голоса оркестрового ансамбля. Обозначение *crescendo* или *diminuendo* не выставлялись, т.к. у исполнителей восходящее направление ассоциировалось с *crescendo* и наоборот.

Надо отметить, что громкая динамика у Моцарта требует известных ограничений (*f* Моцарта – это наше *mf*).

Некоторую сложность вызывает расшифровка мелизмов. Моцарт за свою жизнь не написал ни одного короткого форшлага, не определив, с какой скоростью он должен исполняться. Он пишет форшлаг точно (четверть или восьмая). Если он перечеркивает форшлаг 1 раз (перечеркнутая восьмая), то должна звучать шестнадцатая и т.д. Лучше всего использовать в практике точную редакцию А.Б.Гольденвейзера.

Трели у старых мастеров, как правило, игрались с верхней ноты. С главной ноты трели надо начинать, когда эта верхняя нота предшествует трели или когда трель поставлена на длинной выдержанной ноте. В этих случаях длинный звук надо взять и слегка на нем приостановиться, после чего начать трель с верхнего звука. Кроме того, задача педагога, дирижера, концертмейстера объяснить обучающемуся значение дыхания (цезуры, паузы). Как писал А.Гольденвейзер: "Живое дыхание есть основной нерв человеческой речи, а

следовательно, и музыкального искусства, родившегося из звуков человеческого голоса". Необходимо помочь исполнителю определить интонационные точки, т.е. точки тяготения, центральные узлы, на которых все строится. Надо отметить эпизод "вопросно-ответной" структуры, которая часто присутствует у венских классиков. Этот прием характерен для стиля Моцарта. Паузы – это "моменты ожидания, удивления, растерянности". Смысловую нагрузку несет каждый элемент музыкальной речи.

До 30-х годов XX века предпочиталось "легатное" исполнение Моцарта, сейчас же практикуются приемы, близкие тем, которые имели место в ту эпоху – большинство пассажей исполняется отчетливой скороговоркой. В любом случае интонационное исполнение должно быть безукоризненным, т.к. пассажи у Моцарта всегда мелодизованы. У него даже встречается выражение "Пассажи должны струиться как по маслу". Но в зависимости от характера музыки возможно и связное исполнение, ассоциирующееся с гибким вокалом.

А теперь о романтическом стиле.

Романтизм как понятие произошло от эпитета, который до XVIII века указывал на литературные произведения, написанные на романских языках, а не на языках классической древности.

Романтизм в музыке – это отображение мира душевных переживаний, стремления к идеалам посредством сказочных и исторических образов. Отсюда развитие таких жанров, как симфоническая поэма, опера, балет, баллада, романс.

Ведущие композиторы-романтики Ф.Мендельсон, Г.Берлиоз, Р.Шуман, Ф.Шопен, И.Брамс, А.Дворжак, А.Вагнер и др. В России – М.Глинка, А.Даргомыжский, М.Балакирев, А.Бородин, М.Мусоргский, Н.Римский-Корсаков, П.Чайковский, С.Рахманинов. В музыке романтизм продержался до начала XX века.

Для романтического мировоззрения характерен резкий конфликт между реальной действительностью и мечтой. Романтики верили в то, что чувства составляют более глубокий пласт души, чем разум. Шуман говорил: "разум заблуждается, чувства – никогда". Не случайно идеальным видом искусства была объявлена музыка. Тема одиночества творческой одаренной личности – едва ли не самая популярная. "Любовь поэта" Шумана, "фантастическая симфония" Берлиоза с ее подзаголовком "Эпизод из жизни артиста", симфоническая поэма Листа "Тассо". Раскрытие личной драмы нередко приобретало у романтиков оттенок автобиографичности, который вносил в музыку особую искренность. Например, многие фортепианные произведения Шумана связаны с историей его любви к Кларе Вик. Автобиографический характер своих опер всячески подчеркивал Вагнер. Также некоторые произведения носили программный характер.

Господствующее положение приобретает лирика, в которой преобладают образы любви.

С темой "лирической исповеди" часто переплетается тема природы. Например, "большая" симфония C-dur Шуберта.

Настоящим открытием стала тема фантастики. Композиторы-романтики научились передавать фантастический мир при помощи необычных оркестровых и гармонических красок. Яркий образец – "Сцена в волчьем ущелье" в "Волшебном стрелке" Вебера. Музыканты-романтики широко обращались к национальному фольклору – народным песням, балладам, эпосу (Ф.Шуберт, Р.Шуман, Ф.Шопен, И.Брамс, Б.Сметана, Э.Григ и др.). Они опирались на интонации и ритмы национального фольклора, возрождали старинные диатонические лады. Расширялась тембровая и красочная гармоническая палитра музыки (натуральные лады, красочные сопоставления мажора и минора), усложнялась гармония.

Поскольку в центре внимания романтиков уже не человечество в целом, а конкретный человек, то и уменьшается доля обобщенных интонаций в мелодике, применяются лейтмотивы, общеупотребительные аккордовые последовательности в гармонии, типовые рисунки в фактуре – все эти средства индивидуализируются. В оркестровке принцип ансамблевых групп уступил место солированию почти всех оркестровых голосов. И фактура становится богатой, насыщенной, разнообразной.

Исполнение романтической музыки требует от исполнителя большей эмоциональности в передаче разного рода чувств и эмоциональных потрясений, отсюда и техническими и тембровыми возможностями исполнитель должен владеть в совершенстве.

Богатая и разнообразная фразировка также требует большой гибкости исполнительского аппарата. Т.к. композиторы-романтики писали для всех духовых инструментов намного более технически сложные партии – это в свою очередь способствовало интенсивному развитию технического мастерства и совершенствованию самих инструментов. У Вагнера в тетралогии "Кольцо Нибелунга" Зигфрид, выходя на сцену, поднимает рог, а валторна играет соло в оркестровой яме почти 20 минут без сопровождения. И Эккерт, солист Большого театра, играл долгие годы это соло и никто никогда не слышал "киксов". Тем более, что многие композиторы, особенно русские, достаточно хорошо владели несколькими духовыми инструментами, поэтому и партии писали духовым инструментам со знанием всех технических и тембровых возможностей.

Динамическая шкала романтической музыки тоже удивляет: от нескольких пиано (p p p) до 3х-4х-5-ти f, но количество f, конечно, определяется внутренним эмоциональным накалом драмы.

Большое разнообразие всех штрихов требует кропотливого трудоемкого их освоения и квалифицированного исполнения, как этого требуют многообразные романтические образы.

И, наконец, тонкие агогические нюансы в романтической музыке, особо значимые и сложно исполняемые, требующие яркого вдохновения у дирижера и выразительной мануальной его техники.

В целом музыка классицизма и романтическая музыка составляют ту необходимую базу становления академического исполнительства на духовых инструментах, основой которого является исполнительский ансамбль.

Мы рассмотрели два основных стиля, на основе которых в первую очередь учащийся учится понимать, чувствовать и исполнять музыку и на основе которых идет становление духовных нравственных качеств музыканта. Хотя и другие стили также имеют важное значение, а в настоящей работе трудно охватить необъятное, хотя в дальнейшем это надо будет сделать.

Заключение.

О том, какими путями человек приходит к профессиональной музыкальной специализации игры на духовых инструментах, можно много говорить, но не это цель нашего разговора. А что его удерживает в ней, да еще на всю жизнь, несмотря на некоторые негативные моменты? Это, конечно, любовь к музыке, а также творческий процесс ее исполнения, и благодарные аплодисменты зрительного зала, и много еще чего, как бы банально это ни звучало, но об этой любви мы уже упоминали и в самодеятельности, и у больших музыкантов-духовиков. Поэтому, когда в оркестре, в группе исполнителей царит творческая атмосфера (и не какая иная) – это нормальное, честное, удивительное явление, в котором хочется радостно жить и исполнять, вкладывая в исполнение все мастерство и тепло души. И создать эту атмосферу – главная задача дирижера и концертмейстеров групп (если это тоже не случайные люди, а также пришедшие в нее по "зову" и по любви). А это не трудно им сделать примером и соответствующим отношением, буквально во всем: в доброжелательных заинтересованных разговорах (индивидуальных и на собраниях), и с коллективом во время отдыха, уважительных пояснениях и указаниях во время репетиций, личным поведением, самодисциплиной, организованностью, заботой, честностью, ответственностью и порядочностью в отношениях, товарищеским дирижерским взаимопониманием во всем, создание атмосферы взаимопомощи – тогда и музыканты будут творить исполнительские чудеса мастерства, а звучание групп и оркестра в целом будет высочайше-слаженным и самобытнейшим во всех стилях, жанрах и формах. Нужно будет только корректировать слегка и направлять творческое стремление исполнителей сыграть более выразительно и ярко (и одного легкого удара дирижерской палочки по пульта или просто поднятых рук будет достаточно, чтобы воцарилась полная тишина и творческое внимание).

Да, иногда хочется немного и пометчать, но это действительно так: если дирижер – творческий человек, начинающий или многоопытный, рано или поздно (а чем больше творчества, тем раньше) он найдет подходы и пути в решении всех творческих исканий. И всегда в этом поможет ему опора на союз исполнителей-единомышленников, название которому – Духовой оркестр.

Список использованной литературы:

1. Б.Диков. "Методика обучения игре на духовом инструменте".
2. А.Федотов "Методика обучения игре на духовом инструменте".
3. В.Апатский. "Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства".
4. А.Усов. "Вопросы теории и практики игры на валторне".
5. Н.Платонов. "Вопросы методики обучения на духовом инструменте".



УДК 78.01:780.64.071

Сіончук О. В.,
м. Рівне

МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ОСНОВА ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА

Анотація. Стаття присвячена проблемі музичного мислення музиканта-виконавця. Автор розглядає окремо виконавську і творчу діяльність та описує їх взаємозв'язок з музичним мисленням. На основі аналізу наукових праць відомих музикантів-виконавців і педагогів в частині, що стосується даної проблеми, пропонуються висновки, пов'язані зі специфікою музично-виконавської діяльності.

Ключові слова: виконавська діяльність, творча діяльність, музичне мислення, процес мислення, музична психологія, музичний інтелект.

Annotation. The modern concept of musical education and performing creative work involves education musician new formation – individual, capable of self-actualization. But along the way there are today a number of problems, all of which can identify their qualitative features and communications with certain creative processes and phenomena. Among such problems – thinking musician-musician.

The article deals with the problem of musical thinking musicians. The author examines separately performing and creative activities and describes their relationship with the musical thinking. Based on the analysis of scientific works of famous musicians – performers and teachers in regards to this problem, there are findings related to the specific musical and performance activities.

Musical thinking should be seen as a complex process that reflects the higher level of knowledge and reflection music. This process, consisting of a mental act and interpretation of a musical work, is certain stages of mental acceptance of (the decision), research items, building hypotheses and test solutions found.

The main feature of the performance of musical thinking is the ability of expression performer qualitatively new value interpretatorskoho plan (content); well formed musical thinking should interpret as a significant indicator of performance skills integral instrumentalist; developed musical instrumentalist thinking increases the efficiency of functional auditory – motor areas in accordance with the complexity of game operations and the adequacy of the perception of musical and artistic information; musical thinking is focused on meaningful, creative musical reading of the text with the subsequent transfer of the artistic sense of musical works; thinking with the music artist creates a subjective emotional program of original music work.

Keywords: performing activities, creative activities, musical thinking, thinking process, music psychology, musical intelligence.

Сучасна концепція змісту музичної освіти та виконавської творчості передбачає виховання музиканта нової формації – особистості, здатної до творчої самореалізації. Однак на цьому шляху сьогодні є цілий ряд проблем, вивчення яких дозволяє виявити їх якісну своєрідність і зв'язки з тими чи іншими творчими процесами і явищами. Серед таких проблем – мислення музиканта-виконавця. "Розвиваючи мислення, – пояснює О.Ф.Шульпяков, – ми одночасно розвиваємо творчу здатність студента, вміння створювати нові художні цінності. І, навпаки, створюючи умови для вільної і, звичайно, відповідним чином організованої творчості, ми стимулюємо необхідну розумову діяльність" [8; 74].

Зростаючий інтерес нашої музичної науки до проблеми музичного мислення проявився в другій половині XX століття. Цей феномен досліджується за допомогою аналітичного апарату музичної психології, педагогіки та мистецтвознавства. Найбільш знаними дослідниками цього напрямку є М.Арановський, М.Блінова, В.Медушевський, Е.Назайкінський, Г.Орджонікідзе, С.Петрик, І.Пясковський, А.Сохор, Н.Токіна, О.Шульпяков і ін. та представники музичної педагогіки А.Готсдінер, В.Подуровський, Н.Суслова, В.Остроменський, К.Тарасова, Ю.Цага-Релли, Г.Ципін та ін.

Необхідно підкреслити, що мислення як загальна категорія психології, і музичне мислення як особливий вид розумової діяльності, мають у своєму трактуванні ряд відмінностей. Як відомо, *мисленням* у власному значенні слова називається процес свідомого відображення людиною дійсності в таких об'єктивних її властивостях, зв'язках і відносинах, які недоступні на даний момент часу безпосередньому чуттєвому сприйняттю [7; 56].

Мислення людини в психології також розуміється як творче перетворення наявних у пам'яті уявлень і образів. Мислення – це особливого роду розумова і практична діяльність, завжди спрямована на вирішення будь-яких завдань, у тому числі незвичайних, нових і творчих. Проте до цих пір, в силу складності та багатогранності поняття, наука не дає чіткої відповіді на питання про психологічну природу творчого акту. Вона лише має у своєму розпорядженні деякі дані, що дозволяють частково охарактеризувати умови і описати процес правильного вирішення такого роду завдань. Оскільки нас цікавить музичне мислення, то потрібно сказати, що його генетичні корені пов'язані з творчим видом мислення [3; 49].

Музична творчість, маючи пряме відношення до виконавської діяльності, пов'язана з психічним процесом відображення і перетворення музикантом суб'єктивних художніх образів – *музичним мисленням*. Пов'язуючи поняття "творчість" і "мислення", відомий музикознавець і піаніст Б.Л.Яворський в одному з листів писав, що "творчість є мислення, можливість мисленням створювати активність самого процесу мислення".

При цьому підході музична психологія сьогодні розуміє те, що даний тип мислення повинен створювати умови і забезпечувати самостійне рішення музикантом-інструменталістом виконавських завдань педагога. Сучасні наукові дослідження дозволяють зробити висновок, що ключовою умовою формування музичних здібностей і навичок є розвиток повної самостійності музичного мислення виконавця, уміння використовувати внутрішні уявлення.

Чимало зусиль було спрямовано на з'ясування суті музичного мислення вітчизняними музикантами-вченими. Розробники теорії цього виду мислення виходили з того, що у музикантів, які мають прямий стосунок до творчості, дивним чином з'єднуються оригінальність мислення, розвинені музичні здібності, відповідного рівня емоційна чуйність, різноманітні знання, ігрові вміння і навички. "Музикант не вільний виключати з процесу мислення найрізноманітніші немусичні речі, – пише Е.В.Назайкінський, – а тому в цьому суцільному безперервному перебігу музичні моменти мають не наскрізну, а фрагментарну, розосереджену послідовність. Навіть в імпровізації, коли музикант не має права зупинятися, починати знову, коли під його пальцями народжується суцільний потік "музичної думки", навіть і в ній свідомість виконавця може іноді, нехай на короткий час, відволікатися від музики, надаючи їй перебіг автоматичі ігрових рухів і раніше засвоєним заготовкам" [4; 28].

Виконавча діяльність музиканта-духовика нерозривно пов'язана з відображенням звукової реальності, зафіксованої в нотному тексті музичного твору, а точніше – з художнім осмисленням і пошуком інтонаційного сенсу виконуваної музики. Складовими цього відображення є емоційна та інтелектуальна сфери. І в цьому – суть діалектики виконавського процесу. Визначаючи активність цих двох факторів, О.Ф.Шульпяков, зокрема, пише, що "рано чи пізно емоційний та інтелектуальний зливаються в якісно нове явище, яке можна визначити словами емоційний інтелект".

Теорія музичного мислення, побудована, як уже було зазначено вище, на базі творчого мислення, сприяє вирішенню практичних завдань, пов'язаних з навчанням музикантів-виконавців, з формуванням різних рівнів виконавської творчості, майстерності. Що ж таке музичне мислення? Музичне мислення слід розглядати як складний процес, що відображає

вищий ступінь пізнання і відображення музики. Цей процес, що складається з розумового акту та інтерпретації музичного твору, проходить певні етапи: прийняття розумової задачі (рішення), дослідження елементів, побудову гіпотези і перевірка знайденого рішення.

Перший етап трактується чисто практичним інтересом виконавця і бажанням зрозуміти сенс музики, яку він інтерпретує. Другий етап – це розпізнавання властивостей окремих елементів музичної мови і зв'язків між ними, а також вслухання в загальну фактурну структуру даного музичного твору. Наступний етап – висунування гіпотези, яка виникає в результаті так званого інсайту, тобто творчого осяяння, несподіваної здогадки. Фактично, це процес розуміння сенсу і вживання в музичний твір, коли виконавець до емоційно-чуттєвого переживання встигає підключити свідомість і "запустити" на основі цього механізм пізнання музики. Суттю заключного етапу є остаточне розуміння його художнього змісту і змісту твору, а також формування емоційної програми. В основі цього пізнання лежить операція порівняння музики, що звучить в даний момент, з попереднім її звучанням.

Музичне мислення включає *аналіз і синтез, порівняння і узагальнення*. Аналіз і синтез дають можливість проникнути в суть твору, зрозуміти його зміст, оцінити виразні можливості усіх засобів музичної виразності. Здатність до узагальнення ґрунтується на принципі системності знань. Прийом порівняння активізує наявну систему асоціацій і як розумова операція несе в собі протиріччя між наявними знаннями і необхідними для вирішення поставлених завдань. Цей прийом є основним для набуття нових знань студентами [2; 37].

В науковій статті О.Є.Ткачової визначені наступні педагогічні умови, які сприяють розвитку музичного мислення:

- навчальний процес здійснюється в рамках технології критичного мислення, діалогової взаємодії;

- ціннісні інтегративні підстави дії музичного, мовного та зображувального мистецтва є фактором формування духовної культури особистості.

Інтенсивний розвиток музичного мислення студентів здійснюється під впливом багатьох прямих і побічних факторів. Тут діють і виконавський показ, і словесні художньо-асоціативні стимули, і музично-теоретичний аналіз і т.п. [6; 82-84].

Згідно загально-педагогічної концепції відомого педагога М.І.Махмутова, для розвитку в студентів-духовиків навичок мислення у процесі сприйняття музики рекомендується:

- виявити в творі головне інтонаційне зерно;
- визначити на слух стильові напрями музичного твору;
- знайти фрагмент музики певного композитора в ряду інших;
- виявити особливості виконавського стилю;
- визначити на слух гармонічні послідовності;
- підібрати до музики смак, запах, колір, літературу, картину і т.д.

Для розвитку навичок мислення в процесі виконавства слід:

- порівняти виконавський план різних редакцій;
- знайти провідні інтонації і опорні пункти, за якими розвивається музична думка;
- скласти кілька виконавських планів твору;
- виконати твір з різною уявною оркестровкою;
- виконати твір у різному уявному кольорі.

Для розвитку навичок мислення в процесі написання музики:

- мелодично розвинути гармонійні послідовності на основі генерал-баса, бурдона, ритмо-остинато;

- підібрати на слух знайомі мелодії;

- імпровізувати п'єси тонального і атонального характеру на заданий емоційний стан або художній образ;

- втілення мовних, життєвих діалогів в музичному матеріалі;

- імпровізація на різні стилі, характери;

- стилістичне, жанрове розмаїття одного і того ж твору [1; 157-158].

Закінчуючи обговорення питань музичного мислення студента-виконавця, зокрема і духовика, необхідно зробити наступні висновки:

1) музичне мислення (музичний інтелект) – це сформований в процесі практичної діяльності професійний тип мислення, який є для музиканта-виконавця активним "вектором" у розкритті (через слухо-моторну сферу) індивідуальної інтерпретаційної версії музичного твору; при цьому раціональний компонент музичного мислення тісно пов'язаний з емоційно-чуттєвим;

2) головною ознакою продуктивності музичного мислення є можливість вираження виконавцем якісно нового, ціннісного інтерпретаторського задуму (змісту);

3) добре сформоване музичне мислення слід осмислювати як значимий показник цілісного розвитку виконавської майстерності інструменталіста;

4) розвинуте музичне мислення інструменталіста підвищує ККД функціональної діяльності слухо-моторної сфери відповідно складності ігрових дій і адекватності сприйняття музично-художньої інформації;

5) музичне мислення орієнтоване на осмислене, творче прочитання нотного тексту з наступною передачею художнього сенсу музичного твору;

6) за допомогою музичного мислення виконавець створює суб'єктивну емоційну програму вихідного музичного твору;

7) музичне мислення сприяє активізації моделювання музично-художнього образу, рухаючись від абстрактного (вихідного) до конкретного (звукового результату);

8) музичне мислення слід розглядати як частину когнітивної (пізнавальної) сфери музиканта-виконавця і як самостійну мету в його творчій діяльності (засвоєння інструменталістом емоційно-образного змісту музичного твору залежить від рівня сформованості у нього як раціонального, так і емоційно-чуттєвого компонентів музичного мислення);

9) процес розуміння музичного твору підпорядковується загальним пізнавальним закономірностям і здійснюється на основі єдності чуттєвого і раціонального відображення його змісту, де емоційно-пізнавальний компонент має велике функціональне навантаження і оперативність у порівнянні з логічним [5; 35-39].

Цілком очевидно, що мислення музиканта-інструменталіста, у тому числі музиканта-духовика, володіє специфікою, оскільки пов'язано зі специфікою музично-виконавської діяльності. Однак це питання не знайшло своєї конкретизації в теоретичних роботах, що, безсумнівно, збіднює виконавську та педагогічну практику музикантів будь-якої спеціальності.

Список використаної літератури:

1. Махмутов М.И. Теория и практика проблемного обучения. – Казань, 1972. – С. 157-158.
2. Медушевський В.В. Музичне мислення та логос життя // Музичне мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження. Збірник статей / Відп. ред. І.Г. Ляшенко. – Київ, 1989. – С.37.
3. Музыкальная психология: Учебное пособие / Р.Г.Кадыров; Отв.ред. Р.Ю.Юнусов. – М., 2005. – С. 49.
4. Назайкинський Є.В. Про психологію музичного сприйняття. – М., 1972. – С. 28.
5. Сокальська В.Ф. Музичне мислення як одна з компетенцій професійної компетентності майбутнього вчителя музики: Матеріали наукової конференції "Сучасна наука в мережі Internet" (27.02-1.03.2014). – К., 2014. – С.35-39.
6. Ткачова Н.П. Творча активність учителів музики загальноосвітніх шкіл // Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету (Педагогічні науки). – №4. – Бердянськ: БДПУ, 2005. – С.82-84.
7. Фріче В. Соціологія мистецтва. – М., 2003. – С. 56.
8. Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. – СПб., 2005. – С. 74.



УДК 78.071.2:780.646.1(477)

**Турчинский Б. Р.,
г. Петах-Тиква, Израиль****НАТАН БИРМАН ТРУБЫ ВОЛШЕБНЫЙ ЗВУК РАЗДАЛСЯ**

Анотація. В статті висвітлюється історія життєвого та творчого шляху уродженця Житомирщини, відомого в Україні та за її межами прекрасного трубача-професіонала, педагога та людини тонкої душі.

Ключові слова: трубач-професіонал, педагог, виконавець, прекрасна людина.

*Трубы волшебный звук раздался
и в сердце эхом отозвался,
всё нежным светом озарилось,
я в звук трубы навек влюбилась...*

З.Сергеева

Знакомьтесь: Бирман Натан Михайлович. Родился 18 декабря 1947 года в городе Коростене Житомирской области. Трубач, педагог, концертный исполнитель. В 1971 году окончил Тернопольское музыкальное училище (класс М. Старовецкого), в 1976-м с отличием окончил Уральскую консерваторию (класс профессора В.Щелокова, доцента М. Вагина). В 1966-70 годах – солист духового оркестра Прикарпатского военного округа. В 1975-78 годах – солист оркестра Свердловского театра музыкальной комедии, с 1978 года – солист симфонического оркестра филармонии, в 1976-1978 годах ассистентура-стажировка в музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (Москва), научный руководитель профессор Т.Докшицер, с 1980 – преподаватель Уральской консерватории. С 1990 года проживает и трудится в Израиле.

Прекрасный музыкант, тонкой души человек

В разные годы мы с Натаном ходили по одним и тем же "коридорам музыки", если можно так выразиться. Житомирское музыкальное училище, биг-бэнд под руководством талантливого композитора и музыканта Михаила Некрича, оркестр штаба Прикарпатского военного округа (Львов), учеба в Уральской консерватории. Многие из этого и мне знакомо не понаслышке. К этому мы ещё вернемся...

... Каждый мой рассказ о друзьях и коллегах-музыкантах имеет не только свою историю, но и предысторию. Так и на сей раз. Пишу о моём хорошем друге и земляке, прекрасном музыканте Натане Бирмане – а ниточка повествования берет свое начало в недавнем визите в Израиль известной российской саксофонистки, профессора музыкальной академии имени Гнесиных народной артистки России Маргариты Шапошниковой (в Израиле с успехом прошли ее мастер-классы).

Известный израильский кларнетист Михаил Гурфинкель пригласил нас с Маргаритой Константиновной на концерт Хайфского симфонического оркестра, где он вместе с сыновьями Алексом и Даниэлем исполнял произведения израильских композиторов, специально написанные для их трио. И вот на этом концерте произошла удивительная, потрясающая встреча! В антракте ко мне подошел солист оркестра трубач Натан Бирман и спросил, с кем я сижу в зале. "С Шапошниковой", – ответил я. Натан чуть не упал от неожиданности!

Оказалось, что в 1979 году Бирман и Шапошникова играли с Свердловским симфоническим оркестром концерт для альт-саксофона и трубы (дирижировал В. Барсов)... И вдруг сейчас, после стольких лет, такая неожиданная встреча! Маргарита Константиновна Натана узнала, они обнялись, как добрые старые знакомые. Уже возвращаясь домой, Маргарита Константиновна сказала мне: "Ты знаешь, Борис, столько времени прошло, а я его помню! Хороший он музыкант, тонкой души человек. И сегодня я всё время приглядывалась к музыкантам оркестра, пытаюсь понять, кто так блестяще играет сольные места для трубы?! Это очень выделялось! И это оказался мой старый добрый знакомец Бирман! Вот о ком тебе обязательно нужно написать!".

Я выполняю творческое пожелание нашего мэтра музыки Маргариты Шапошниковой. Скажу, что делаю это с большим удовольствием.

"Я представил себя играющим на трубе..."

– Натан, Расскажи о себе, о своих родителях, о первых шагах в музыке.

– Родители мои никакого отношения к музыке не имели, но очень хотели, чтобы я освоил некоторые музыкальные азы – и почему-то на баяне. Повели в музыкальную школу, а там, исходя из каких-то своих соображений, мне предложили скрипку. Отец не согласился, и на этом всё кончилось.

В общеобразовательной школе, где я учился, был духовой оркестр. Он считался лучшим в Коростене. Руководил им Михаил Моисеевич Керч. И вот как-то, слушая его, я представил себя играющим в этом оркестре на трубе. Ведь у трубы такой красивый серебристый звук... С этого и началось: меня взяли в оркестр. Там я играл до окончания школы.

Но серьезные занятия начались, когда я стал воспитанником военного оркестра. Дирижёром был у нас лейтенант Капштык. А первым моим педагогом был музыкант оркестра, первый корнетист Владимир Михайлович Глузман – он-то меня и подтянул по сольфеджио и теории музыки, мы с ним даже гармонию захватили! Кстати, двое его сыновей тоже окончили это училище и считают отца своим первым учителем. Затем они учились в Новосибирской консерватории. Старший, Михаил, после её окончания работал дирижёром Рижской оперетты, а младший, Григорий, был солистом симфонического оркестра Новосибирска, которым руководил известный в музыке человек народный артист СССР Арнольд Кац. Солидный это был коллектив, по своему профессиональному уровню он стоял в одном ряду с лучшими оркестрами Союза. И Михаил, и Григорий – оба сейчас успешно работают в Израиле.

Многие могут сказать: "Наш учитель Глузман!"

– Давай, Борис, я немного расскажу о Владимире Михайловиче. Он заслуживает того. Ведь он помогал не только мне и детям своим. Многие музыканты, которые служили вместе с ним и потом выбрали музыку своей профессией в жизни, могут сказать с гордостью: наш учитель Глузман!

Владимир Михайлович Глузман – фронтовик, участник боёв на Курской дуге. После войны он пошёл на завод, но потом быстро понял, что это не его стезя. Любовь к музыке взяла верх и он устроился музыкантом военного оркестра в Володар-Волынске – есть такой городок в Житомирской области.

К тому времени Глузман хорошо играл на трубе, а вот другими музыкальными дисциплинами, такими как сольфеджио и теория музыки, серьезно занимался сам. И надо сказать, достиг хороших результатов.

Целью его было поступить в институт военных дирижёров в Москве. Два раза он делал попытку и всё не проходил по конкурсу. Понять, почему – нетрудно, с пятой графой туда брали мизерными "порциями", а он в этот мизер не попал... Не тот был для него расклад. А потом – семья, дети пошли, и уже стало не до того...

Мне вспомнился интересный случай, связанный с неудачей Глузмана. В оркестр, где он служил, приехал новый военный дирижёр. И вдруг оказалось, что они вместе в пятидесятых годах поступали на военно-дирижёрский факультет, и Владимир Михайлович по простоте душевной даже дал ему списать музыкальный диктант, без чего тот, конечно же, не поступил бы. Вот так они и служили. Один талантливый и грамотный музыкант, но "неудачник", другой – его начальник, которого за уши тянули, чтобы он стал дирижёром.

– Ты знаешь, Натан, а я хорошо знал этого дирижёра. Ты сейчас назвал его фамилию, и я сразу вспомнил! Перед тем как попасть в оркестр штаба ПрикВО в 1971 году, мне несколько месяцев пришлось прослужить под началом этого командира. Фамилию его не открою, обойдусь молчанием... Это не то, что должно сохраняться навсегда в истории музыки. Продолжим, да?

Эстрадный оркестр Михаила Некрича

Это было в Житомире. Я поступил на второй курс музыкального училища. Как-то на уроке теории музыки мой сокурсник передаёт мне записку. А в ней написано: "Натан, приглашаю тебя поработать со мной в городском эстрадном оркестре. Миша Некрич". Я так был польщён! Ведь Михаил Некрич был в городе большим авторитетом в эстрадной музыке! Играть у него, вместе с ним, в его коллективе – означало показать, чего ты стоишь. На меня сразу и друзья стали смотреть по-другому. Вырос моментально в их и в своих глазах! Такое предложение – это уже признание твоей, хоть начальной, но состоятельности. Только это, пожалуй, и было светлым пятном в житомирском периоде моей жизни... Преподавателям не понравилось, что я играл в оркестре Некрича: слишком рано стал самостоятельным. Меня вызвала директор училища и строго сказала: "У нас студенты на "танцульках" не играют!".

– Интересный способ приглашать на работу! Да, Натан, Михаил Некрич был к тому же и человеком с юмором. Я ведь тоже работал под его началом три года, и это для меня была школа. Причем не только в музыкальном плане, но и в человеческом. Он был для меня примером интеллигентного человека, мудрого руководителя, примером для подражания. В 1969 году я играл в ВИА городского дома офицеров, был руководителем этого коллектива. Как-то на танцплощадку, где мы играли, пришёл один из музыкантов оркестра Некрича и говорит: "Борис, Некрич вызывает тебя "на стрелку". Как тебе? И я без колебания перешёл к нему работать. И никогда потом об этом не жалел. Мы до сих пор дружим. Он для меня и учитель, и друг. Так и должно быть в жизни!

... Но вернемся к твоей истории...

Натан, уже будучи музыкантом оркестра штаба Прикарпатского военного округа, ты восстанавливаешься на учёбе заочно – в Тернопольском музучилище имени С. Крушельницкой. Не буду вдаваться в подробности, какие мотивы тебя подвинули на этот шаг, но хочу заметить, что наслышан о духовом отделе этого училища как об одном из лучших в Украине.

Как ни странно, много выпускников этого училища занималось в Одесской консерватории. Чего стоит только кларнетист Иван Оленчик, лауреат международного конкурса в Праге, концертмейстер группы кларнетов оркестра министерства обороны СССР, солист симфонического оркестра под управлением Е. Светланова... Сегодня он – профессор Российской академии музыки имени Гнесиных!

Можно ещё вспомнить именитых выпускников – это доценты Одесской консерватории (Академии музыки) имени А.В.Неждановой: Игорь Борух, Михаил Крупей и другие. Расскажи, пожалуйста, о Тернопольском музыкальном училище, каким оно тебе запомнилось? Кем был твой учитель по специальности, кто были преподаватели других дисциплин? Директора училища я даже помню, он приезжал в Одесскую консерваторию на концерт своих выпускников в году, кажется, 1978-м. Давыдов, кажется, была его фамилия? Он приезжал в Одессу в 1978 году на концерт выпускников Тернопольского училища. Думаю, сами ребята организовали это мероприятие, а ректорат поддержал. Уровень выступавших студентов говорил сам за себя. Здорово! Так как я дружил с Ваней Оленчиком, то пошел и на концерт, и затем даже на дружеский банкет.

– Да, Борис, директором училища был тогда Давыдов, а моим учителем по специальности был замечательный педагог Мирон Михайлович Старовецкий, он воспитал много блестящих трубачей.

Сегодня они работают в школах эстетического воспитания и профессиональных оркестрах Украины, США, Канады, Израиля, Франции.

С целью увековечения памяти Мирона Старовецкого, который положил на алтарь музыкальной культуры своё сердце и талант, благодарные ученики основали в 1999 году конкурс молодых трубачей, дав ему имя своего незабвенного учителя.

Поначалу конкурс имел статус всеукраинского, впоследствии стал международным. В 2006 году международный конкурс проводился второй раз, через два года, в 2008-м – третий, а в 2010-м году – уже в четвёртый раз.

Вот что вспоминает о Тернопольском музыкальном училище и его духовом отделе бывший выпускник училища Иван Оленчик.

– Духовой отдел в училище был элитным – благодаря высокому исполнительскому уровню духового оркестра. Оркестр прославился на республиканском уровне под руководством В.В.Розсохи, прекрасного музыканта и дирижёра. Под руководством Виктора Васильевича я неоднократно выступал как солист-кларнетист. Теплые, дружеские отношения у нас сохранились и по сей день. Преподавателем по кларнету в училище у меня был Г.С. Гевоян.

Мое становление как начинающего кларнетиста осуществлялось под его умелым руководством. Хочу всем этим людям выразить свою признательность и любовь за всё, что они для меня сделали. За 54 года существования училища было выпущено множество первоклассных музыкантов, будущих преподавателей всех уровней, которые сегодня успешно работают во всех уголках земного шара.

– Вот и ты Натан, сегодня ведущий музыкант, исполнитель на трубе в Израиле. Сегодня Бирман – это марка, эта фамилия ассоциируется у нас с высоким исполнительским классом. Это не может не радовать!

– С Ваней Оленчиком мы хорошие друзья, хоть он оканчивал училище значительно позже меня. Всегда тепло встречаемся в Москве. Нам есть о чём поговорить. В Тернопольском училище он знаменитость. Всё-таки он из тех мест. Отец его был дирижёром духовых оркестров, его многие знали и уважали как очень хорошего специалиста. Оркестры, хоть и были самодеятельными, но звучали, по рассказам коллег, как профессиональные. Многие музыканты впоследствии выбрали музыку своей профессией и хранят память об Оленчике-старшем как о своем первом наставнике.

Скерцо для трубы с духовым оркестром

Когда я пришёл в коллектив оркестра штаба Прикарпатского округа, Натан уже учился в Уральской государственной консерватории в Свердловске. Но как бы отзвук его трубы ещё долго витал в коридорах оркестра, имя Бирмана нередко слышалось в разговорах музыкантов. Натана любили как человека, и я сразу это понял. И, несмотря на молодость, он уже тогда заявил о себе как серьёзный и думающий исполнитель.

Через очень короткое время на место Натана пришел опытный, известный во Львове трубач, настоящий мастер – Пётр Брильман. Долго ещё оркестранты сравнивали его игру с игрой Натана. Перевес не был ни на чьей стороне. Мнения разделились, но все отдавали должное Бирману как более молодому и перспективному. "Натанчик играл всё с душой, нет второго такого", – говорили мне братья Яровые, Володя и Валерий, кларнетист Володя Шоколов и тромбонист Михаил Хейбудин.

– Да, славное было время в оркестре штаба, что и говорить, – поддерживает мои воспоминания Натан Бирман. В 1965 году я оказался солдатом срочной службы в одном из оркестров гарнизона города Черновцов. Дирижёром был у нас Назаренко. Как раз в 1966 году должен был состояться конкурс военных оркестров округа, и дирижёр предложил мне сыграть скерцо для трубы с оркестром композитора Э.Абрамяна. После выступления меня сразу перевели в оркестр штаба.

"Образцово-показательный оркестр штаба Краснознамённого Прикарпатского военного округа". Так он тогда назывался. Там прошло пять лет моей молодой жизни... И хотя это был армейский коллектив, со всеми присущими для такого подразделения атрибутами – дисциплиной и прочими военными строгими порядками, я вспоминаю эти годы с теплотой. Там были прекрасные ребята, с которыми я подружился, и с некоторыми – на всю жизнь. Это тромбонист М. Хейбудин, кларнетисты Е.Горелик и В. Шоколов, ударник М.Фогель, братья Яровые, другие ребята.

Репертуар оркестра был довольно сложным и в то же время интересным. Занимался я много, набирался опыта оркестрового музыканта. Очень скоро стал концертмейстером группы труб, чем очень гордился.

Военные дирижёры М.Н. Кравчеко, А.Б. Мухамеджан, В.Н. Груй поверили в меня, несмотря на мою молодость, я старался как мог и не разочаровал их в их ожиданиях. Кстати, впоследствии полковник Мухамеджан стал начальником оркестра министерства обороны

СССР, а Груй в званні полковника преподавал на кафедре военных дирижёров. Сколько концертов было за эти годы, не перечесть! Гастроли по всей Западной Украине. Знаю, что этого оркестра больше не существует. А жаль...

1971 год. Студент Уральской консерватории

– Натан, расскажи нам, пожалуйста, что заставило тебя поехать в Свердловск? В такую даль от тех краёв Западной Украины, где ты жил, служил, работал?

– В Свердловск я поехал, потому что там преподавал Щелоков, и это имя вызывало у меня не просто уважение, а даже некий священный трепет! И ещё там учились мои друзья из Тернополя – братья Литваки, Мирон и Михаил.

Интересно, как мы с моим главным учителем жизни начинали сближаться и узнавать друг друга, если можно так сказать. Почти полгода Вячеслав Иванович не давал мне никаких указаний, и наши уроки в основном были в виде проигрывания произведений или разучивания новых, причём Щелоков сам мне аккомпанировал и делал это прекрасно. Он приглядывался ко мне, хотел узнать, что я за человек, что у меня в голове. И вот, как-то вдруг: "Натан, надо чуть подправить постановку, тогда верха зазвучат по-новому и с другими красками, которых тебе пока не хватает".

Мне это было слышать странно, ведь я уже был где-то сформировавшийся на то время музыкант, и мне трудно было что-то менять, да и казалось ненужным это. Тем более, менять что-то в консерватории? В учебном заведении? И это после моего опыта в таком коллективе, как оркестр штаба во Львове?! У меня на счету были десятки сольных выступлений с этим оркестром, записи на радио и телевидении. И вдруг – что-то менять! Не буду утомлять читателей рассказом, как боролись во мне все эти чувства и творческие противоречия. Я начал следовать рекомендациям учителя, много занимался, и вдруг, как молния пролетела: в одно прекрасное утро или день, уже не важно, я вдруг понял: вот оно! То, чего мне не хватало, с помощью мудрого педагога вдруг ко мне пришло! Как и его коллега Докшицер, Щелоков говорил: "Всё начинается с головы". Кстати, оба они занимались у одного и того же преподавателя, родоначальника исполнительской школы на трубе профессора Московской консерватории М.И. Табакова. Правда, после третьего курса Вячеслав Иванович перевёлся на кафедру теории и композиции в класс профессора А.В.Александрова.

Я часто вспоминаю своего учителя. Умный был человек. Много не говорил, но каждое его слово – алмаз.

Бывало, на уроке, слушает мою игру и... как бы он не с тобой – кажется, о чём-то своём думает. Проходит некоторое время, он возвращается к уроку и "выдаёт": "Натан, там-то и там-то было неплохо, а вот в этом месте так-то... не чувствуется твоего отношения к исполняемой музыке. Подумай, поищи. Образно мысли".

Таких моментов было много...

Зима 1975 года, когда Щелокова не стало, для меня в жизни самая тяжёлая, пожалуй. Это уже так далеко... Но только недавно торжественно отметили его 70-летие. Поздравления шли со всех сторон.

Вячеслав Иванович не болел, выглядел очень хорошо. Мы так много говорили с ним об аспирантуре, особенно на последних курсах, о моей дальнейшей творческой судьбе... И тут такое. Вмиг я "осиротел".

Я переиграл практически все его произведения, они великолепны. Хочу только добавить, что, кроме произведений для трубы, Щелоковым написана музыка более чем к двадцати театральным постановкам, песни, произведения для кларнета, виолончели, симфонического и духового оркестров. Ещё в далёком 1930 году его марш был удостоен первой премии на конкурсе маршей для Красной Армии. Впечатляют легендарные в музыке имена первых исполнителей его произведений: Г.Орвид, Т. Докшицер, М. Вагин, Е. Матюшин, В. Волков, Е. Зинченко, И. Нестеров.

Материалы Интернета. Об учителе Натана Бирмана

Имя Вячеслава Ивановича Щелокова тесно связано с развитием духового исполнительства в СССР – а точнее, на Урале.

Выпускник Московской консерватории (класс М.И.Табакова), трубач, педагог, композитор, общественный деятель, просветитель.

Вся его творческая жизнь прошла в Уральской консерватории, где он вёл класс трубы со дня основания этого учебного заведения.

Среди его учеников можно назвать таких известных трубачей как Михаил Вагин, Юрий Черепанов, Валентин Ивукин, Виталий Волков, Анатолий Тин, Натан Бирман.

В.И.Щелокову выпала историческая миссия первому в советский период создать концерт для трубы и тем самым проложить дорогу развитию этого жанра. В разные годы им было написано десять концертов. Все они имеют непреходящую ценность для исполнителей с разной степенью профессиональной подготовки. В истории создания произведений крупной формы для трубы факт написания такого множества концертов является беспрецедентным – никто из композиторов так плодотворно не сочинял для этого инструмента!

Свердловский симфонический оркестр

– Натан, расскажи об этом коллективе и о своём месте в нём. Что было самым интересным в те годы, когда ты там работал?

– С удовольствием расскажу о годах того периода, когда имел отношение к этому коллективу. Это было с 1979 по 1990-й годы. Ни много ни мало – более десяти лет! Это был оркестр с огромными музыкальными традициями. В прошлом там играли такие выдающиеся трубачи, как Б.Белкин, М.Вагин, В.Волков, В.Ивукин. Конечно, и мне надо было соответствовать их уровню.

Главным дирижёром был у нас Андрей Чистяков, замечательный дирижер и человек. Мы с ним были дружны и в музыке, и в жизни.

В репертуаре оркестра были широко представлены произведения Чайковского, Шостаковича, Бетховена, Малера, Дебюсси, Скрябина, Шнитке...

С оркестром работали такие именитые дирижёры, как М.И.Паверман – народный артист СССР, Кожин, Мансуров, Минбаев, Рождественский...

Я выступал с оркестром и как солист. В моём исполнении прозвучали: Концерт для трубы Гедике, Поэма Щелокова, концерт для саксофона-альта и трубы композитора Ривье, "Поэма экстаза" Скрябина. И всё это время я преподавал в Уральской государственной консерватории имени М.П.Мусоргского.

Не могу не вспомнить замечательное творческое общение с оркестром Новосибирской филармонии под руководством народного артиста СССР Арнольда Каца. Он пригласил меня в качестве первого трубача на гастроли в Западную Германию. Незабываемые это были концерты...

1988 год. Я в жюри Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей на духовых инструментах в Минске. Уже в Израиле мне было приятно увидеть свою подпись на дипломе участника этого конкурса, а в настоящее время – солиста Иерусалимского симфонического оркестра Димы Левитаса. В 2007 году я был членом жюри Международного конкурса трубачей имени В.И.Щелокова.

В декабре 2007 года в Екатеринбурге состоялся Второй Международный конкурс трубачей имени В.И.Щелокова. Начало этому конкурсу было положено в 1993 году. Тогда в город Магнитогорск приехали юные исполнители на духовых и ударных инструментах из бывших союзных республик: Армении, Белоруссии, Грузии, Латвии, Украины, Узбекистана. Конкурс был открытым и получил имя выдающегося композитора и педагога В.И.Щелокова. В 2004 году, в год 100-летия со дня рождения В.И.Щелокова, он приобрел новый статус – стал называться Первый Международный конкурс трубачей. В нём принимали участие трубачи, представляющие исполнительские школы Москвы и Санкт-Петербурга, Екатеринбурга и Краснодара, Саратова, Ростова-на-Дону, Сургута, Иркутска, а также музыканты из Германии и Китая.

Жюри конкурса было очень представительным: Натан Михайлович Бирман, солист Национального симфонического оркестра Израиля (Хайфа, Израиль). Борис Фёдорович Табуреткин, старший преподаватель Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова. Валентин Павлович Ивукин, профессор Уральской государственной консерватории имени М.П.Мусоргского. Павел Валерьевич Коваленко, заслуженный артист РФ, солист Уральского академического филармонического оркестра (Екатеринбург, Россия). Анатолий Николаевич Тин, народный артист Бурятии, заслуженный артист России (Улан-Удэ, Россия). Александр Васильевич Карпов, директор областного государственного учреждения культуры "Концертное объединение "Уральский хор", заслуженный артист России (Екатеринбург, Россия).

Председателем жюри был Анатолий Дмитриевич Селянин, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор.

Немного своего личного о Щелокове и его продолжателе Вагине

– Натан, напомню, что я тоже был знаком со Щелоковым, ведь именно он в 1973 году принимал меня студентом Уральской консерватории. К сожалению, через год с половиной он ушел, и у меня не сохранилось много личных воспоминаний об этом человеке. А вот с его первым, и как все тогда говорили, любимым учеником Михаилом Петровичем Вагиным, солистом Свердловского симфонического оркестра, преподавателем консерватории, музыкантом высокого класса, я общался довольно много. Он вёл у нас духовой оркестр. Был общительным, но не фамильярным по отношению к нам, к молодой поросли. Кстати, он же был и организатором этого оркестра. Под управлением М.П. Вагина оркестр обслуживал городские мероприятия, выступал на крупных заводах, таких как знаменитый Уралмаш, ВИЗ, знакомил со своими программами жителей прославленных промышленных городов области – Нижнего Тагила, Сысерти и других. В репертуаре коллектива, кроме популярных песен и маршей, были концертные сочинения-миниатюры, концерты В.Щелокова для трубы с оркестром, Фантазия на темы песен Е.Родыгина и другая музыка.

Ученик Щелокова Вагин тоже очень интересный человек! Расскажи нам, пожалуйста, Натан, о нём. Ты ведь часто соприкасался с ним, и не только когда он заменил твоего педагога в консерватории...

Сверкающие серебром виртуозные пассажи

– Михаил Петрович Вагин мне рассказывал, что уже в 16 лет он работал в профессиональных коллективах Свердловска, причём играл партию первой трубы! Он был первым исполнителем всех концертов В.И.Щелокова, начиная с концерта номер 2. Исполнителем первого концерта в 1928 году был известный трубач Г.Орвид, когда он и сам, будущий известный композитор, был студентом Московской консерватории. Я могу много рассказать о Вагине, но лучше всего о нём написали его коллеги и друзья... Эти воспоминания доступны в Интернете, их можно найти во множестве. Вот, к примеру, материалы из доклада "75 лет Уральской государственной консерватории им.М.П. Мусоргского".

"Авторитет музыканта Михаила Петровича Вагина базировался на очень высоком уровне исполнительства. Великолепный мощный звук, возвышенное исполнение партий трубы вызывало восхищение. Незабываемое звучание солирующей трубы в "Поэме экстаза" Скрябина, сверкающие серебром виртуозные пассажи в музыке Стравинского, Чайковского, Рахманинова послужили примером молодым музыкантам на многие поколения вперёд. Исполнение М.П. Вагина не раз вызывало восторженные отзывы крупнейших музыкантов страны, приезжавших в Свердловск на гастроли. Надолго останутся в памяти слушателей его сольные выступления с оркестром, где Михаил Петрович был первым исполнителем произведений В.И.Щелокова, блестяще играл сольные партии в сочинениях для трубы с оркестром А. Гедике, А. Арутюняна, Н. Бакалейникова, Г. Топоркова, Н. Пузеля, А. Фридлендера.

С 1973 по 1981 год, приняв класс своего учителя, М.П. Вагин преподавал в Уральской консерватории. Талантливый музыкант-исполнитель, Михаил Петрович остался в памяти

своих учеников и как замечательный педагог. Общение с ним вызывало у учеников огромный интерес и тягу к познаваемой профессии. Находясь под его влиянием, молодые музыканты получали огромный запас мудрых советов для технического овладения инструментом.

Многие оркестры страны имеют в своем составе учеников М.П. Вагина, хорошо подготовленных для нелегкой работы оркестрантов: в Свердловске солистом оркестра оперного театра долгие годы был Г.Савиновский, в филармонии – Н.М. Бирман (ученик В.Щелокова, окончивший ВУЗ у М.П.Вагина), в Омске в настоящее время работают Заслуженный артист России И. Афанасьев и С. Бутиков".

– Необходимо еще раз напомнить, что в 1947 году именно ему, Вагину, Щелоков доверил исполнение своего второго фундаментального концерта для трубы с оркестром. А уже затем и всем другим. Концертов было всего десять. Думаю, Натан, что и ты их все переиграл.

Несколько строк на программке концерта...

Передо мной программы концертов с участием Натана Бирмана-солиста. Многие из них подписаны ведущими дирижёрами и композиторами Натану на память, в этих строках – слова благодарности за совместное творчество.

Известный российский композитор С. Губайдулина после совместного исполнения "QUATTRO", ансамбля для двух труб и двух тромбонов, так пишет на программке концерта: "Дорогому Натану Михайловичу с искренней благодарностью за настоящее понимание моей музыки! 23.1. 1990".

Иван Евтич, югославский композитор, тоже оставил строки благодарности. Четыре года учился этот интересный создатель музыки в Париже у О. Мессиана, он – лауреат премии "Гердер". Свердловский симфонический и Натан Бирман исполнили Второй концерт для трубы с оркестром И.Евтича.

Пианист и дирижёр Джоэль Шпигельман из США написал: "Натану Бирману – прекрасному трубачу! От души желаю Вам благополучия и быть всегда в такой же превосходной супер-форме! 23.07.90".

Вот запись-благодарность и пожелание от дирижёра Игоря Головчина, лауреата Международного конкурса имени Герберта фон Караяна. "Искренне благодарю за превосходное исполнение "Поэмы экстаза" А.Скрябина! Рад был работать с Свердловским симфоническим оркестром!".

И подобных записей, говорящих о профессионализме и виртуозности Натана Бирмана, очень и очень много осталось на старых программках...

... – Мой последний сольный концерт в СССР состоялся 24 июля 1990 года в Москве, в концертном зале имени Чайковского. Я исполнил концерт для трубы и фортепиано и камерного оркестра композитора А.Затина, дирижёр Д.Шпигельман (США)... Как сейчас помню этот день!

"Трубач на коне"

– Натан, я знаю, что у тебя была творческая и просто человеческая дружба с великим, без преувеличения, трубачом современности Тимофеем Александровичем Докшицером. Знаю также, что вы состояли в переписке в 90-х годах, ты мне показывал одно из писем, адресованное тебе. Докшицер спрашивал тебя: "Дорогой Натан, а если бы я переехал в Израиль на постоянное место жительства, нашлось бы мне место в этом обществе?..".

– Да, действительно, Тимофею Александровичу в те годы было плохо. Он переехал в Литву, и, несмотря на теплый приём близко знавших и уважающих его музыкантов, обстановка там была не до муз. В то время в Литве гремели пушки. Вот, что пишет сам Докшицер в своей книге "Трубач на коне": "Идея переезда на жительство в Литву возникла, когда политическая ситуация в России и вызванные ею житейские проблемы совершенно лишили меня возможности нормально трудиться и отпущенный жизненный срок целиком посвятить завершению начатых творческих работ".

...Мои встречи с Докшицером незабываемы. Обрати внимание, Борис, я пишу "встречи", а не "уроки" – хоть он был моим научным руководителем, когда я в 76-78 гг. проходил ассистентуру-стажировку в институте им. Гнесиных. Какая положительная энергия царила в его классе!.. Он был настолько интеллигентным человеком, поразительно! Можно было подумать о нём, что он происходил из какого-то старинного дворянского рода. Никогда не повышал голоса, только на "вы" со всеми – неважно, насколько ты младше его. Не мог терпеть нецензурные слова. А корни-то его из Нежина, провинциального городка, где, как и его отец, он играл в местном духовом оркестре, а затем была воспитонская служба, затем игра в армейских оркестрах и так далее... Совсем как у нас с тобой, Борис, правда? Всем советую почитать книгу Докшицера "Трубач на коне" – её можно найти на Интернет-сайтах – где он рассказывает о своей музыкальной и не только музыкальной жизни. Очень интересная книга, много подлинных рассказов о встречах Докшицера с великими людьми, а также рассказы о его многочисленных концертах, гастролях и много чего другого. Особенно ценна эта книга для духовиков и трубачей, в первую очередь. Я горжусь своей дружбой с этим удивительно добрым человеком и прекрасным трубачом, чьё имя знает весь музыкальный мир.

Фантазии на еврейские темы

Кстати, у меня до сих пор хранятся все письма от Докшицера! В одном из них он просит прислать ноты еврейских мелодий. Я ему их выслал, а он сделал переложение для трубы, что-то вроде "фантазии на еврейские темы", и даже записал на пластинку.

А ещё в начале 1996-го мы – а это Дима Левитас, Михаил Гуревич, Алик Шапиро, Леонид Виноградов, Роман Краснер и Эдуард Куськин – музыканты из бывшего Союза, пригласили Тимофея Александровича в Израиль в гости. Незабываемые это были встречи! Израиль очень понравился Тимофею Александровичу. Такая маленькая страна, говорил он, и так много музыкальных коллективов, и все хорошего уровня. Вот ему и ответ на его вопрос, нашёл ли бы он себя в Израиле как музыкант. Вернее, не потерял бы ли...

Вспоминая выступления израильского симфонического оркестра под управлением Зубина Мэта, который он слушал не раз, Докшицер ставил исполнительский уровень этого замечательного коллектива в ряд лучших оркестров мира. Кроме всего, Тимофей Александрович восхищался прогрессом Израиля за столь короткий исторический срок, страны, добившейся высоких результатов в экономике, научно-технической мысли, медицине. И, конечно же, в повышении уровня жизни людей.

Вспоминает мой друг Михаил Гуревич, ныне дирижёр оркестра полиции Израиля: "Во время пребывания Тимофея Александровича Докшицера в Израиле я позвонил Йоси Тавору, теле-радио журналисту, обозревателю по вопросам культуры и искусства, специалисту по музыке, театру, балету и опере (тогда он работал на РЭКе) и сообщил ему, что знаменитый Тимофей Докшицер в Израиле. Он сказал, что надо обязательно об этом рассказать по радио! После этого он мне перезвонил и спросил... кто это. О том, что это знаменитость, поверил мне на слово... Через пару дней он устроил в прямом эфире хорошую передачу. Это было очень трогательно. Те из коллег, кому мы перезвонили и сообщили о передаче, были возле радиоприемников, слушали затаив дыхание".

Желанная ассистентура-стажировка

За полтора года до моего окончания консерватории ушел из жизни мой учитель В. Щелоков, и я оказался в классе Михаила Петровича Вагина, у него же я и заканчивал консерваторию. Вагин – прекрасный музыкант и великодушный человек, готовый в любой момент протянуть руку помощи, о нём здесь уже немало сказано... Но он не был профессором и не мог вести в консерватории аспирантов-стажеров. Что же с моей мечтой об аспирантуре? Вопрос оказался непростым.

Ректором консерватории был профессор Н.Г. Блинов. В конце пятого курса у меня с ним состоялась беседа, после которой он предложил мне работу в консерватории – но... по совместительству, т.к. в штате вакансии не оказалось. А это означало, что направить меня на учебу в аспирантуру не было никакой возможности... Как же быть?

Выход был найден. Е.Г. Блинов связался с ректором Челябинского института культуры и попросил для меня направление в Московский музыкально-педагогический институт им. Гнесиных.

Напомню, что в то время еще не было факсов и электронной почты... Михаил Петрович Вагин подключился к ситуации, и вот, уже через несколько дней мы едем с ним в Челябинск.

... 15 минут переговоров в кабинете ректора института культуры – и Михаил Петрович выходит с направлением! Я чувствовал себя на седьмом небе...

И снова – НО... Воспользоваться так непростым полученным направлением мне не довелось: через короткое время Михаил Петрович скорострительно скончался.

В Уральской консерватории мне вскоре дали класс М.П. Вагина и направление в Москву, в Гнесинку, к Докшицеру!

Тут сделаю небольшое отступление.

Приезжаю в Москву, прихожу в институт Гнесиных, нахожу класс Докшицера, слышу из-за двери музыку, по почерку понимаю, что это именно он играет. Думаю: не буду мешать... Отдышусь и заодно послушаю этого трубача номер один (во всяком случае, таковым он был для меня). Минут двадцать так простоял, потом решился зайти. Каково было мое удивление, когда я увидел, что это оказался не Тимофей Александрович, а аспирант, преподаватель Одесской консерватории Владимир Луб. Мы потом с ним подружились и долго вспоминали этот забавный случай! Луб играл точь-в-точь как Докшицер, таким же красивым звуком, с потрясающей динамикой!

Борис, я знаю, вы были дружны с Володией Лубом, читал очерк, который ты написал о нём. Жаль, что я не знал тогда, когда ты писал свой очерк, а то добавил бы много чего интересного.

– Это ещё и сегодня не поздно сделать, я готовлю к печати новую книгу! Натан, наряду с исполнительской деятельностью ты практически со студенческих лет занимаешься и педагогической работой. И начало этому было положено в музыкальном училище уральского города Асбеста. Так?

– Да, Борис! Когда меня туда пригласили, я был рад этому. Хотя заранее знал, что это неблизкая дорога. От Свердловска 83 километра. Климат в тех краях – не мне тебе рассказывать. Но "руки чесались", хотел себя проверить на педагогическом поприще. Не понимаю тех музыкантов, которые не стремятся передать молодому поколению свой опыт и знания. Мне было интересно, и я с теплотой вспоминаю те годы. Училище новое, только обретающее традиции и опыт. Коллектив преподавателей ненамного по возрасту отличался от студентов. Класс у меня был небольшой, но и там уже стали появляться звёздочки. Так началась моя жизнь в педагогике.

Калегин и другие коллеги

Вот что рассказывает Геннадий Петрович Калегин, бывший в 70-е годы заведующим отделом духовых инструментов музыкального училища города Асбеста Свердловской области.

"В 1976 году я пригласил в училище в качестве преподавателя игры на трубе Натана Михайловича Бирмана – на тот момент артиста оркестра Свердловского театра музыкальной комедии. Это был крепкий исполнитель, высококвалифицированный музыкант. Кроме того, этот человек отличался исключительной организованностью и высочайшей ответственностью, особым чувством долга перед учениками.

Натан Михайлович проработал в училище до 1982 года, на протяжении шести лет в любую погоду, при любых обстоятельствах он приезжал на уроки из Свердловска. Большинство его учеников – люди состоявшиеся, причем, и как музыканты, и как организаторы музыкальных коллективов".

"В нашем оркестре мы хорошо чувствуем друг друга!"

– Натан, в заключение – о твоём сегодняшнем дне в музыке. Много лет ты работаешь солистом в Хайфском симфоническом оркестре. Что для тебя оркестр и его коллектив?

– Сложно ответить на этот, казалось бы, простой вопрос в двух словах. Не раз коллектив переживал тяжелые времена, связанные с экономической ситуацией. Доходило до того, что мы думали: вот-вот закроют наш оркестр. Но, видно, у него есть счастливая звезда, этого не произошло.

Коллектив наш дружный, и мы очень за эти годы все сроднились. Думаю, это отразилось и на качестве нашей игры. Чувствуем друг друга. Сколько произведений переиграно! Сколько было концертов по Израилю, а также в Германии, в США. Какие замечательные дирижёры с нами выступали!..

– Натан, около десяти лет ты играл под руководством прекрасного и известного израильского дирижёра и композитора Ноама Шерифа, профессора музыкальной академии Рубина в Тель-Авиве. С 2004 года он – главный дирижёр вашего Хайфского симфонического оркестра. Вот как он высказывается о тебе, о твоём профессиональном уровне: "Говоря о музыканте Бирмане, нельзя обойти вниманием его высокое исполнительское мастерство. Все музыканты, и я в том числе, отмечают прекрасное звучание его трубы, его виртуозность и музыкальность."

Натан – прекрасный ансамблист, хорошо чувствует гармонию и свою динамическую линию в исполняемом произведении, с чем связывает и характер своего звука. Что бы мы ни исполняли, Брамса или Малера, он тонко чувствует стиль композитора, эпоху. Я, как и каждый дирижер оркестра, становясь за пульт, перед выступлением осматриваю музыкантов. Это минута вдохновения перед ауфтактом и взмахом палочки. Когда вижу Натана Бирмана, на сердце у меня становится легко. С такими музыкантами можно творить!"

– Да, этот человек руководил нами около десяти лет. Прекрасный композитор и превосходный дирижёр – Ноам Шериф! Ему от меня отдельное спасибо. Я многому у него научился в плане музыкальной стилистики, присущей исполняемому произведению, да и просто человечности. Когда едешь на работу и знаешь, что программой сегодня дирижирует маэстро Шериф, всегда бываешь воодушевлён, и это очень поднимает творческий настрой. А что ещё нужно музыканту? Ноам уже вышел на пенсию, но иногда становится на дирижерский подиум. Желаю ему так же отлично, как это всегда было, дирижировать и интерпретировать музыку различных эпох и направлений – до 120-ти ему, как у нас говорят! Сегодня моя основная работа в симфоническом оркестре города Хайфы, а еще я преподаю в консерватории Кфар-Сабы.

– Натан, знаю, у тебя много творческих планов! Пусть тебе хватит сил на их осуществление, пусть не покинет тебя извечный твой оптимизм!

– Спасибо! Пользуясь случаем, хочу пожелать всем читателям этого очерка творческих успехов, думаю, что его будут читать мои коллеги и друзья. Настроен я "по-боевому", впереди у меня много интересной работы – как в плане исполнительства, так и в преподавательской деятельности. Оптимизма мне не занимать. Так что подводить итоги еще рано!

А своим молодым коллегам желаю того же – оптимизма. Никогда не унывайте, друзья, и всё у вас в жизни всегда будет получаться!

От автора:

Ну и совсем, совсем напоследок хочу еще предоставить слово Михаилу Гуревичу – дирижеру оркестра полиции Израиля.

"Мне посчастливилось работать вместе с Натаном Бирманом в симфоническом оркестре Тель-Авива в течение пяти лет. Играть рядом с таким "мастером трубы" – огромное удовольствие. Натан не просто трубач, он Музыкант с большой буквы. Блестящий виртуоз, для которого не существует технических сложностей. Вместе с тем, в его исполнении всегда присутствует вдохновение и музыкальность."

Бирман – настоящий лидер духовой секции, и его игра может украсить любой, самый высокопрофессиональный оркестр. Ему подвластны любые стили – от старинной классики до джаза и суперсовременной музыки.

А ещё – и, наверное, с этого я должен был начать это своё небольшое слово о Бирмане – он очень порядочный человек, со всеми приветливый, общительный.

Есть люди, с которыми хочется быть рядом. Даже если они далеко и даже если нет возможности общаться каждый день. Именно такой он, наш коллега и друг Натан Бирман".



УДК 78.071.1:780.646.1(477) "19"

Палійчук І. С.,
м. Івано-Франківськ

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ДЛЯ ТРУБИ М. БЕРДИЄВА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ДУХОВОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. У статті досліджено композиторський доробок для труби відомого музиканта, професора Київської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського, заслуженого артиста України Миколи Володимировича Бердієва. На основі аналізу низки відповідних творів розкрито їх жанрово-стильові особливості.

Ключові слова: композиторська творчість, труба, українська музика, М.В.Бердієв.

Annotation. In the article the composer improvements to pipes known musician and professor of the Kiev State Conservatory by P.I.Tchaikovsky, Honored Artist of Ukraine, Nikolay Vladimirovich Berdyev. He is the author of chamber and solo miniatures, sonatas, two concertos for trumpet, accompanied by piano and ensemble compositions, transcriptions of works for trumpet G.-F.Handel, V.-A.Mozart, L.Beethoven, V.Kosenko, L.Revutsky. The value of these opuses confirming their inclusion in the programs of many competition of brass instruments. Analyzed opus composer are they who established the principles of classic-romantic day that permeate all aspects of artistic whole-musical language, a form of drama, intonation and figurative sphere. Boasting not interesting linguistic and stylistic parameters (except songs from the book "Twenty-Six Etudes for Trumpe"), they are valuable in terms of disclosure and technical capabilities vyrazovyyh pipe and called for the development of new tools genres.

Composer improvements for trumpet M.Berdyev as the other aforementioned authors laid the foundation for the implementation of bold experiments in the field of Ukrainian genre of music to the next chronological span.

Key words: creative composer, trumpet, Ukrainian music, M.V.Berdyev.

Українське духове виконавство, незважаючи на відносно недовгий шлях свого розвитку, утвердилось у світовій музичній культурі як оригінальне художнє явище, що характеризується самобутністю і розмаїттям форм музикування. Стрімкий розвиток цієї галузі національного музичного мистецтва впродовж ХХ – початку ХХІ століть великою мірою зумовлений діяльністю особистостей, які володіють особливою волею, наполегливістю та талантом. Серед поважної когорти таких творців – відомий музикант, композитор, професор Київської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського, заслужений артист України Микола Володимирович Бердієв (1922–1989), який поєднав у своїй діяльності всі можливі напрями – виконавство, педагогіку та композиторську практику.

Сукупність зазначених позицій у дослідженні багатогранної діяльності артиста знаходиться в актуальному руслі сучасної музикознавчої думки.

Виконавська, педагогічна діяльність та окремі аспекти композиторської творчості М.Бердієва розкриті у ґрунтовних монографічних, навчальних працях та окремих статтях В.Посвалюка [8–13], а також у розвідці О.Чуприни [15]. Детальна аналітична характеристика Концертів для труби і фортепіано та Сонати для труби у супроводі фортепіано автора здійснена у дисертаційних роботах Б.Мочурада [6], І.Палійчук [7], О.Вар'янка [4], Лі Сябіня [5]. Жанровий спектр композиторського доробку М.Бердієва окреслено у статті П.Вакалюка, присвяченій висвітленню особливостей формування українського художньо-дидактичного репертуару для труби [3].

Водночас доводиться констатувати, що аналітичного дослідження потребують жанр камерної та сольної мініатюри, а також ансамблеві композиції за участю труби М.Бердієва.

Мета пропонованої статті полягає в осмисленні композиторського доробку для труби М.Бердієва періоду кристалізації провідних жанрів творчості для названого інструмента в українському духовому мистецтві в 60–70-х роках ХХ століття.

Труба – яскрава представниця мідних духових інструментів, незмінна учасниця симфонічних та оперних партитур українських композиторів різних генерацій. Власне, у першій половині ХХ століття саме у творах названих жанрів авторами нагромаджувався досвід використання виразових можливостей мідних духових інструментів, що заклав підґрунтя для формування сольного та камерного репертуару за їх участю. Так, важливе місце відводиться трубі у Другій симфонії Л.Ревуцького (1927), що виступає в ролі солюючого інструмента впродовж усього твору та проводить головні теми у його кульмінаційних моментах. Прикладом може служити виконання трубою головної партії у фіналі першої частини, де вона викладена у ритмічному збільшенні. Автор використовує патетичне та урочисте звучання труб також і в кульмінаційних зонах другої та третьої частин симфонії, зокрема, при проведенні наприкінці фіналу твору головної теми першої частини [12, с. 76].

Значну роль мідні духові інструменти відіграють у образній та тембровій драматургії у творах Б.Лятошинського: трубам доручається проведення лейттеми "золотого обруча" в однойменній опері композитора (1929). Також мідними духовими інструментами виконуються урочисті, енергійні теми фіналів Першої (1918-1919, 2-а ред. 1967) (труби), Другої (1935-1936, 2-а ред. 1940) (труби і валторни), Третьої (1950, 2-а ред. 1954) (всі мідні) симфоній Б.Лятошинського; святково-велична тема вступу Увертюри на чотири українські теми (1926) та ворожа, "зла" тема вступу Третьої симфонії (валторни) автора [14, с. 116]¹⁴.

Запровадження системи професійної освіти в Україні, поява концертуючих виконавців світового рівня, їх участь у різноманітних конкурсах та фестивалях спричинили розвиток різножанрового сольного репертуару в цій галузі. Його першими авторами були переважно виконавці-педагоги, які заповнювали прогалини у дидактичній літературі¹⁵. Її лівову частку, як і концертного репертуару, склали перекладення для мідних інструментів творів, написаних для голосу чи різних музичних інструментів. Зокрема, В.Яблонський, з ім'ям якого пов'язана ціла епоха в становленні та розвитку Київської школи виконавців на трубі, зробив численні перекладення для труби і фортепіано творів класиків та сучасних композиторів (дуету з опери "Наймит" М.Вериківського, "Елегію" М.Лисенка, арії Улі Громової з опери "Молода гвардія" Ю.Мейтуса, пісні "Розвійтеся з вітром" Я.Степового, "Пісні без слів" А.Штогаренка та інших).

Автором багатьох транскрипцій для труби композицій зарубіжних композиторів є визначний представник Одеської трубної виконавської школи Л.Могилевський. Він здійснив перекладення для труби сонат та концертів Л.Бетховена, В.-А.Моцарта, К.Сен-Санса, Р. Штрауса та інших. Цей перелік трубних транскрипцій доповнює також переклад для труби Скрипкового концерту Ф.Мендельсона відомим харківським трубачем П.Рязанцевим. Натомість тромбоніві транскрипції багатьох вокальних та інструментальних творів зробив О.Добросердов. "Значення ця праця мала величезне, адже в педагогічній практиці повоєнного періоду практично повністю був відсутній український репертуар для тромбона", – зазначив досвідчений виконавець В. Андресен [1, с. 9].

Оригінальний сольний репертуар для мідних духових інструментів першої половини ХХ століття представлений, в основному, жанром мініатюри: "Скерцо" О.Чишка (1935), "Полонез-фантазію" В.Івановського (1941), "Скерцо" Л.Могилевського, "Ноктюрном" і "Скерцо" Р.Свірського (1952) для труби; "Мелодію" для валторни у супроводі фортепіано Б.Лятошинського (1951); Двома п'єсами на молдавські теми для тромбона та фортепіано І.Віленського та "Скерцо" для трьох тромбонів О.Зноско-Боровського (1938)¹⁶.

¹⁴ Духові інструменти широко використовуються також у симфонічних та оперних творах М.Вериківського, П.Козицького, Ф.Якименка, Б.Яновського та інших тогочасних українських композиторів.

¹⁵ В основі конструктивного та художнього матеріалу українських виконавців з кінця ХІХ – першої половини ХХ століття були твори Ж.Арбана, В.Брандта, О.Бьоме, В.Вурма та інших зарубіжних композиторів. Вони вимагали від музиканта потужного звучання, яскравості, блиску і віртуозності, однак були позбавлені глибокого образно-драматургічного розвитку.

¹⁶ Відзначимо, що впродовж першої половини ХХ століття не написано жодного українського концерту для мідних духових інструментів.

1960–1970-і роки в історії розвитку українського музичного мистецтва характеризуються як період оновлення всіх його ділянок. У той час певною мірою пошавилися зв'язки із зарубіжною культурою, що сприяло зближенню та взаємозбагаченню різних національних традицій і новаторських пошуків. Загальновідомими стають твори Б.Бартока, А.Берга, П.Гіндеміта, І.Стравинського, А.Шенберга, О.Мессіана та інших, які, безумовно, вплинули на оновлення українського музичного мистецтва: у цей хронологічний період виникають такі стильові напрями, як "нова фольклорна хвиля", неокласицизм, неоромантизм тощо. Менш авторитарним став вплив на мистецтво ідеологічних факторів, здатних гальмувати формування новітніх тенденцій [2, с. 39].

Розширення міжнародних контактів стало поштовхом також для розвитку духового мистецтва в Україні в галузях композиторської творчості та виконавства. На цей хронологічний період припадає різностороння діяльність музикантів, які заявили себе ще у повоєнні роки, зокрема, трубачів М.Бердієва, М.Рудого, В.Чумака, В.Пшеничникова, С.Бальдермана, В.Кафельнікова, В.Лейсмана, В.Копотя, К.Немечка. Посідаючи провідні місця в київських оркестрах, вони, водночас, періодично виступали як солісти в концертах, записувались на Українському радіо. Так, за участю М.Бердієва були записані твори О.Глазунова, В.Пескіна, М.Дремлюги. Виконання майстра завжди вирізнялось акуратністю, чудовим чистим звуком, художньою виразністю [10, с. 42].

Жанровий спектр сольного репертуару для мідних духових інструментів українських авторів у 1960–1970-х роках репрезентований мініатюрою ("Елегія", "Гумореска", "Поема", "Скерцо" для труби і фортепіано М. Бердієва, "Танець" для труби і фортепіано О. Канерштейна, "Поема" для труби і фортепіано В. Польового, "На бережку у ставка", "Колискова", "Елегія" для труби у супроводі фортепіано Л. Колодуба, "Пісня без слів" для труби у супроводі фортепіано А. Штогаренка; "Елегія" для валторни і фортепіано Г. Цицалюка, "Дума" для тромбона Л. Колодуба, "Гумористична кадрили" для труби і фортепіано Л. Колодуба), етюдами (Двадцять етюдів для труби М. Бердієва, Тематичні етюди І. Кобця, Десять етюдів для валторни А. Гайденка, Етюди-картини для валторни Л. Булгакова), сонатами та сонатинами (Сонатина для труби і фортепіано О. Канерштейна, Соната для труби і фортепіано М. Бердієва, Соната для труби і фортепіано О. Яковчука, Соната для валторни соло О. Руданського та інші), а також концертом, представленим його типологічними різновидами – жанром великого симфонізованого концерту (Валторнові концерти В. Гомоляки (1972) та О. Зноско-Боровського (1976), Тромбовий концерт О. Зноско-Боровського (1975), Концерти для труби і симфонічного оркестру М. Дремлюги (1977)), концертом-поемою (Перший валторновий концерт з оркестром Л. Колодуба (1972) та Трубний (1974) і Тромбовий (1978) концерти В. Гомоляки), синтетичним жанром – симфонією-концертом (Симфонія-концерт для труби з оркестром О. Красотова), а також "юнацьким" концертом (Концерти для труби з супроводом оркестру або фортепіано М. Сильванського (1970), Ю. Щуровського (1970), М. Бердієва (1972, 1977, 1978) та Я. Лапинського (1976)).

У 1960-х роках репертуар для труби значно поповнили різножанрові твори відомого виконавця, педагога та композитора (клас композиції Г. Майборода) М. Бердієва. Композиторський доробок артиста складають камерні та сольні мініатюри, сонати, три концерти для труби у супроводі фортепіано, ансамблеві композиції, перекладення для труби творів Г.-Ф. Генделя, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, В. Косенка, Л. Ревуцького. Цінність цих опусів засвідчує їх включення до програм багатьох конкурсів виконавців на мідних духових інструментах.

Впевнено ввійшли в педагогічний та концертний репертуар сучасних музикантів такі камерні твори для труби М. Бердієва, як "Елегія" (1965), "Гумореска" (1965), "Поема" (1974) та "Скерцо" (1974).

"Елегія" (d-moll) являє собою ліричну, проникливу п'єсу, написану в простій тричастинній формі. Музично-тематичний матеріал першого розділу (16-тактовий період зі 4-тактовим вступом партії фортепіано) позначений виразністю, експресивністю. Друге проведення теми призводить до кульмінації, яка емоційно підготовляє середній епізод твору

(*Piu mosso*). Він викликає алузії з романтичними схвильованими образами. Основу мелодико-тематичної лінії труби складають тріолі, що разом із частою зміною метро-ритму сприяють процесуальності розгортання музичної тканини. Гармонічне тло базується на акордових вертикалях, збагачених хроматизмами, характеризується частими відхиленнями. Відтак, незважаючи на невеликий масштаб мініатюри, автор розвиває два образи, які не контрастують, а швидше доповнюють один одного.

"Гумореска" (f-moll) (проста тричастинна форма) ґрунтується на яскравому характеристичному матеріалі, що своєю жанровою генезою нагадує українські народні танці. Відповідний жартівливий зміст у п'єсі, крім інтонаційних особливостей, також досягається завдяки почерговому проведенню музично-тематичного матеріалу трубою і партією фортепіано. Це, зокрема, на гранях розділів форми – експозиційного та серединного (*Meno mosso*), серединного та репризи, що надає аналізованій композиції рис концертності.

У середньому розділі тематизм завдяки залігованим тривалостям, плавному поступеному руху, використанню відповідних штрихів набуває ліричного забарвлення. Однак домінуючим є енергійний образ, який утверджується репризою та підкреслюється генеральною кульмінацією твору.

У 1970-х роках з'явилися масштабніші п'єси для труби і фортепіано М. Бердієва – "Поєма" та "Скерцо". Перша з них являє собою розгорнуту композицію, структуру якої визначає складна тричастинна форма лірико-драматичного характеру. Тема труби характеризується стрибками на широкі інтервали; пунктирний ритм, синкопи та тріолі надають їй схвильовано-пристрасного характеру. Він посилюється партією фортепіано, яка в першому розділі композиції (проста двочастинна форма типу A+A₁) являє собою токатоподібне остинатне гармонічне тло. Акордові вертикалі насичені хроматизмами, що вуалюють відчуття тонального центру (C-dur). Домінуючим є хвилеподібний та секвенційний способи розвитку музично-тематичного матеріалу, які призводять до частої кульмінаційності, граничних динамічних перепадів, посилюючи таким чином контраст між експозиційним та середнім розділом "Поєми".

Середній розділ (*Andante*) (проста тричастинна форма) ґрунтується на ніжній, ліричного характеру темі. Мелодико-інтонаційна лінія труби характеризується плавним рухом, який забезпечує заповнення стрибків та ходи на широкі інтервали, поступеневий рух. Гармонічний фон є прозорим, нагадує хоральний тип фактури.

Епізод *Roco piu mosso*, доручений партії фортепіано, порушує ліричну ідилію, вносить відтінок схвильованості, і, зрештою, призводить до кульмінації. Вона символізує початок репризи (звучить у скороченому вигляді). Труба проводить тему зі сурдиною, розкриваючи свій тембровий потенціал.

В основі "Скерцо" лежить граціозний, грайливий образ. Партія труби характеризується легкістю, насичена стрімкими гамоподібними пасажами. Її тлом слугує прозора акордова фактура партії фортепіано, яка підтримує мелодико-тематичну лінію соліста у певних смислових моментах.

Середній розділ (*Andante*) аналізованого твору базується на темі ліричного характеру. Автор майстерно розкриває кантленні можливості інструмента. Часта зміна метро-ритму надає звучанню певної схвильованості, динамізує розвиток музично-тематичного матеріалу.

У репризі, окрім повторення експозиційного тематизму, композитор уводить заключний розділ *Roco piu mosso*, в якому ще раз підкреслює технічні можливості труби.

М. Бердієв є автором також сольної мініатюри, представленій великою кількістю етюдів. Вони відіграють велике значення в методиці викладання гри на трубі не тільки в Україні, а й за кордоном. Це засвідчує, зокрема, той факт, що 17 із них були надруковані відомим французьким видавництвом "Альфонс Ледюк" [10, с.41].

Вельми оригінальною є збірка "Двадцять шість етюдів для труби" М. Бердієва¹⁷. У неї увійшли як авторські оригінальні композиції (№№ 1, 2, 4, 6, 9, 19, 26), так і етюди, що ґрунтуються на музично-тематичному матеріалі творів зарубіжних композиторів: балетів

¹⁷ Названий цикл, як і "Характерні етюди" автора, широко використовуються у педагогічній практиці трубачів Московської консерваторії [3, с. 78].

"Попелюшка" (№№ 3, 8, 16, 18) та "Кам'яна квітка" (№№ 11, 12, 14, 18, 24), кантати "Олександр Невський" (№ 23) С. Прокоф'єва, симфонічної поеми "Пінії Риму" О. Респігі (№ 5), сюїти "Історія солдата" (№№ 7, 13) та балету "Гра в карти" із сюїти "Пульчинела" (№№ 15) І. Стравінського, Концерту для фортепіано, труби та оркестру Д. Шостаковича (№ 17), балету "Лікар Айболить" І. Морозова (№ 20), хореографічної поеми "Вальс" (№ 21) та "Іспанської рапсодії" (№ 25) М. Равеля, балету "Гаяне" А. Хачатуряна (№ 22). Відтак ці п'єси перебувають у річищі провідних стильових тенденцій розвитку європейського музичного мистецтва ХХ століття, містять розмаїття жанрів та образів. Відзначимо, що майже всі твори написані у простій тричастинній формі з контрастно вираженим середнім розділом. Таким чином, перед молодими виконавцями стоїть завдання в рамках невеликої мініатюри розкрити різні площини музичного образу, переважно його активне та ліричне начало, які втілюють жанри скерцо (№№ 2, 3, 6, 11, 13, 19, 22), маршу (№ 7, 10), протяжної пісні (№№ 5, 12, 16), граціозного танцю (№ 14), вальсу (№ 18, 21), урочистого гімну (№ 24), хабанери (№ 25) та інші.

У виконавському аспекті вони слугують цінним матеріалом для вироблення різноманітної штрихової, пасажної техніки, освоєння специфічних ритмічних малюнків (синкоп, ломбардського ритму, орнаментики, мотивів із особливим поділом тривалостей) у багатьох видах метру ($1/8$, $5/8$, $7/8$, $5/16$, $9/16$, $2/2$, $6/4$ та інших, більш традиційних).

Музична мова аналізованих творів є складною, в інтонаційному відношенні насичена стрибками на широкі, часто складені інтервали, як от в Етюді № 11. Автор дотримується композиційних технік, закладених у першоджерелах, зокрема, рафінованої, що нагадує пуантилістичну, в середньому розділі Етюд № 13.

Досить своєрідним є Етюд № 25, в якому композитор використовує музично-тематичний матеріал третьої частини "Іспанської рапсодії" М. Равеля – Хабанери. Її інтонаційно-ритмічний стрижень складає остинатне звучання одного і того ж звуку в незмінному ритмі, який оповивають повні томління короткі мотиви. Окремі низхідні інтонації, вступаючи в протиріччя із загальним висхідним рухом мелодії, надають звучанню особливого лірико-драматичного напруження.

Гостра потреба в українському концертному педагогічному репертуарі для мідних духових інструментів спонукала до створення в 1970-х роках "юнацького" концерту. Його типовими зразками в українській музиці є Концерти для труби з супроводом оркестру або фортепіано М. Сильванського (1970), Ю. Щуровського (1970), М. Бердієва (1972; 1977; 1978) та Я. Лапинського (1976).

Невід'ємною складовою дидактичної літератури для труби є вищезазначені концертні твори М. Бердієва. Їх характерною ознакою є романтична ладо-гармонічна мова, яка виявляється у частій зміні тональностей, що вуалює чітке відчуття тонального центру; широкому використанні септакордів, збагаченні мелодики хроматизмами тощо. Вона узгоджується з нормативними засадами класичної сонатної форми концертів, що надають творам відчуття чіткості й лаконічності.

Концерти для труби з оркестром М. Бердієва значно поповнили навчальний та концертний репертуар українських виконавців, а також музикантів інших країн. Вони неодноразово включались до програм престижних конкурсів (Республіканський конкурс виконавців на мідних духових інструментах, 1991 р., Дніпропетровськ; Перший міжнародний конкурс трубачів, 1998 р., Київ) [11, с. 4]. Інструктивне завдання цих творів в педагогічному репертуарі полягає в якомого ширшому оволодінні юними виконавцями технічними та виразовими особливостями інструмента та ознайомленні з концертними принципами ("змаганням" між солістом та оркестром; віртуозністю), адаптованими до рівня їхнього сприйняття.

Педагогічний репертуар для труби окресленого хронологічного відтинку збагатила Соната для труби і фортепіано М. Бердієва. Відзначимо, що у камерно-інструментальній літературі за участю духових українських композиторів ХХ століття сонаті для труби і фортепіано належить вельми скромне місце. До цього жанру, крім М. Бердієва, звертались Ю. Іщенко та Г. Ляшенко. Як слушно зауважує професор В. Посвалюк, – "...у творчому

доробку для труби українських авторів поки що немає достатньої кількості надрукованих творів великих форм... які мали б посісти центральне місце в програмах конкурсів" [10, с. 220].

У Сонаті для труби і фортепіано М. Бердієв трактує інструмент як носія гімнічної, романтично піднесеної семантики. Твір вирізняє традиційність сонатного циклу, рельєфність тематизму, виразність музичної мови, наближеної до масових жанрів (пісня, святковий марш, урочистий хід) [4, с. 11–12].

Серед ансамблевих творів композитора відзначимо "Маленьку сюїту", яка являє собою приклад монотембрового ансамблю – призначена для дуету труб¹⁸. В її основі лежить притаманний цій формі темповий (швидко – повільно – швидко) та тематичний контраст. Три різнохарактерні частини – "Інтермецо", "Романс" та "Фугета" пов'язані спільною тональністю C-dur.

"Інтермецо" (проста тричастинна форма) вирізняється енергійним характером, який відразу виявляється у фанфарно-урочистому вступі, властивому більшості композицій М. Бердієва, зокрема, Трубним концертам. Музично-тематичний матеріал першої частини (8-тактовий період) складається з двох елементів: активного лапідарного ходу по звуках тонічного тризвуку тональності C-dur, що апелює до жанру маршу та висхідного гамоподібного руху. Власне, їх чергування складає основу розвитку цієї структурної одиниці "Інтермецо".

Середній розділ аналізованої п'єси (6-тактове речення) контрастує із попереднім у тональному відношенні – d-moll. Він являє свого роду синтез активного елементу, що звучить у партії другої труби, та нової теми, яку проводить перша труба. Таким чином, композитор досягає інтонаційної єдності цієї мініатюри та підкреслює її активне начало, що утверджується у репризі.

"Романс" (проста тричастинна форма) є однією із ліричних сторінок творчості М. Бердієва. Тематизм характеризується пристрасністю, виразністю, в інтонаційному відношенні нагадує українські народні пісні ліричного плану.

Секвенційний розвиток у середньому розділі цього твору призводить до частоті кульмінаційної. Завершення мініатюри в a-moll викликає відчуття розповіді, яка обірвалась на півслові.

"Фугета" контрастує із попередніми мініатюрами своїм грайливим, дещо скерцозним характером. Він досягається завдяки артикуляційним прийомам: штрихові staccatto, акцентуванні слабкої долі, а також використанні граничних динамічних відтінків. Слід відзначити, що автор майстерно послуговується поліфонічними прийомами – контрапунктною технікою, яка вдало підкреслює емоційний настрій аналізованої п'єси.

"Маленька сюїта" М. Бердієва, що ґрунтується на контрастних образах – маршовому, ліричному та скерцозному, вимагає від виконавців відчуття ансамблю, майстерного володіння інструментом для відтворення різноманітних штрихів, гнучкої динаміки, різнорідних гамоподібних мотивів.

Отже, композиторський доробок для труби М. Бердієва представлений різножанровими оригінальними композиціями (камерною та сольною мініатюрами, сонатою, концертом, ансамблями) та перекладеннями для труби творів українських та зарубіжних композиторів. Аналізовані опуси композитора перебувають у річищі усталених принципів класико-романтичної доби, які пронизують усі аспекти художнього цілого – музичну мову, форму, драматургію, інтонаційно-образні сфери. Не вирізняючись цікавими мовно-стильовими параметрами (за винятком композицій зі збірки "Двадцять шість етюдів для труби"), вони є цінними в аспекті розкриття технічних та виразових можливостей труби, а також освоєння нових для названого інструмента жанрів.

Композиторський доробок для труби М. Бердієва, як і інших вищеназваних авторів, заклав підґрунтя для здійснення сміливих експериментів у цій жанровій галузі українського музичного мистецтва у наступний хронологічний відтинок.

¹⁸ Для трубного дуету призначені також цикли та окремі твори М. Бердієва: "Три п'єси" ("Романс", "Інвенція", "Інтермедія"), "Шість мініатюр", "Три прелюдії", "Три мініатюри" ("Інтермецо", "Награвання", "Поспівка") [3, с. 80–81].

Література:

1. Андресен В. Від словосполучення "добре серце" / В. Андресен // Всеукраїнський брас-бюлетень. – 1997. – № 5. – С. 7–9.
2. Арановский М. Г. На пути к обновлению жанра / М. Г. Арановский // Воросы теории и истории эстетики музыки. – Л. : Музыка, 1971. – Вып. 10. – С. 123–164.
3. Вакалюк П. Український художньо-дидактичний репертуар для труби / П. Вакалюк // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. – № 1. – С. 76–82.
4. Вар'янюк О. І. Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. І. Вар'янюк. – Львів, 2009. – 17 с.
5. Лі Сябінь. Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект : дис.... канд. мист.: 17. 00. 03 / Лі Сябінь. – К., 2012. – 169 с.
6. Мочурад Б. І. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис.... канд. мист.: 17. 00. 03 / Мочурад Богдан Іванович. – Львів, 2005. – 185 с.
7. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000) : формування, усталення, модифікації жанру : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Палійчук Ірина Степанівна – К., 2007. – 217 с.
8. Посвалюк В. Т. Из истории кафедры духовых и ударных инструментов Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского / В. Т. Посвалюк // Всеукраинский брас-бюлетень. – 1996. – № 4. – С. 2–4.
9. Посвалюк В. Т. Історія виконавства на трубі в Україні : навч. посіб. / В. Т. Посвалюк. – К. : КНУКіМ, 2006. – 368 с.
10. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні / В. Т. Посвалюк. – К. : КНУКіМ, 2006. – 400 с.
11. Посвалюк В. Т. Портрет майстра. Професор М. В. Бердієв – виконавець, композитор, педагог / В. Т. Посвалюк // Всеукраинский брас-бюлетень. – 2001. – № 8. – С. 2–4.
12. Посвалюк В. Т. Труба у творчості українських композиторів. Симфонічна та оперно-балетна творчість В. Т. Посвалюк // Дослідження, досвід, спогади : зб. наук. пр. – К. : КССМШ ім. М. В. Лисенка, 2002. – Вип. 3. – С. 75–81.
13. Посвалюк В. Т. Трубаки Киева. Прошлое и настоящее : историко-биографический очерк / В. Т. Посвалюк. – [2-е изд., перераб. и доп.] – К. : ИИФЭ им. М. Т. Рильского НАН Украины, Гильдия трубочей-профессионалов, 2000. – 82 с.
14. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского / В. Самохвалов. – К. : Музична Україна, 1977. – 172 с.
15. Чуприна О. Микола Володимирович Бердієв – фундатор української школи гри на трубі. Етапи життєвого та творчого шляху / О. Чуприна // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах: зб. наук. праць. – К. : Київський нац. лінгвіст. ун-т, 2006. – Вип. 17. – С. 189–193.



УДК 78.07:373-057.875

**Казарцева Т. С.,
м. Івано-Франківськ**

МЕТОД ТВОРЧИХ ПРОЕКТІВ ЯК ЧИННИК САМОРЕАЛІЗАЦІЇ У МАЙБУТНІЙ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ МУЗИЧНОГО УЧИЛИЩА

Анотація. Мета статті – означення креативних координат студентів-музикантів згідно з методичною темою "Реалізація основної мети державної політики в галузі освіти: створення умов для розвитку особистості студента і його творчої самореалізації в Івано-Франківському музичному училищі імені Дениса Січинського (2014–2015 навч. рік)". Для узагальнення педагогічного досвіду та поширення в мистецькому середовищі подасмо фото з концертної діяльності викладачів та студентів, конкурсів, світлинах проведених відкритих тематичних занять з педагогічної практики тощо. Змістові матеріали присвячені 75-річчю Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського від часу заснування.

Annotation. *The aim of the article, the author outlines in the determination of the spiritual co-ordinate of the student-musicians, according to the methodical theme "The realization of the main aim of the state policy in education: the creation of the conditions for the development student as the personality and his self-realization" in Ivano-Frankivsk Music College, named after Denys Sichynskyi (2014–2015).*

The author regards the way of the content of the complex of the methodical securing of the department of the professional practical training in the educational process as the modeling of the future music-pedagogical activity. The author also enlarges the demands for the independent work of the students, which helps to master the abilities of the creative and investigative activity.

It should emphasize that the actuality of this method is that one of the perspective methods of education. Owing to it we can create the condition for the self-realization; can enlarge the motivation of the education; can develop the intellectual abilities; can form the skills for the future music-pedagogical activity.

I attach the photos of the concert activity of the teachers and students, of the competitions, theme lessons, posters from the pedagogical experiences and for the spreading it in the art surroundings.

The content materials of the methodical developments are dedicated to the 75th. anniversary of the Ivano-Frankivsk Music College, named after Denys Sichynskyi.

Професійна підготовка майбутніх учителів мистецьких дисциплін є стратегічним напрямком державної освіти в питаннях підвищення духовності молоді, що відповідає вимогам часу та суспільства на основі культурологічних, антропологічних, аксіологічних підходів і є проблемним у формуванні системи цінностей, естетичних орієнтацій, музичних смаків і потреб сучасної молоді, художнього світосприйняття та світовідношення, художньо-естетичного досвіду, усього того, що складає "ядро" духовності особистості. На цих питаннях акцентують учені Б.А.Брилін, О.І.Буров, Л.Н.Каган, Е.П.Крупнік, О.І.Лармін, О.М.Олексюк, О.П.Омельченко, Г.М.Падалка, Л.П.Печко, Є.М.Прасолов, О.П.Рудницька, М.Ткач, О.П.Щолокова, О.А.Шевнюк та інші. І, як наголошує Г.М.Падалка, "... зреалізувати потужний потенціал гуманітарної спрямованості мистецьких дисциплін неможливо поза постійним, цілеспрямованим залученням учнів до самовиявлення в мистецтві" [5, с. 5].

За умов особистісно-орієнтованих технологій навчання творча особистість студента може бути сформована лише в цілісному педагогічному процесі, якому властива внутрішня єдність його складників та їх гармонійна взаємодія. Саме тому педагогічні "пошуки" викладачів ВНЗ культури і мистецтв І–ІІ рівнів акредитації як професійний досвід потрібно спрямувати на створення необхідної моделі цілісної системи підготовки, заснованої на систематичному та послідовному засвоєнні студентами музично-теоретичних знань, технологічних художньо-виконавських умінь, формування естетичного ідеалу музичного мистецтва, розвитку загальних, музично-творчих, педагогічних здібностей тощо (матеріали Всеукраїнських науково-практичних конференцій "Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи" 2001–2013 р.р., м. Луганськ).

Питанням теорії творчості присвячено багато праць філософів, психологів, музикознавців, педагогів-практиків, у яких широко розкриваються різні аспекти творчості, що характеризуються різноманітністю поставлених цілей та інтерпретаційних дидактичних завдань.

Грунтуючись на психології творчості, як природній властивості людської діяльності, науковці висувають все нові і нові концепції вивчення процесу творчого розвитку особистості. Так, видатний російський психолог В.М.Бехтерев в роботі "Безсмертя людської особистості як наукова проблема" розглядав питання сенсу діяльності особистості, значення її внеску в життя суспільства. Він бачив необхідність у тому, щоб кожна особистість якомога повніше брала участь в загальній творчій роботі над розвитком духовної культури людства і внесла всю силу своєї творчої діяльності до навколишнього світу, оскільки творча робота – "...це вплив особистості на інших собі подібних, яка, у свою чергу, впливатиме на саму особистість, що спочатку дала поштовх до дії на інших" [1, с. 195].

Варто зазначити, що джерелом і спонукальною силою творчої діяльності особистості є: мотиви потреб, інтересів, внутрішні джерела духовних прагнень, прояв моди, естетичні доміанти. Зауважмо, що творчі сили й можливості особистості найяскравіше розкриваються при виникненні необхідності реалізувати поставлену мету, що має особистісну значущість. У цьому випадку відбувається мобілізація сил і виявлення прихованих резервів особистості. З досягненням мети розвиток не припиняється, а навпаки – отримує новий стимул для вдосконалення і зародження постійного інтересу. Для творчої діяльності потрібна мотивація

найбільшої сили в подоланні вже досягнутого і перетворенні його на відправний пункт для подальшого вдосконалення.

Разом з тим, музично-педагогічна діяльність активізує багато психологічних компонентів: уяву, інтуїцію, пам'ять, мислення, спостережливість, цілеспрямованість, що важливо і для всіх інших видів діяльності. Але не завжди активність виявляється у творчій діяльності. Тільки педагогічно спрямована активність оптимізує в особистості розуміння художньої багатомірності музичного мистецтва, стимулює творчий пошук для неординарного насичення креативною новизною.

У сучасній мистецькій освіті виокремлюємо декілька розвивальних функцій музично-педагогічної діяльності: комунікативна, пізнавальна (гносеологічна, когнітивна), ціннісно-орієнтаційна (аксіологічна), творча (креативна). До *пізнавальних функцій* відноситься розвиток спеціальних музичних здібностей (слуху, пам'яті, мислення); до *ціннісно-орієнтаційних* – розвиток музичного смаку, ідеалу, соціальних установок; до *творчих* – розвиток здібностей до інтерпретації твору, імпровізації, пошук нових засобів передачі художньо-образного змісту твору. Розглядаючи триєдність "композитор – виконавець – слухач", Е.Гуренко підкреслює, що музикант-виконавець не може обійтися без композитора, але й композитор потребує інструменталістів, співаків. Отже, особлива співпраця автора і виконавця здатна породити повноцінне мистецтво.

"Серед важливих питань, актуалізованих останнім часом у галузі мистецької педагогіки, чільне місце посідає проблема набуття випускниками ВНЗ I–II рівнів акредитації професіоналізму у фаховій діяльності" [2]. Існує декілька підходів до визначення сутності, структури, головних показників, які спираються на різні концепції розуміння особистості в суспільстві. Якщо розглядати майбутнього педагога-музиканта як робочу силу, яка виконує встановлені суспільством нормативи, то її професіоналізм визначається кількістю необхідних для такого функціонування знань, умінь, навичок, вимагає володіння конкретними методиками, що ґрунтуються на відповідній теоретичній основі музичної освіти.

Пропонуючи методичні підходи до вивчення дисциплін потрібно, на наш погляд, виходити з її структури та особливостей. Так, наприклад М.Чобітько стверджує, що "... основним недоліком у визначенні дидактичних принципів є те, що їх розглядають поза зв'язком з конкретними закономірностями навчального процесу і вони не утворюють системи принципових положень, які визначають зміст, методи і організацію навчання" [6, с. 47].

Як зазначають фахівці, у музично-педагогічній діяльності художня ерудованість педагога, тобто його професійний потенціал, загально-культурні та особистісні знання, що утворюють єдність, стають витокom необхідних уявлень, збагачують враження, пробуджують фантазії учня.

У контексті нашої статті вважаємо, що збереження і продовження української культурно-історичної традиції, виховання шанобливого ставлення до державних святинь, української мови і культури, історії і культури народів світу через розвиток у дітей і молоді творчих здібностей, формування навичок самоосвіти і самореалізації особистості, підготовка їх до наступної інноваційної діяльності в межах фаху – завдання викладачів музучилища.

З огляду на вищезначене, підготовка нової генерації педагогів-музикантів, спроможних залучити молоде покоління до музичного мистецтва, вимагає використання інноваційних підходів у мистецькій педагогіці. Одним із напрямів пошуку шляхів її удосконалення є підвищення ефективності навчально-пізнавальної взаємодії викладача та студента. "Взаємодія – це спільні прагнення до пізнання мистецтва та оволодіння ним" (Г.Нейгауз).

На нашу думку, педагогічні інновації у практиці підготовки майбутніх педагогів-музикантів мають бути послідовно проведені в усіх формах роботи з ними і охоплювати як загально-методичні рівні навчального процесу, так і його практичні ланки, які дозволяють об'єднувати воедино теорію і підготовку безпосередньо, для наполегливого сприяння становленню творчої індивідуальності відповідно до інтелектуальних можливостей особистості. Для досягнення цієї мети провідну роль повинні відігравати творчі методи навчання, тому в арсеналі інноваційних педагогічних засобів і методів особливе місце займають проектні технології.

Метод проектів – це освітня технологія, спрямована на здобуття студентами знань у тісному зв'язку з реальною життєвою практикою, метод прийомів аналізу, синтезу та оцінки результатів своєї діяльності, пошуково-дослідницької роботи у вирішенні навчально-пізнавальних завдань.

Актуальність методу проектів полягає в тому, що він є одним із перспективних методів навчання, оскільки створює умови для творчої самореалізації, підвищує мотивацію навчання, сприяє розвитку інтелектуальних здібностей, дозволяє залучити кожного студента до активного пізнавального процесу, формує навички пошуково – дослідницької діяльності, виявляє здібності кожного студента в груповій співпраці, де він і набуває комунікативних умінь.

Для отримання прогнозованого результату студентської пошуково-дослідницької діяльності викладачеві-методисту необхідно створити позитивний настрій і показати перспективу такого навчання, застосовуючи педагогічну технологію "створення ситуації успіху". Варто додати, що результати виконаних творчих проектів мають бути матеріальними, тобто оформленими у визначений спосіб (відеофільм, газета, фотомонтаж, презентація, стаття тощо).

Таким чином, навчальний проект з точки зору студента – це можливість робити щось цікаве самостійно або в групі, максимально використовуючи свої можливості. Це музично-творча діяльність, що дозволяє проявити себе, спробувати свої сили, прикласти знання, принести користь і публічно обґрунтувати досягнутий результат.

Наприклад, в матеріалах Всеукраїнських науково-практичних конференцій "Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи" надруковано такі методичні розробки відкритих тематичних уроків: "Розвиток слухо-рухової координації музичних уявлень та творчої фантазії учня ШПП" (М.В. – студентка IV к., ст. 132–135); "Перші сходинки до педагогічної майстерності" (Н.Р. – студентка IV к., ст. 334–337) [3]; "Естетичні, музично-педагогічні принципи у фортепіанній творчості українського композитора С.Борткевича" (М.Л. – студентка IV к., ст. 275–280) [4].

Показово, за період 2009–2015 р.р. студентами здійснено виконання індивідуально-творчих завдань (статті), які відібрані рецензентами до друку як практично-взірцеві, а саме: "До питання про естетичний ідеал: Чому тільки мистецтво і наука підносять людей до Божества" (С.Д. – студент III-го к., ст. 170–173); "Естетичний ідеал майбутнього вчителя музики: скрипка А.Ейнштейна" (Л.К. – студент III-го к., ст. 212–215); "До питання становлення справжнього музиканта" (Ю.С. – студентка III-го к., ст. 387–388) [3].

Творча індивідуальність викладача як взірцевий приклад особистісно-ціннісного ставлення до мистецтва в практичному аспекті взаємозумовлює здатність до сприймання, розуміння й творення художніх образів, мотивацію у творчій самореалізації та духовному вдосконаленні студента музичного училища.

Музика, як і мистецтво в цілому – емоційно-образне відображення оточуючого світу, дійсності. Вона має значний вплив на формування у людини світогляду, світосприйняття і внутрішньої духовної культури.

Проблема пропаганди музики серед учнівської, студентської молоді завжди злободенна. Тому, чим раніше розпочнеться процес розуміння таїн високого мистецтва, тим успішнішим буде його кінцевий результат. Хтось стане грамотним слухачем, а хтось, отримавши музичну освіту, поповнить ряди професійних музикантів. Серед різноманітних форм просвітницько-концертної діяльності (літературно-музичні зустрічі з артистами, поетами, композиторами тощо) громадські музичні товариства Прикарпаття теж вносять свій помітний внесок у всенародну справу духовного здоров'я дітей та юнацтва.

Геній німецького композитора Р.Вагнера, філософа, поета, художника об'єднує музикантів Європи і цілого світу. Івано-Франківське Товариство Ріхарда

Вагнера, член Міжнародної Асоціації Вагнерівських Товариств (голова Тетяна Казарцева) з 1999 р. об'єднало просвітницькою діяльністю не тільки музичну еліту, а і любителів музики. Їх метою стала допомога юним талантам, популяризація української культури для цілого світу через ідею високої музики, без зайвого галасу, без бутафорії і пустопорожніх балачок – безкорисливе служіння професіоналізму. Прикладом для членів товариства є наші земляки, світові зірки – "Камерзенгерін" Іра Маланюк, Соломія Крушель-

ницька, Модест Менцинський. Місцевим осередком ІТРВ є Івано-Франківське музучилище ім. Д.Січинського, колективний учасник – ДМШ №1, №3, наші співзасновники – Благодійний фонд відродження і розвитку "Наш Станиславів" (голова Віктор Кімакович) та обласний художній музей.

Просвітницькі цикли культурно-мистецьких заходів за програмами: "Мистецтво і релігія" на відзначення 2000-ліття Різдва Христового, "Collegium musicum", "Простір-час-музика", святкові імпрези високопрофесійних музикантів та творчої молоді "На крилах Вагнерівської музики" завжди мають схвальні відгуки у пресі, відеорепортажах на телебаченні, інтерв'ю із журналістами обласного радіо. Коли в концертних залах виконуються перлини світової класики, твори українських композиторів, зокрема Прикарпаття, звучить поетичне слово ведучих, слухачі з перших звуків захоплені спілкуванням з прекрасним.

Такі творчі проекти є школою виконавської майстерності для багатьох музикантів-початківців, а для талановитих студентів музичного училища – чудовим стимулом для творчої самореалізації особистості та педагогічної майстерності їхніх викладачів.

Продовжує напрацювання авторська програма "Collegium musicum" і надалі запрошуємо всіх добрих, щедрих душею на мистецькі імпрези "Мистецтво-спілкування-особистість", де всі ми маємо можливість "горіти", жити і наповнюватись цим "горінням" в мистецтві.

Варто додати, впровадження творчих проектів відбувається також у формі відкритих концертів: самостійно вивчена п'єса з педрепертуару ДШЕВ (I–IV курси), традиційні концерти в музичних школах області, у мистецьких залах міських бібліотек, обласному художньому музеї, обласній філармонії, в концертному залі музучилища, що сприяє формуванню студентських уявлень про майбутню музично-педагогічну діяльність.

"Маючи потужний інтелектуально-педагогічний потенціал музучилище завжди перебувало в центрі творчих процесів не лише на Прикарпатті, а й в Україні. Свою діяльність воно розпочало 17 січня 1940 року на базі міських музичних закладів, філіалу Львівського музичного інституту ім. М.Лисенка і Станиславівської консерваторії ім. Станіслава Монюшка.

Училище є спадкоємцем європейських музичних традицій старого Станиславова, бо фундаторами і першими викладачами тут були непересічні музиканти, які навчалися у найкращих музичних закладах Відня, Кракова, Праги, Варшави. Ми маємо унікальний потужний творчий потенціал, щоб виконати завдання найвищої складності. 70 відсотків викладачів – це викладачі вищої категорії, з них 30 – викладачі-методисти, старші викладачі. А 75 відсотків наших випускників продовжують навчання у вищих мистецьких закладах", – сказав у вітальному слові до відзначення ювілею директор училища, заслужений діяч мистецтв України Петро Гундер.

А далі продовжив: "Сьогодні візитівками училища є симфонічний оркестр, духовий оркестр, оркестр народних інструментів, академічний хор, оркестр баянів та акордеонів, ансамбль скрипалів, капела бандуристів, ансамбль народної музики та ансамбль "Бельканто". Усі вони учасники обласних фестивалів, концертів до урочистих дат та конкурсів міжнародного рівня. Найбільшим творчим досягненням училища дирекція називає щоденну працю над вдосконаленням фахової майстерності студентів, розвитком їх виконавського рівня і таланту. Від 2006 року понад чотириста музикантів стали лауреатами та переможцями. Власне, з цією метою в музучилищі ініціювали проведення на всіх відділах конкурсу виконавської майстерності та конкурсу на "Гран-прі" училища, а також щомісячних концертів "Музичні середи". Духовий оркестр екзамен з диригування проводить на Вічевому майдані. З весни 2014 року, щоп'ятниці, духовий оркестр у середмісті дає благодійні концерти з метою збору коштів на потреби української армії".

Отже, логіка розвитку вказаних форм, методів навчально-пізнавальної взаємодії в практичному аспекті реалізовує індивідуальні механізми саморегуляції особистості. На нашу думку, співробітництво викладача та студента

у спільній музично-творчій діяльності створює широкий спектр мотивів навчання для набуття означених умінь, збагачує досвідом взаємодії. Таким чином, обґрунтування комплексу методичного забезпечення циклу дисциплін професійно-практичної підготовки в перспективі уможлиблює моделювання майбутньої музично-педагогічної діяльності, творчої самореалізації ідеального "Я – педагог дитячої школи естетичного виховання".

Література:

1. Бехтерев В. Избранные работы по социальной психологии. – М., 1994. С. 195.
2. Казарцева Т.С. Новітні технології та моделі мистецької педагогіки // V-а Міжнародна інтернет-конференція "Людина – Культура – Мистецтво – Творча особистість" (4-6 лютого 2013 р.).
3. Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи: матеріали VI Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 23-25 березня 2011 р.).
4. Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи: матеріали VII Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 27-29 березня 2013 р.).
5. Падалка Г.М. Духовно-гуманітарний потенціал мистецьких дисциплін і умови його реалізації // Теорія і методика мистецької освіти: – НЧ. – К.: НПУД, серія 14, випуск 3(8), 2006. – С. 3-6.



УДК: 78.461

*Пастушок Т. В.,
м. Рівне*

ОСНОВНІ ШЛЯХИ РОЗВИТКУ САКСОФОНОВОЇ ШКОЛИ В УКРАЇНІ

Анотація. У даній статті розглянуто історичний розвиток саксофонового виконавства, який від початку існування до появи в Україні становив її традиційну академічну школу, визначити особливості та показати постаті найкращих викладачів та сольних виконавців.

Ключові слова: історичний розвиток, виконавська майстерність, сольний виконавець, традиційна школа саксофону.

Annotation. This article describes the historical development saxophone performance, which from the beginning of the appearance in Ukraine made its traditional academic school, identify the features and figure show the best teachers and solo artists.

Key words: historical development, mastery, solo performer, saxophone traditional school.

В першій половині XIX ст. існувало чимало духових інструментів. Вони в свою чергу ділилися на дві групи: мідні (труба, тромбон, туба, валторна, флюгельгорн) та дерев'яні духові (флейта, кларнет, гобой, фагот, англійський рожок та ін.). Саме в цей період виникла ідея створення інструменту, який міг би об'єднати характеристики обидвох груп. Новий інструмент був покликаний відкрити палітру звучання, яка б дала змогу зробити "мікс" спільних рис як "міді", так і "дерева".

Ідея виникнення нового інструменту виникла в молодого майстра духових інструментів Адольфа Сакса (Антуан Жозеф Сакс), який в свою чергу був наслідником свого батька, винахідника Шарля Жозефа Сакса.

Саксофон – це тростинковий духовий інструмент. Хоча його відносять до групи дерев'яних, основа цього інструменту складається з металу. В основному це мідь, латунь, срібло.

Тембр саксофона надзвичайно різноманітний. В середньому регістрі він нагадує звучання віолончелі, гобоя, інколи кларнета, та в більш потужній динаміці (f або ff) даний інструмент може нагадувати мідні духові.

Після створення саксофону мало хто з тодішніх композиторів звертав на нього увагу. Так вперше в 1843 р. Г.Берліоз стає першим автором твору за участю саксофона: "Хорала для голосу і шести духових інструментів". Даний крок був ризикований, адже ніхто не знав, наскільки буде популярним новий інструмент. Та згодом сам Адольф Сакс починає популяризувати своє новоспечене "створіння" і зароджує першу школу гри на саксофоні в воєнному училищі при Паризькій консерваторії. За роки викладацької діяльності Сакс виховує чимало першокласних музикантів і надихає тодішніх композиторів писати твори спеціально для саксофона (наприклад, постійна співпраця з другом дитинства, композитором Жаном-Батистом Сінжеле, який постійно писав конкурсні п'єси для екзаменів).

Важливу роль в історії зародження академічної саксофонової школи слід віддати французькому саксофоністу Марселю Мюлю. Ця людина вивела даний інструмент на новий професійний рівень. Викладаючи в Паризькій консерваторії, Марсель створив квартет саксофонів, для якого писав відомий французький композитор Альфред Дезанкло. Будучи педагогом консерваторії, він виховав чимало студентів, які представляють найвищий рівень знань академічної гри на саксофоні у світі. Серед них – Жан Арну, Даніель Дефейе, Жан Марі Лондейкс та ін. Крім цих вихованців, можна зазначити, що сини Марселя Мюля (Поль і Жак) теж стали відомими музикантами.

Перша згадка про новий інструмент на території Росії датується 1850 роком, коли саксофон був введений у штат військових духових оркестрів. Тоді ж відкривається перша школа гри на саксофоні в Петербурзі при Придворній півчій капелі. Тут відбувається підготовка молодих спеціалістів для придворного духового оркестру. Одним з перших викладачів по класу саксофона був кларнетист П. А. Аркадьєв. Крім того, новітній інструмент починають викладати у класах військово-музичних шкіл.

Школа Балтфлоту, організована М. А. Римським-Корсаковим ("Школа Юнг"), де функціонували музичні студії та окремі військові установи, є першим осередком освіти тодішніх саксофоністів. Там, в свою чергу, новий інструмент викладав німецький музикант Йоган Теодор Ниман. Він був першим автором школи гри на саксофоні в Росії. Але у 1874 році Римський-Корсаков, проводячи реформу військових оркестрів, особисто вивів саксофон з партитури. Він вважав, що скоро цей інструмент відійде на другий план, так як при грі на вулиці за рахунок несприятливих погодних умов він втрачав стрій і хороший тембр [1, с. 26].

У вищих навчальних закладах на радянському просторі саксофон почали викладати лиш в середині ХХ століття. Перший, хто заснував школу на військово-диригентському факультеті при Московській консерваторії, був Олександр Ривчун. Він є автором багатьох ідей та праць, які в подальшому розвитку саксофонового мистецтва сприяли більш якісному рівню майбутніх професіоналів. Сюди входять "150 вправ для саксофона", "Школа гри на саксофоні" в 2-х частинах, декілька п'єс для саксофона та фортепіано і "40 етюдів для саксофона".

Важливу роль серед викладачів тих років відіграє постать Лева Міхайлова (1936 – 2002). Він, будучи на посаді доцента по класу кларнета при Московській консерваторії, відкрив клас саксофона як додаткового інструмента. Річ у тім, що в радянські часи саксофон вважали буржуазним інструментом, тому ректорат закладу був проти визнання офіційної школи. Саме Лев Міхайлов був першим представником російської школи, який побував на всесвітньому конгресі саксофоністів у м. Бордо (Франція – 1974 р.). А у 1975 році він створює перший на теренах СРСР академічний квартет саксофоністів. Саме в цей період була написана авторська "школа гри на саксофоні". В цій праці Міхайлов поєднав особливості музичного виконавства та вплив французьких традицій гри того часу.

Паралельно з діяльністю Лева Міхайлова розвивається і творча кар'єра "мами радянського саксофона" Маргарити Константинівни Шапошнікової (1940 р. н.). За освітою вона в першу чергу здобула диплом кларнетиста, навчаючись у Московському державному музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних. Та візит всесвітньо-відомого саксофоніста по виконанню академічної музики Жана-Марі Лондейкса настільки вразив молодшу Маргариту, що вона вирішує вивчати новітній інструмент і приділяти йому увагу не меншу, як кларнету. Це, в свою чергу, дає поштовх на відкриття класу академічного саксофону в музичному училищі ім. Гнесіних на духовому відділі (1967 р.) та в музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних (1973 р.).

Окрім педагогічної діяльності, Маргарита Шапошнікова приділяє й велику увагу сольному виконавству саксофонової музики. Це дає поштовх для написання нових професійних творів тодішніх композиторів. Першою виконавицею щойно написаних творів найчастіше і є молода саксофоністка. Перш за все вона хоче продемонструвати власну виконавську майстерність та донести композиторську ідею до слухача за рахунок особистої інтерпретації. Тому все більше творів з'являється для саксофону, написаних новими митцями. Найбільш популярними серед цих творів є "Концерт" М. Готліба, "Концерт-

капріччю на тему Паганіні" Г. Калінковича, "Тарантелла" Г. Калінковича та багато ін. Серед них зустрічаються й обробки М. Шапошнікової, такі як "Політ джмеля" М. Римського-Корсакова та "Танець з шаблями" А. Хачатуряна.

Серед вихованців та випускників Маргарити Констянтинівни особливе місце займає молодий спеціаліст Михайло Крупей. Ця людина першою заснувала клас саксофону в Україні (м. Одеса). Тоді, на початку 80-тих, під впливом визначного музиканта та викладача Мюльберга К. Е., Михайло Васильович був одним із перших, хто вирішив показати палітру звуків новітнього інструменту та ввести його в академічну школу сучасності.

Важливу роль у формуванні класичної саксофонової школи України займає постать виконавця, викладача по класу кларнета та саксофона Юрія Василевича. Він, по суті, був основоположником української школи сакса. Після Льва Михайлова Василевич був перший засновник квартету саксофонів в Україні (1985). Будучи вихідцем зі Львова та вихованцем по класу кларнета, Юрій Володимирович вперше на теренах сучасного Києва вирішує спробувати інструмент, який в ті роки вважали буржуазним, показати як справжню новинку тих років серед духових інструментів сучасного світу.

Так в кінці 80-х та на початку 90-х років минулого століття формується перший в Україні "Київський квартет саксофоністів". Перший склад був таким: саксофон-сопрано – Юрій Василевич, саксофон-альт – Ігор Чернов, саксофон-тенор – Ігор Храпко та саксофон-баритон – Сергій Скуратовський. До речі, Сергій Іванович був дуже колоритним виконавцем на баритоні, який в свою чергу починає викладати клас саксофону паралельно з Юрієм Василевичем в Київській державній консерваторії (на даний час – Національна музична академія України) [2].

Згодом з'являється низка випускників, які прожовжують справу свого вчителя. Серед цих дюдей є вихідці з усіх куточків України (М. Мимрик – м. Тернопіль, Д. Любченко – м. Рівне, В. Кошин – м. Рівне, О. Якименко – м. Київ та багато ін.).

Особливу роль серед вище вказаних випускників займає постать саксофоніста Мимрика Михайла Романовича. Він був одним із перших, хто закінчивши навчання (2000 р.), поступив до аспірантури (м. Відень). Після здобутих знань європейської школи повертається до Києва і починає викладати клас саксофона в Національній музичній академії України.

Паралельно з педагогічною діяльністю, Михайло Романович є чудовим виконавцем академічних сольних творів. Окрім цього, він є учасником нового складу "Київського квартету саксофоністів" (саксофон-альт).

Через декілька років педагогічної діяльності у класі Мимрика з'являється ряд випускників, які представляють професійну школу саксофонового академічного мистецтва України. Багато із них є лауреатами різних мистецьких конкурсів. Деякі з них представляють Україну на різних конкурсах та фестивалях світового рівня. Серед цих випускників слід згадати Олександра Мазанюка (лауреат міжнародних конкурсів), Володимира Кушнар'ова (лауреат міжнародних конкурсів, учасник другого туру Всесвітнього конкурсу саксофоністів ім. А. Сакса, 2010 р., м. Динант, Бельгія), Роми Фотуйми (лауреат міжнародних конкурсів, учасник Всесвітнього конкурсу саксофоністів ім. А. Сакса, 2014р., м. Динант, Бельгія) та багато ін.

Та окрім столиці, українську академічну школу саксофона представляють багато міст України. Провідні педагоги удосконалюють сучасні прийоми гри, способи передавання професійних навичок для молодих спеціалістів. Так, наприклад, великий внесок в історії саксофонової школи зробила випускниця М. К. Шапошнікової, викладач ДМШ в м. Сімферополі – Лілія Русанова. Вона є організатором різних конгресів саксофоністів та засновником всіляких мистецьких конкурсів. Зараз вона переїхала на викладацьку діяльність до Німеччини. Лілія Леонідівна виховала ряд міжнародних лауреатів. Серед її випускників можна зазначити Асю Фатєєву, Вероніку Кожухарову та Анну Степанову. Доречі, Анна є провідним педагогом у мистецьких навчальних закладах м. Одеси, займається сольною діяльністю та популяризує саксофон як в Україні, так і за її межами. Підтвердженням цього є посада організатора та директора міжнародного конкурсу саксофоністів "Золотий саксофон Одеси", який проводиться щорічно.

На заході в вищих мистецьких закладах українську академічну школу гри на саксофоні представлено в декількох містах. Основні з них Львів, Івано-Франківськ та Рівне.

Хоча Львів і є західною столицею України, саксофон раніше почали викладати у Рівному (тодішній філіал Київського інституту культури). Першим викладачем цього інструменту був Бобов Михайло Давидович (1974). У 1977 році до складу викладачів приєднується молодий спеціаліст, випускник Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка Євген Федорович Самусенко. Його фаховим інструментом є кларнет, проте він паралельно працює викладачем по класу саксофона. Євген Самусенко виховав цілу плеяду лауреатів всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Серед них: А. Старченко, О. Кадук, В. Бізюльов, В. Владика, Т. Пастушок, Т. Самусенко, І. Бабич та ін. Пізніше до викладацького складу кафедри духових та ударних інструментів приєднуються молоді спеціалісти: Артур Анучкін (2008–2011 рр.) та Тарас Пастушок, який з 2011 року працює на кафедрі [3].

Львівська школа саксофону була представлена лише у 1994 році при кафедрі духових інструментів консерваторії. Одним з перших, хто почав викладати цей інструмент, був Я. Проців. В подальшому до нього приєднався викладач О. Г. Бондарчук. На даний час одним із передових молодих спеціалістів в плані як сольного виконавства, так і педагогічної діяльності є молодий викладач Дмитро Максименко. Серед його студентів багато українських та зарубіжних представників, які є лауреатами багатьох всеукраїнських та міжнародних мистецьких конкурсів [4].

На Івано-Франківщині вища школа представлена Прикарпатським національним університетом. Тут на кафедрі історії та теорії академічного виконавства з 2000 р. починає працювати визнаний педагог Мельник Олександр Юліанович. Під час плідної творчої праці він створив самобутню мистецьку школу гри на духових інструментах та новаторську систему асамблевої гри. Та ще у 1994 році Олександр Юліанович створив квартет саксофоністів "Джаз-класик". На ті роки це був фактично єдиний квартет в Західній Україні. Цей колектив був призером багатьох мистецьких конкурсів. Серед його учасників в основному були вихованці Мельника. За свою педагогічну діяльність Олександр Юліанович виховав до 50 випускників, з них близько 30 лауреатів та дипломантів всеукраїнських та міжнародних конкурсів [5].

Тож за останні 20–30 років в Україні суттєво зріс рівень виконавської та педагогічної майстерності в цілому. Взагалом українська академічна школа гри на саксофоні поступово починає набирати оберти і займає почесне місце в Європі та усьому світі.

Література:

1. Иванов В. Саксофон. Популярный очерк / В. Иванов. – М. : Музыка, 1990. – 61 с.
2. <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf>.
3. <http://demo.gavrysha.com>.
4. <http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedra-duhovyh-ta-udarnyh-instrumentiv>.
5. <http://personal.pu.if.ua/depart/oleksandr.melnyk/ua/7036/>



УДК 78.071.2:378.096-057.875

Димченко С. С., Смик Л. Ю.,
м. Рівне

ПОДОЛАННЯ ТИПОВИХ НЕДОЛІКІВ ПІД ЧАС ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ КЛАСУ ДИРИГУВАННЯ КАФЕДРИ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Анотація. У статті йдеться про подолання типових недоліків під час підготовки студентів класу диригування кафедр духових та ударних інструментів інститутів мистецтв та університетів шляхом визначення та усунення головних недоліків, виявлених у студентів, які вступили до університету. У статті пропонується певний перелік вправ для індивідуальних занять, за допомогою яких можна виправити ці недоліки.

Ключові слова: диригування, методики диригування, постановка диригентського апарату, ауфтакт, диригентська паличка, технічна підготовка, роль та функції правої та лівої руки, вправи для індивідуальних занять, подолання типових недоліків.

Annotation. The article covers overcoming of typical imperfections during trainings of students of conducting class in Institute of arts and university, wind and drum instruments department. The article describes determination and removal of the main drawbacks, which are usually showed by tenderfoot students. Defects can be classified as several kinds: 1) incorrect setting of conductor's apparatus, bad co-ordination of shoulder and forearm motions, absence of motion integrity, exaggerated bending of wrist, especially on auftakt; 2) defects concerning conductor's wand use, misunderstanding its role, methods of holding and moving, position balancing, flexibility, mobility and comfort during conducting; 3) low level of technical educational background of new students. The issue of students mastering of elementary methods of conductor technique, which form basic conductor qualification, is described in the article. These are scale and tempo determination, methods of beginning announcement, removal of sound, determination of fermatas, pauses, empty bars that must be carefully studied perfected to automatism on the initial stages of studies. Situation with expressiveness methods technique regarding change of rate, dynamics, accents, articulation, strokes, phrasing and others like that is even worse. Mastering of the strokes helps to implement various artistic tasks that arise up during the work on musical material; 4) absence of comprehending of right and left hands role and functions, their independence is badly developed. In accordance with each of these kinds the article suggests the certain list of exercises for individual lessons, which allow to correct these defects.

Keywords: conducting, conducting methodologies, setting of conductor apparatus, auftakt, conductor's wand, technical preparation, roles and functions of right and left hands, exercise for individual lessons, overcoming of typical defects.

Постановка проблеми. В статті досліджується процес засвоєння студентами елементарних прийомів диригентської техніки, без яких неможлива підготовка диригента взагалі. Які саме техніки на початковому етапі навчання мають бути ретельно вивчені та доведені до автоматизму. Для цього періоду роботи з диригентами-початківцями найбільш влучним трактуванням поняття "техніка" є: "комплекс засобів та прийомів, за допомогою яких диригент впливає на оркестр під час виконання музичного твору" [3, с. 99]. Хоча воно і дещо вужче за сенсом, зате дуже вичерпне за змістом.

Ретельне тренування під час вивчення диригентських схем на початковому етапі, постійний контроль під час роботи над музичним твором допоможуть подолати ці недоліки. На жаль, велика кількість педагогів знайомлять студентів зі схемою безпосередньо перед початком роботи над художнім твором, пояснюючи та показуючи лише напрями рухів рук. Через це навіть постійні зауваження викладача не досягають належного результату, тому що увага студента зосереджена на вирішенні певних художніх завдань. Звідси й виникають технічні проблеми, боротися з якими на початковому етапі у вищому навчальному закладі надзвичайно складно.

Аналіз досліджень і публікацій з даної проблеми. Чільне місце в розкритті нашої теми займає технічна підготовка першокурсників та її дослідження. Видатний педагог та диригент Лео Гінзбург так трактував визначення диригентської техніки: "Техніка – це напрацьована або вроджена індивідуальна здатність бездоганного та безвідмовного повторення визначеного прийому, дії, професійних або виконавських засобів, доведена до рівня автоматизму" [2, с. 33]. Практика доводить, що диригентський хист в повній мірі розкривається не на початковому етапі навчання, а набагато пізніше, коли значно підвищується інтелектуальний та загальномузичний рівень диригента, накопичується практичний досвід роботи у цій сфері діяльності, подолані величезні труднощі становлення

та оволодіння цією складною професією. Звичайно, обдарований від природи музикант проходить усі ці етапи набагато швидше та продуктивніше, але без сумніву залишається те, що на початку всім доводиться навчатися елементарній диригентській техніці, вчитися довго, терпляче, наполегливо, поступово накопичуючи знання, набуваючи необхідний комплекс навичок та умінь.

На початковому етапі роботи зі студентами переконуєшся в тому, що цей "комплекс засобів" невимовно малий. Як зазначав І.Мусін: "великі прогалини виявляються навіть в "техніці нижчого рівня" [4, с. 27]. Він мав на увазі визначення розміру, темпу, прийому показів вступів, зняття звуку, показів фермат, пауз, порожніх тактів, тобто все те, що ми називаємо елементарною технікою. Першокурсники погано орієнтуються у виборі тієї чи іншої диригентської схеми, не вміють пов'язати показ вступу зі зверненням до визначеної групи оркестру, взагалі плутають призначення багатьох технічних прийомів, засвоєння яких надає можливість вдало вирішити питання ансамблю, що на початковому етапі найбільше важливо.

Як зауважував І.Мусін: "набагато гірший стан справ з "технікою виразності" прийомів, за допомогою яких визначається зміна темпу, динаміки, акцентів, артикуляції, штрихів, фразування тощо. Оволодіння цими прийомами допомагає вирішенню різноманітних художніх завдань, які виникають під час роботи над музичним матеріалом" [4, с. 37]. Питання елементів диригентської техніки детально досліджували та висвітлювали в своїх працях М.Канерштейн [3], І.Мусін [4], М.Малько [5], К.Ольхов [6], студентам потрібно частіше звертати увагу на ці праці, це дасть змогу різносторонньо вивчити та навчатись застосовувати на практиці необхідні прийоми диригування.

Мета написання даної статті значною мірою викликана існуючою невідповідністю як в методах викладання, так і у рівні підготовки випускників музичних училищ по диригуванню, між середньою ланкою та вищим навчальним закладом, які досить часто заважають в організації учбового процесу.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Як відомо, диригентськими здібностями володіють далеко не всі, хто навчається музиці, навіть талановиті студенти, вступивши до вищого навчального закладу, виявляють недостатній рівень підготовки. Такого студента, перефразовуючи вислів Ю.І. Янкелевича, педагог повинен з початку "перевчити" диригувати погано, а потім навчити диригувати добре. На цю перебудову витрачається не менше двох років, яких потім, як правило, не вистачає для того, щоб студент встиг показати себе, завершити університет глибоко та різнопланово підготовленим спеціалістом. Часто переконуєшся в тому, що викладачі училищ не бачать перспективи, не планують розвиток кожного здібного студента по періодам навчання: училище – ВНЗ – концертно-педагогічна діяльність. Відомо, що на кожному етапі вирішуються свої завдання, але в цілому робота з такою перспективою дозволяє якомога краще піднімати рівень виконавської майстерності. В університеті, на жаль, доводиться "вирішувати велику кількість технічних та художніх завдань, невіршених раніше, витрачати сили та час на них тоді, коли насправді необхідно надавати вищу музичну освіту" [1, с. 69].

Головні недоліки, виявлені у студентів, які вступили до університету, умовно можна поділити на декілька видів. Найперше необхідно приділити увагу деяким питанням постановки. Відомо, що питання постановки диригентського апарату для кожного студента індивідуальне, проте це не дає приводу порушувати сталі традиції, думки, яких дотримуються провідні педагоги та диригенти. В першу чергу це пов'язано з тим, що у більшості учнів упродовж навчання в училищі завчаються такі рухи рук, які замість того, щоб допомагати керуванню виконанням, заважають йому. Мається на увазі, наприклад, погана координація рухів плеча та передпліччя, коли відсутня цілісність руху, перебільшене згинання кисті, особливо під час ауфтакту. Випереджальний рух кисті порушує точність ауфтакту, дезорієнтує виконавців. Звичайно, це більше відноситься до диригування у швидких та помірних темпах. В повільному темпі це виглядає більш органічно. Саме в координації функцій плеча, передпліччя та кисті особливо помітні значні недоліки в постановці диригентського апарату. Упродовж

тривалого періоду з початківцями необхідно займатися відпрацюванням природніх раціонально-скоординованих рухів. Вони повинні використовуватись в різноманітних вправах без музики і виконуватися у різних напрямках (по колу, горизонтально, вертикально) окремо правою та лівою руками, різною амплітудою, в повільному та помірному темпах. Завдяки цим вправам ще до початку роботи над твором в студента відпрацьовується необхідна координація рухів. Значним недоліком багатьох першокурсників є неправильно завчені диригентські схеми. Малюнок тієї чи іншої схеми в цілому відтворюється вірно, але з певними порушеннями деяких сталих принципів. Відстань між долями не відповідає метричній основі схеми (мається на увазі друга доля в тридольному розмірі і третя в чотиридольному), що зустрічається доволі часто в диригентів-початківців.

Зосередимось на одному з недоліків, що прослідковується під час постановки рук, коли першокурсники диригують схему виключно вертикальними рухами, пояснюючи це тим, що довгий час займались різноманітними вправами "біля стіни". Такі "тренування", особливо при динамічних показах, міцно закріплюють розуміння виключно про вертикальні рухи і виглядають неприродно, оскільки рухи зверху до низу швидше виконуються хвилеподібно, ніж вертикально.

Особливу увагу потрібно приділити недолікам, пов'язаним з використанням диригентської палички, способами її тримання та руху. Головні умови, яких потрібно дотримуватись, взявши в руку диригентську паличку – це збалансованість положення, гнучкість, рухливість та зручність під час диригування. На перших заняттях часто виявляється, що студенти погано розуміють роль диригентської палички та виконують такі рухи, що нівелюють її цінність в керуванні оркестром.

Найчастіше зустрічаються такі порушення: кисть руки приходить до крапки раніше палички; паличка рухається не узгоджено з рухом кисті, з запізненням (особливо коли рука піднімається вгору), часто не доходячи до вершини замаху, спотворюючи характер, темп та напрям диригентського жесту. Для подолання цих недоліків необхідно тривалий час відпрацьовувати рухи диригентською паличкою під час виконання різноманітних вправ (тактування прийомами легато, стакато, нон легато, в різних схемах та різних темпах). Однак цього замало, потрібного ефекту можна досягнути лише тоді, коли викладач буде здійснювати постійний контроль та коригування цих рухів під час індивідуальних занять упродовж тривалого періоду.

Значною перешкодою у втіленні прийомів диригування є погано розвинута незалежність правої та лівої руки. Досвід показує, що студенти, які багато працювали саме над розвитком незалежності рук, можуть з легкістю справитись з багатьма технічними прийомами, їхні жести більш природні та зрозумілі, вони швидше та легше добиваються результату керування оркестром. Відмінність функцій правої та лівої руки має бути в центрі уваги з перших занять та упродовж усього періоду навчання. На жаль, дуже часто можна побачити, як у диригента ліва рука весь час повторює рухи правої. Такі паралельні рухи відтворюються автоматично, внаслідок залежності одна від одної. Дуже влучно про це написав М.Малько: "Права та ліва рука в диригента мають жити дружно, але це не значить, що одна повинна або може постійно втручатись в роботу іншої. Велику роль відіграє робота лівою рукою там, де вона дійсно потрібна, настільки ж навпаки неприйнятна для оркестру, глядачів та якості виконання ліва рука, яка повторює кожен рух правої. Така ліва рука нагадує людину, яка весь час повторює слова та думки інших, ще й невиразно та нецікаво. Краще більше мовчати та іноді сказати щось своє" [5, с. 202]. За Миколою Мальком, роль лівої руки втілюється у: 1) відтворенні динаміки; 2) відтворенні виразності в широкому значенні цього слова; 3) показах вступів групам та окремим інструментам; 4) корегуванні можливих помилок різного походження. Не потрібно забувати, що ліва рука далеко не завжди має приймати участь в роботі. Тому, перш за все, потрібно навчитися тримати її в стані спокою, не заважати працювати правій руці там, де це не потрібно. Виходячи з цього, перші вправи на незалежність мають привчити ліву руку не рухатися в той час, як права робить різноманітні рухи. Прикладів тут може бути багато: права рука тактує на два, на три, на чотири (легато, стакато), ліва вільно на корпусі або знаходиться в статичному положенні в

різних позиціях, показує тільки початок такту. Привчаючи ліву руку до самостійної роботи (права в цей час тактує), потрібно починати з найпростіших рухів по колу, горизонталі, вертикалі, виконуючи їх обов'язково в повільному темпі. При цьому наглядати, щоб рухи правої руки ні в якому разі не змінювалися у зв'язку зі змінами лівої руки ні в темпі, ні в характері. Поступово завдання ускладнюються: покази вступів лівої руки різноманітного характеру зі зміною "площини" тактування, акцентів, знімів на різних долях такту.

В залежності від цілей вправи можна видозмінювати. Їх практична роль має велике значення. Не зважаючи на це, студенти часто запитують: "якщо лівою рукою не дублювати рухи правої, то що тоді нею робити?". На це питання влучно відповідає М. Малько: "В лівої руки завжди може бути багато складних завдань. Для того, щоб виконувати усі її функції, необхідна перш за все одна умова – оркестр повинен слухатися її, підкорюватися її вказівкам. Це можливо лиш в тому випадку, коли ліва рука володіє авторитетом та переконливістю. Кожен артист оркестру має знати, якщо ліва рука з'явилась на сцену, це означає, що їй є що сказати і вона вміє відобразити свою думку" [5, с. 213].

Майже кожна сторінка партитури надає можливості для прояву техніки лівої руки – це показ вступів, динаміки, особливостей метроритму, акцентування, характеру звучання.

Відповідно до кожного періоду навчання можна запропонувати певний перелік вправ для індивідуальних занять.

Перший етап: знайомство з диригентським апаратом; вправи на підняття рук та послідовне відключення пальців, кисті, передпліччя, плеча; горизонтальні, вертикальні рухи та рухи по колу правої та лівої руки окремо, з фіксацією уваги на окремих ланках руху; відпрацювання пластичних рухів; вільні вправи для досягнення свободи руху, їх координованості, усунення скутості.

Другий етап: вивчення диригентських схем різноманітними штрихами; вправи на незалежність рук; види ауфтактів та приклади їх використання (під фортепіано); показ вступів, тривалостей, фермат, пауз, пустих тактів та знімання.

Третій етап: засвоєння прийомів виразної диригентської техніки, пов'язаних з відтворенням динаміки, агогіки, акцентування, артикуляції, фразування, робота над виразністю жесту. Для цього етапу роботи викладач повинен підібрати добірку уривків з нескладних музичних творів, в яких застосування цих технічних прийомів надає студентам можливість засвоїти їх на конкретному музичному матеріалі.

Велика кількість першокурсників не можуть дати чітке визначення, що таке диригування, але дивує це лише на перший погляд, за відсутністю знань ховаються значні недоліки в їх підготовці. Якщо диригент "забув", що диригувати – це керувати, то це означає, що він до цього не керував, а тактував під музику. Це "тактування під музику" особливо помітно у абітурієнтів, яких перевчити потім дуже складно.

Кожен диригентський жест, технічний прийом має розглядатися виключно з точки зору їх призначення, зміст яких в одному – керуванні. "Завдання диригента не лише у тому, щоб за допомогою жестів та міміки відобразити звучання музики, оскільки тоді диригентське мистецтво було б слабкою копією балетного мистецтва. Специфіка диригентського відображення музики у рухах полягає в тому, що це "випереджальне відображення". Це не тільки рухлива ілюстрація музики, а інформація про початок відтворення музики". Ця цитата з посібника К.Ольхова якнайкраще передає сутність та призначення диригентського мистецтва [6, с. 107]. Під час роботи над художнім твором зі студентом в класі викладач повинен постійно фіксувати його увагу на тому, чи викличе той чи інший жест відповідну реакцію у виконавців, терпляче пояснювати, якщо це не так, та чого саме не вистачає цьому технічному прийому з точки зору керування. Характеризуючи взаємовідносини диригента та оркестру, Г. Рождественський казав, що вони "повинні будуватися на взаємообміні музичними ідеями, музичними імпульсами як під час репетиції, так і в процесі виконання" [7, с.76].

Висновки. Отже, підсумовуючи вище сказане, ми прийшли до висновку, що ніякий обмін "музичними ідеями" та "імпульсами" не може відбутися, якщо диригент не керує, а тактує під музику, тому що передати їх оркестру можливо лише завдяки спрямованому, вольовому жесту, який несе в собі необхідну інформацію.

В сучасних умовах недостатньо бути просто диригентом, потрібно бути диригентом-лідером, який спрямований на нововведення та симбіоз такого "музичного організму", як оркестр. Тільки самовдосконалюючись, можна легко досягати поставлених цілей.

Література:

1. Светланов Е. Музыка сегодня / Е. Светланов. – М. : Советский композитор, 1985. – 272 с.
2. Гинзбург Л. Избранное: Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования / Л. Гинзбург. – М. : Советский композитор, 1982. – 302 с.
3. Канерштейн М. Вопросы дирижирования / М. Канерштейн. – М. : Музыка, 1965. – 224 с.
4. Мусин И. Техника дирижирования / И. Мусин. – Л. : Музыка, 1967. – 352 с.
5. Малько Н. Основы техники дирижирования / Н. Малько. – М., Л. : Музыка, 1965. – 218 с.
6. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники / К. Ольхов. – Л. : Музыка, 1984. – 160 с.
7. Рождественский Г. Дирижерская аппликатура / Г. Рождественский. – М. : Музыка, 1974. – 104 с.



УДК 78.071(477)

**Кушнір Я. В.,
м. Чернівці**

ЄВГЕН РОМАНОВИЧ НОСИРЄВ: ВИКОНАВЕЦЬ, ПЕДАГОГ, НАУКОВЕЦЬ

Кушнір Я. В. *Євген Романович Носирєв: виконавець, педагог, науковець.* Стаття присвячена педагогічній та науковій діяльності видатного українського гобоїста, завідувача кафедри духових та ударних інструментів, проректора з наукової роботи Є. Р. Носирєва.

Ключові слова: Носирєв Є. Р., гобой, Київська консерваторія, НМАУ імені П. І. Чайковського.

Кушнір Я. В. *Евгений Романович Носырев: исполнитель, педагог, ученый.* Статья посвящена педагогической и научной деятельности выдающегося украинского гобоиста, заведующего кафедрой духовых и ударных инструментов, проректора по научной работе Е. Р. Носырева.

Ключевые слова: Носырев Е. Р., гобой, Киевская консерватория, НМАУ имени П. И. Чайковского.

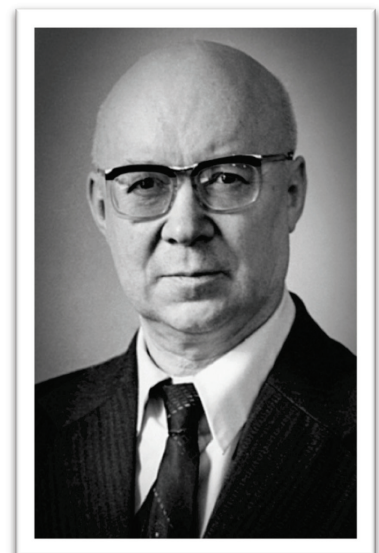
Kushnir Y. V. *Eugene Romanovych Nosyrev: artist, teacher, scientist.* The article is devoted to pedagogical and scientific activity of the outstanding Ukrainian oboist – E. R. Nosyrev – head of Department of wind and percussion instruments, the Pro-rector on scientific work.

Keywords: Nosyrev. E. R., oboe, Kyiv Conservatory, P. I. Tchaikovsky National Music Academy.

В сучасному українському музикознавстві не втрачають актуальності дослідження, присвячені висвітленню історичних подій. Значна частина цих праць – життєписи яскравих особистостей, провідних діячів музичної культури, що своєю творчістю визначали напрямки розвитку виконавства сьогодення.

Євген Романович Носирєв (1919-1989) – видатний український гобоїст, педагог, науковець. Закінчив Московську консерваторію ім. П. І. Чайковського (клас М. Іванова) [2, с. 77]. Навчався на філологічному факультеті Московського університету (МДУ ім. М. В. Ломоносова), володів англійською, німецькою, італійською мовами. У 1959 році захистив кандидатську дисертацію (мистецтвознавство).

Деякий час працював у симфонічному оркестрі Кисловодської філармонії, був солістом оркестру Саратовської філармонії (1949-1962 рр.) Викладацьку діяльність почав у Саратовській консерваторії. Згодом очолив клас гобоя, а також кафедру



духових та ударних інструментів Донецького музично-педагогічного інституту (1966-1971; до останнього часу Донецька музична академія ім. С. С. Прокоф'єва). З 1971 очолював клас гобоя (по 1989), а також кафедру духових та ударних інструментів (1971-1975), з 1975 по 1984 обіймав посаду проректора з наукової роботи Київської консерваторії (нині Національна музична академія України імені П. І. Чайковського), професор [3, с. 97-98].

Євген Романович досяг видатних результатів саме як педагог і науковець, який розумів, що методичні засади повоєнних навчальних і методичних посібників застаріли, і що необхідна розробка абсолютно нових напрямків в навчанні, а скоріше вихованні молодих виконавців-духовиків. Глибокомислячий і далекоглядний наставник, він зумів організувати і згуртувати молодих музикантів, пробуджувати в них прагнення до самостійного музичного мислення, тим самим готуючи нові кадри – як виконавські, так і наукові.

Євген Романович розглядав педагогічний процес як синтез технологій, психології, образного мислення, внутрішньої культури людини, естетичних категорій. *Уникав застосування емпіричного, інтуїтивного підходу в навчанні*, намагався давати обґрунтування всім виконавським процесам і *тим самим значно випереджав свій час*. "Теорія і практика, – говорив Євген Романович, – повинні співіснувати на рівних, а антагонізм між ними призводить до уповільнення темпів професійного зростання музиканта". Читаючи лекційний курс "Методика гри на духових інструментах", Є. Р. Носирев знаходив неймовірні образні порівняння, аналогії, приклади. Мав гострий, аналітичний розум, всі постулати викладав жваво, зацікавлено.

Основні педагогічні принципи Є. Р. Носирєва спиралися на усвідомлене ставлення до всього, що могло впливати на ефективність виховання молодого музиканта: розвиток мислення, інтерес до суміжних видів мистецтв, розвиток музичних здібностей, цілеспрямованість, дбайливе ставлення до всіх видів педагогічного матеріалу. Євген Романович вчив раціонально розподіляти час, економно витрачати свої сили. Його педагогічний талант давав можливість відчувати особливості обдарування кожного учня. Він умів не тільки вказувати на недоліки у виконанні, але й давати чіткі, аргументовані поради, як знайти оптимальні засоби для їх виправлення.

Характерна риса педагогічної роботи Є. Р. Носирєва – це прагнення до *гармонійного розвитку учня*, щоб технічна майстерність не розходила з музичною, а саме зі світом образів і емоцій. Не меншу увагу Євген Романович *приділяв і розвитку художнього смаку молодих музикантів*. Для нього було важливо, щоб увага учня була спрямована на змістовність і глибину виконання, що, безумовно, *відрізняло його від педагогів-духовиків того часу*, які в основному концентрували свою увагу на вирішенні виконавсько-технологічних проблем.

Євген Романович надавав студентам свободу прояву індивідуальності, не диктував, не використовував "владу" педагога. В особистості Євгена Романовича Носирєва поєднувалися м'яка вимогливість і любов до своїх учнів, а вони, в свою чергу, віддячували йому тим самим – любов'ю, повагою, відданістю. Вплив на учнів був величезним, але методи впливу були – професіоналізм, щирість, доброта. До студентів професор ставився з батьківською турботою, завжди вникав в їх проблеми і намагався допомогти.

Енциклопедичні знання та інтелект були підкріплені в ньому щирою інтелігентністю, величезною загальнолюдською культурою – він ніколи не показував свої переваги над співрозмовником. Євген Романович мав неймовірну скромність, що, як правило, не властива творчим особистостям – часто надмірно емоційним, імпульсивним...

Незважаючи на м'якість характеру, Є. Р. Носирєв був активним і принциповим в педагогічній роботі, в дослідженні питань виконавських технологій. Значну увагу він приділяв розвитку звукових якостей (темброве забарвлення звучання, вібрато, звуковисотна інтонація), зокрема, їх естетичним, емоційним характеристикам. Слід зазначити, що *його вихованці досягали відчутних результатів саме у звукових показниках. Вже в 60-ті роки вони володіли перманентним диханням (перманентним видихом)*.

Є. Носирєв підтримував творчі контакти з провідними музикантами нашої країни і зарубіжжя. Ця співтворчість дозволила йому бути *ініціатором впровадження багатьох*

новинок нотної літератури, прогресивних методичних розробок. Євген Романович успішно використовував їх у своїй практичній роботі, а новизна трактування відрізняла серед інших гру студентів інтерпретацією творів, особливо сучасних авторів.

Як науковець Є. Р. Носирев гостро відчував відсутність теоретичних обґрунтувань у викладанні гри на гобої. Це спонукало його *здійснити переклад на російську мову значних, на його думку, робіт* (Б. Бартолоцці "Нове звучання дерев'яних духових інструментів", Е. Ротуел "Книга про гобой", Т. Пауел "Про гобой") [4]. Власні педагогічні принципи він виклав у роботі "Методика навчання гри на гобої" (1971), а також у багатьох наукових статтях. Історії виконавства на гобої присвячені його роботи: "Історія виконавства на гобої в Росії" (1957), "Гобой" (1974). "Піонером-дослідником" називає Є. Носирева В. Апатський і дає власну оцінку значущості наукової діяльності Євгена Романовича: "Значення праць Носирева важко переоцінити. Вони відкрили нові, невідомі раніше, сторінки історії музичної культури" [1, с. 321-322]. Складно не погодитися зі словами Володимира Миколайовича. Саме *Є. Р. Носирев заклав фундамент науково-методичної спадщини Київської духової школи*.

Творчість Є. Р. Носирева знайшла своє продовження в його учнях – чудових музикантах, відомих в Україні та за її межами як у минулі роки, так і у сьогоденні:

Є. Хохолков – соліст оркестру Маріїнського театру;

Б. Слюсарев – соліст духового оркестру Міністерства оборони СРСР;

В. Чернігівський – заслужений артист України, соліст Національного академічного симфонічного оркестру України;

А. Кулик – соліст Національного президентського оркестру;

М. Севрук – соліст Оркестру радіо і телебачення УРСР, нині викладач коледжу мистецтв в Празі;

В. Міщенко – артист Національного академічного симфонічного оркестру України;

В. Романюк – соліст Державного естрадно-симфонічного оркестру України;

І. Паламар – соліст симфонічного оркестру Львівської філармонії;

П. Свиридов – соліст симфонічного оркестру Запорізької філармонії [4].

Євген Романович Носирев здійснив вагомий внесок у розвиток українського духового виконавства. Він залишився в пам'яті друзів, однодумців, учнів, як інтелектуал і науковець, як прекрасна людина і педагог.

Література:

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II / В. Н. Апатский. – К.: НМАУ имени П. И. Чайковского, 2012. – 408 с.
2. Болотин С. В. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах / С. В. Болотин. – Л.: Музыка, 1969. – 200 с.
3. Кушнір А. Я. Історія кафедри духових інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського в портретах особистостей / А. Я. Кушнір // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. – К., 2011. – Вип. 93. – С. 95-102.
4. Севрук М. Памяти профессора Носырева Евгения Романовича к его 90-му юбилею со дня рождения / М. Севрук. – [Электронный ресурс: Radomyśl Ukrajina]. – Режим доступа: <http://radomysl.blog.cz/1002/pamjati-professora-nosyрева-evgenija-romanovicha-k-ego-90-mu-jubileju-so-dnja-rozhdenija>.



УДК 788 – 037.1

*Турковський В. А.,
м. Рівне*

ШЛЯХИ ТА ЕФЕКТИВНІ СПОСОБИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ УЧИЛИЩ КУЛЬТУРИ НА ЗАНЯТТЯХ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ

Анотація. В даній статті ми розглянемо концепції розвитку творчих здібностей особистості, дослідимо мету занять духового оркестру в училищі культури, а також основні напрямки педагогічного керівництва процесом розвитку музично-творчих здібностей студентів. Головне призначення духового оркестру, його творча функція і педагогічні можливості.

Ключові слова: сучасний, концепція, дитина, оркестр, викладач, аспект, творчий, мистецтво, здібності.

Аннотация. В данной статье мы рассмотрим концепции развития творческих способностей личности, исследуем цель занятий духового оркестра в училище культуры, а также основные направления педагогического руководства процессом развития музыкально-творческих способностей студентов. Главное назначение духового оркестра, его творческая функция и педагогические возможности.

Ключевые слова: современный, концепция, ребенок, оркестр, преподаватель, аспект, творческий, искусство, способности.

Abstract. In this article we will discuss the concept of development of creative abilities of the individual. Explore goal brass band classes in the school culture and the main directions of pedagogical management process of musical and creative abilities of students. The main purpose of the brass band, its creative function and educational opportunities.

Keywords: modern, concept, child, orchestra teacher, aspect, creativity, art, abilities.

У сучасному суспільстві, практиці музичного виховання і навчання виникла проблема пошуку нових засобів у розвитку музичних здібностей, які є необхідною умовою гармонійного розвитку особистості.

Увага сучасних педагогів і психологів спрямована на пошук таких форм роботи, які б активізували творче мислення підростаючого покоління. Важливим моментом при цьому є використання нових концепцій, спрямованих на творчий розвиток здібностей особистості. У зв'язку з цим доцільно приділити увагу розгляду особистості та її творчих здібностей, оскільки ці фактори є визначальними при розробці різних технологій навчання. Вчені визначають три концепції розвитку: традиційно-дидактичну, розвивальну і особистісно-орієнтовану. Ці концепції фактично охоплюють всі існуючі типи навчання і виховання, а також визначають стан і перспективні тенденції її перетворення. Аналізуючи ці три концепції, можна відзначити, що вони принципово відрізняються одна від одної залежно від місця і ролі студента чи учня в системі навчальної діяльності та планованого педагогічного ефекту.

Отже, традиційна дидактична концепція, яка орієнтує освіту на передачу студентам суспільно-історичного досвіду в логічно завершених формах-поняттях, законах тощо. Основне завдання такого типу навчання полягає в забезпеченні психолого-педагогічних умов, які дозволяють перетворити громадську свідомість в індивідуальне. При цьому підході не диференціюються поняття навчання – як ззовні організованого процесу – та власне діяльності – як акту самореалізації студента. Мета навчання – просвітити молодь, допомогти їм пізнати закони об'єктивного світу, які не залежать від них. Суб'єкт навчальної діяльності за такої концепції фактично відсутній, особистість замінюється системою знань, умінь, навичок.

Особистісно-орієнтоване навчання ставить особистість дитини в центр педагогічного процесу. На думку Н. С. Якиманської, процес навчання має бути з самого початку зорієнтований на особистість дитини [3]. Це передбачає початкове розкриття самотності, самоцінності суб'єктивного досвіду кожного, з подальшим погодженням змісту і методів навчання. Саме ця концепція розвитку особистості покладена в основу нових технологій навчання і виховання. Суть її полягає в тому, що зміст наукових понять не просто вкорінюється у свідомості кожного вихованця навчального закладу, а узгоджується з тим розумінням його сутності, яке притаманне дитині в момент його засвоєння. Його суб'єктивний зміст може збігатися, а може і розходитися з об'єктивно заданими; ступінь

розбіжності повинен завжди бути у фокусі уваги педагога. Згідно з концепцією особистісно-орієнтованого навчання викладач повинен не просто транслювати культурні норми та вимоги до їх відтворення студентами, а й виявляти різні індивідуальні "семантики", колективно їх обговорювати, обирати найбільш оптимальні з точки зору положень конкретної науки, підкріплювати їх, відповідно оцінювати тощо. В особистісно-орієнтованому навчанні основна увага викладача має бути спрямована не на результат засвоєння, а на процес його досягнення, на те, як студент засвоює його. Змінюється вектор педагогічного руху – не від педагогічних дій викладача до студента, а від самої дитини, яка вибірково ставиться до цих дій, не засвоюючи їх в заданому вигляді.

Перспективність особистісного напряму перебудови навчально-виховного процесу підтверджується розглядом ще одного з проєктів перетворення системи навчання. Його розробка пов'язана з ім'ям В. С. Біблера [2]. В основі цього проєкту – визначення провідної ролі спілкування у становленні творчої особистості, яка виявляється в так званій "концепції діалогу культур". У філософсько-психологічних дослідженнях В. С. Біблера і науково-прикладних розробках його однодумців запропонована оригінальна програма побудови школи ХХІ століття як Школи діалогу культур. Її основною метою є здійснення переходу від ідеї "освіченої людини" до ідеї "людини культури". Автори концепції підкреслюють, що передача дитині сучасних знань і розвиток культури її мислення як моральної культури – це різні завдання. Не готові знання, вміння, навички, а культура їх формування і зміни, трансформації, перетворення повинні стати предметом Школи майбутнього.

Сьогодні вченими розробляються методи вирішення проблем, пов'язаних з розвитком музично-творчих здібностей особистості. З'являються методичні розробки, рекомендації щодо виявлення психологічних особливостей обдарованої дитини, впливу навколишнього середовища на розвиток творчих здібностей, співвідношення творчої активності та здоров'я дітей тощо.

Враховуючи актуальність даної проблеми, визначаємо мету занять духового оркестру в училищі культури: набуття музично-творчих здібностей за допомогою колективного музикування. Ознайомлення з теоретичною базою дослідження вище окресленої проблеми розвитку музично-творчих здібностей дає можливість виокремити ефективні умови навчання та виховання під час занять духового оркестру:

- взаємозв'язок складових комплексу музичності та інтелекту особистості студента;
- використання музичної творчості як провідного виду навчально-виховного процесу училищ культури;
- створення системи педагогічного керівництва з постійним ускладненням видів музично-творчої діяльності;
- комплексне використання різних видів мистецтва.

В основі освітнього процесу училища культури знаходиться концепція, що передбачає нерозривний зв'язок музичної діяльності із всебічним, універсальним розвитком особистості вихованців, розширення їхнього художнього і загальнокультурного кругозору, активізацію пізнавальних і творчих можливостей. Тому це твердження дозволяє виділити такі основні напрямки педагогічного керівництва процесом розвитку музично-творчих здібностей студентів:

- 1) підвищення результативності інтелектуальної діяльності студентів за рахунок формування здібностей аналізувати, порівнювати, досліджувати, систематизувати свої знання, створювати нові ідеї;
- 2) стимулювання розвитку музично-творчих здібностей учасників духового оркестру через творчість як провідний вид навчально-виховного процесу училищ культури;
- 3) забезпечення умов для створення навчальної системи з постійним ускладненням різних видів музично-творчої діяльності;
- 4) комплексне використання різних видів мистецтва з урахуванням взаємозалежності розвитку спеціальних здібностей з розвитком загальних здібностей та інтелекту.

Перший педагогічний напрямок є одним із провідних у музично-педагогічній практиці і визначений тим, що у співвідношеннях загальних і спеціальних здібностей загальні

відіграють провідну роль, а при гармонійному розвитку особистості в якості найважливіших умов визначена єдність емоційної та інтелектуальної сфер.

Другий педагогічний напрямок передбачає стимулювання розвитку музично-творчих здібностей учасників оркестрового колективу через творчу активність, творчо-перетворювальну діяльність.

Враховуючи те, що музичному розвитку особливо сприяє музична творчість як різновид навчальної діяльності, то музичне виховання має відбуватись за принципом діяння, гри та творчості.

Третій педагогічний напрямок передбачає створення такої системи навчально-виховного процесу, при якій відбувається послідовний перехід від знайомого до незнайомого, від менш складного до більш складного, що забезпечує стійкі знання, розвиток творчої активності та удосконалення вмінь і навичок. Внаслідок такої взаємодії вихованці навчального закладу на основі накопиченого досвіду і попередньо сформованого рівня розвитку музично-творчих здібностей беруть активну участь і у процесі саморозвитку.

Нами вже неодноразово підкреслювалося, що найважливішими чинниками впливу на розвиток музично-творчих здібностей студентів є перетворення психічних процесів у здібність, розвиток загального та художнього інтелекту, активна музична діяльність, використання синтезу мистецтва, високий рівень активності та творчого потенціалу викладачів.

Як раніше зазначалося, сучасна наукова література висвітлює різні сторони музично-виконавської підготовки музикантів засобами колективної творчої діяльності (Я. Сверлюк, Т. Браницька, П. Богонос, О. Ільченко, В. Лабунець, В. Лапченко, В. Лебедев, Л. Паньків, В. Федоришин та ін.). Проблема колективного оркестрового музикування завжди породжувала широке коло різних питань щодо його ефективності при формуванні творчої особистості музиканта-виконавця. Аналіз даної проблеми дає можливість виокремити важливий аспект колективного оркестрового виконавства – розвиток музично-творчих здібностей його учасників в оркестровому класі. Зважаючи, що позитивна внутрішня позиція учасників формується не сама собою, а завдяки ефективним методам навчально-виховного процесу, методи керування творчим процесом мають бути не тільки націлені на інтелектуальний особистісний розвиток учасників колективу, а й розвивати потребу в духовних цінностях. Отже, рівень духовності має найбільший зв'язок з розвитком творчих здібностей. Так, О. Олексюк [7, с. 45-62] наголошує, що взаємозалежність між загальними професійними та спеціальними музичними здібностями може встановлюватися тільки на основі актуалізації духовних сутнісних сил.

Іноді педагоги, прагнучи впливати на учня, свідомо чи інтуїтивно розвивають їх музичні здібності, прищеплюють їм необхідні навички роботи, але мислення учнів часто залишається поза сферою педагогічного впливу. Викладачі, звертаючи увагу переважно на спеціальні здібності учня, не вміють бачити загальних, забувають про їх розвиток, про те, що вони виконують провідну роль у становленні спеціальних здібностей (О. А. Апраксіна, Л. А. Баренбойм, Т. Л. Беркман, Г. М. Коган, С. С. Ляховицька, С. І. Савшинський).

Деякі автори (Ю. Д. Бабаєва, Н. С. Лейтеса, Т. М. Марютіна, А. А. Мелик-Пашаєва, З. Н. Новлянська, Л. В. Попова, М. С. Старчеус, В. С. Юркевич) вважають, що музична обдарованість формується і якийсь час розвивається на позаособистісній основі, тобто відносно незалежно від ходу особистісного розвитку. І чим обдарованіша дитина, тим складніше формування того, що складає особистісну основу психологічного розвитку [5, с. 312]. Серед важливих чинників формування музично-творчих здібностей провідна роль відводиться мистецтву.

Мистецтво синтезує світорозуміння і світовідчуття, пізнання і переживання довкілля. Воно може актуалізувати ті явища, які існують лише потенційно, і тим самим виступає як особливий вид діяльності, що розширює межі людського світу й оптимізує людський фактор у світі і слугує засобом його творчого розвитку.

Отже, можемо беззаперечно стверджувати, що найважливішими чинниками впливу на розвиток музично-творчих здібностей студентів є перетворення психічних процесів у

здібність, розвиток загального та художнього інтелекту, активна музична діяльність, використання синтезу мистецтва, високий рівень активності та творчого потенціалу викладачів.

Керуючись цією характеристикою, визначимо важливий аспект діяльності оркестрового колективу, що наділяє його творчою специфікою, яка є особистісно-суб'єктивною. Вона пов'язана з духовним удосконаленням учасників, з розвитком їхнього духовно-творчого потенціалу, який, на думку О. Олексюк [7, с. 217], формується як системне утворення, яке структурується афективними, нормативно-регулятивними та поведінковими процесами на основі морально-естетичного досвіду. Потрібно відзначити, що цей потенціал здатний реалізовуватися не тільки в професійній художній діяльності, а й в усій системі відносин між учасниками, диригентом та іншим оточенням. У цьому підході відображено соціально значущу оцінку оркестру як творчого колективу, що сприяє формуванню естетичної культури його учасників. У разі виконання оркестром основних видів діяльності (виконавський, інтерпретаційний, виховний, соціокультурний аспекти), його учасники вступають у певні взаємовідносини.

Процес прилучення особистості до системи колективних взаємин є складним, суперечливим, проте водночас і важливим для особистісного зростання. Зазвичай поняття "колектив" (від лат. *collectif* – зібраний) розглядають як організовану групу людей, об'єднану спільними цілями, професійними й соціальними інтересами, ціннісними орієнтаціями, спільною діяльністю, спілкуванням і взаємною відповідальністю. За українським педагогічним словником, поняття "колектив" – це об'єднання учасників колективу, життєдіяльність якого визначається цілями і завданнями, що впливають із потреб суспільного, колективного й індивідуального розвитку.

Отож слід зауважити, що виховний аспект учасників духового оркестру училищ культури полягає у взаємовпливі музичних творів на його учасників (у процесі репетиційних занять), а вони, у свою чергу, впливають засобами мистецтва виконавства музичної композиції на слухача (під час концертних виступів). Ефективність виховного впливу досягається внаслідок ретельного опрацювання техніки виконавства. А у процесі колективної праці розвивається почуття колективізму, що виявляється у відповідальності за спільну справу.

Ще раз принагідно зауважимо, що духовий оркестровий колектив – це соціокультурне явище, яке не можна ізолювати від суспільних явищ, адже він відіграє певну роль у функціонуванні суспільного цілого. Оркестр як спільність музикантів-інструменталістів поєднаний із системою суспільних відносин. Звідси випливає, що оркестровий колектив як соціокультурне явище передбачає: а) інтерес учасників до колективного виконавства; б) наявність відповідних умов для самоствердження особистості завдяки прояву творчих здібностей та особистих якостей; в) отримання учасниками естетичного задоволення від результатів творчої діяльності.

Отже, головне призначення духового оркестру – виконавська діяльність, що спрямовується на становлення творчого потенціалу студентів, їх духовний і творчий розвиток. Його творча функція і педагогічні можливості реалізуються тоді, коли учасники оркестрового колективу набули технічної майстерності, високого рівня фахових знань, вмінь і навичок. У міру накопичення виконавського досвіду в колективному виконанні здійснюється вільний вияв творчого потенціалу учасників оркестрового колективу.

Як відомо, тільки через мистецтво суспільні проблеми можуть стати глибоко особистими, пережитими. Шляхом залучення молоді до мистецтва створюються умови для повноцінного розвитку особистості, її гуманізації, для прояву і розвитку художніх творчих здібностей. Тому, підсумовуючи вище сказане, зазначимо, що духовий оркестр училищ культури виховує його учасників засобами мистецтва, надає їм широкі можливості для реалізації творчих планів. Духовий оркестр – це творчий колектив майбутніх музикантів-виконавців, у діяльності якого набувають актуальності їхні творчі можливості, які реалізуються у спільному творчому пошуку зразкової інтерпретації музики; творчих контактах з учасниками художньо-творчого оркестрового колективу; розширенні сфери художньо-естетичного пізнання музичного мистецтва.

Література:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособие / В.Н.Апатский. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2006. – 432 с.
2. Біблер В. С. Школа діалогу культур: ідеї, досвід, перспективи / В. С. Біблер, Р. Р. Кондратов, І. Є. Берлянд. – Кемерово, 1993. – 415 с.
3. Волков Н.В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах [монография] / Н.В.Волков. – М. : Академический проект; Альма Матер, 2008. – 399 с.
4. Громченко В.В. Художня образність твору як основа еволюції виконавських засобів виразності (на прикладі "Поєми для кларнета та фортепіано" Л.Колодуба) / В.В.Громченко // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. – Вип. 21. – К. : Міленіум, 2012. – С. 18-23.
5. Клепиков О. І. Основы творчости особи: навч. посіб. / О. І. Клепиков, І. Т. Кучерявий. – К. : Вища школа, 1996. – 255 с.
6. Назайкинский Е. В. О психологи музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
7. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу : сфера музичного мистецтва : навч. посібник / О. Олексюк, М. Ткач. – К. : Знання України, 2004. – 264 с.



УДК 37.046:68

Сенюк Н. Є.,
м. Рівне

МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ УЧНІВ-ДУХОВИКІВ В УМОВАХ ПОЗАШКІЛЬНОЇ СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ ОСВІТИ

Анотація. У статті обґрунтовуються особливості відбору та подальшого навчання учнів-духовиків в умовах позашкільної спеціалізованої освіти, специфіка навчання духовому виконавству як складовій мистецько-культурних надбань людства.

Ключові слова: музично-виконавські вміння, позашкільна спеціалізована освіта, виконавська техніка, художня образність.

Аннотация. В статье обосновываются особенности отбора и последующей обучения учеников-духовиков в условиях внешкольного специализированного образования, специфика учебы духовому исполнительству как составляющей художественно-культурного наследия человечества.

Ключевые слова: музыкально исполнительские умение, внешкольное специализированное образование, исполнительская техника, художественная образность.

Annotation. In the article the features of selection and subsequent studies of students- are grounded in the conditions of the out-of-school specialized education, specific of studies spirit performance as to the constituent artistic-cultural acquisitions of humanity.

Keywords: musically performance ability, out-of-school specialized education, performance technique, artistic vividness.

У час глобальних соціально-економічних та духовних зрушень, що відбуваються сьогодні у суспільстві, вирішального значення для розвитку країни набуває окреслення чітких орієнтирів та перспективних напрямків реформування освітньої галузі з метою забезпечення соціокультурного та духовно-творчого становлення людини, здатної виробити свій світогляд та власну позицію у житті, зберігати і примножувати культурно-мистецькі надбання нації.

Пізнання й усвідомлення сутності загальнолюдських духовних і культурних цінностей, засвоєння досягнень світової, передусім європейської гуманітарної науки, цілеспрямовані дослідження особливостей функціонування і розвитку явищ культури в українському середовищі є необхідною умовою подальшого прогресивного розвитку національної культури. Одним із таких явищ є музичне виконавство – єдиний засіб, за допомогою якого

музика матеріалізується в об'єктивній (звуковій) реальності, виявляється в усій своїй видовій, стилістичній і жанровій різноманітності, стає об'єктом сприймання і почуттєво-емоційного переживання і виконує притаманні їй соціальні функції [4, с.1].

Музичному виконавству належить особливе місце у становленні й розвитку музичної культури, у функціонуванні музики в суспільстві як художнього явища. Його вивчали філософи античності й середньовіччя, аналізували теоретики музики і музиканти-практики доби класицизму і романтизму, дослідники різних гуманітарних наук ХХ ст. Сьогодні в Україні питання музичного виконавства розглядають фольклористи, дослідники історії музичного мистецтва, виникають виконавські школи, активізується діяльність окремих виконавців та музично-виконавських колективів, виконавських технологій та інтерпретації музичних творів (В. Антонюк, В. Белікова, О. Бодіна, С. Грица, М. Давидов, Б. Деменко, А. Іваницький, О. Ільченко, Л. Касьяненко, Н. Кашкадамова, А. Кулієва, П. Круль, О. Маркова, В. Москаленко, В. Рожок, В. Сумарокова та ін.) [4, с.3].

Музичне мистецтво володіє унікальною можливістю послідовно та ефективно вводити особистість у художньо-естетичний простір культури, формувати її світоглядні уявлення, ціннісні орієнтації та індивідуально-творчі здібності. Пізнання його безмежного світу найбільш повно відбувається під час навчання у спеціалізованих позашкільних закладах, діяльність яких з кожним роком набуває все більш різнобічного, комплексного характеру. Саме ці заклади покликані забезпечувати здійснення художньо-естетичного виховання дітей та молоді через доступність надбань вітчизняної і світової художньої культури, формувати системні знання, уміння та навички у галузі музичного мистецтва, сприяти активізації творчого потенціалу і професійному самовизначенню кожного суб'єкта навчання [4, с.3]. Сучасне духове виконавство є одним із потужних засобів впливу на духовну, морально-естетичну та, безумовно, мистецьку складову світогляду особистості, що формується. Тому, на нашу думку, саме в складному підлітковому віці надзвичайно важливо сформувати цілком свідому, виховану та духовно багату людину, використавши нові і цікаві методи та прийоми навчання духової музики. Тому *мета даної статті* полягає в обґрунтуванні необхідності удосконалення та якісного оновлення змісту позашкільної спеціалізованої освіти, впровадження нових підходів до здійснення музично-виконавської підготовки учнів-духовиків.

Історичні та соціокультурні передумови становлення системи позашкільної освіти, можливості створення належного соціально-виховного середовища для розвитку творчої особистості у сфері дозвілля вивчали В. Берека, В. Войчук, А. Воловик, Р. Науменко, Н. Ганнусенко, Г. Пустовіт, О. Сухомлинська, Т. Сущенко та ін.

Різні аспекти організації музичного навчання учнів неодноразово ставали предметом теоретико-методичного аналізу багатьох науковців: вивченню динаміки формування вітчизняних та зарубіжних музично-педагогічних концепцій присвятили свої ґрунтовні дослідження О. Алексєєв, Л. Баренбойм, Н. Гуральник, Н. Кашкадамова, А. Ніколаєв, О. Михайличенко, С. Уланова; пріоритетні підходи до змістового наповнення музично-освітнього процесу розглядали Е. Абдуллін, Ю. Алієв, Д. Кабалевський, В. Крюкова, Л. Масол, О. Олексюк, О. Ростовський, О. Рудницька, Г. Падалка, О. Щолокова, В. Шульгіна, О. Палаженко.

Змінність методичних принципів передусім пов'язувалась з накопиченням досвіду теоретичного осмислення природи музичного мистецтва, пізнання специфіки музичного мислення та сприйняття у дослідженнях Б. Асаф'єва, О. Костюка, Л. Мазеля, В. Медушевського, В. Цуккермана тощо. Теоретичні аспекти сутності музично-виконавської діяльності висвітлено у науковому доробку В.Белікової, О. Бодіної, Г. Гільбурда, Н. Жукової, Н. Жайворонок, В. Москаленка, О. Маркової.

Насамперед головним завданням майбутнього духовика-виконавця є всебічне і глибоке освоєння твору шляхом пізнання характерних рис музичної творчості певної історичної епохи, творчого напрямку, жанру, до яких належить даний твір, усвідомлення індивідуального стилю і логіки музичного мислення композитора. Працюючи над твором, виконавець повинен якнайдалі відійти від свого "Я" на користь композитора і не пристосовувати цей твір до особистого світосприймання і художнього мислення. Такі видатні виконавці, як В. Горовіц, Й. Гофман, С. Ріхтер, Л. Ойстрах, М. Ростропович, Г. Кароян, С. Турчак та багато

інших стали всесвітньо відомими передусім тому, що володіючи непересічним музичним обдаруванням, вони доклали титанічних зусиль, щоб слухачі почули справжнього Й. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, П. Чайковського чи М. Лисенка і Б. Лятошинського. Але до об'єктивно закономірних вимог до виконавців така об'єктивна реальність вносить значні корективи. Передусім необхідно мати на увазі, що однозначно пізнати і абсолютно точно передати художній задум композитора практично неможливо. Приступаючи до роботи над твором, виконавець має перед собою певну семіотичну систему, "кодований" запис художнього змісту. Якщо навіть припустити, що в нотному тексті закладені усі об'єктивні дані, необхідні для точного відтворення цього змісту у відповідності із задумом композитора, і що виконавець найглибше перейнявся ідейно-художньою сутністю твору, повністю осягнув творчі принципи і стилістичні особливості автора, відокремити виконавство від суб'єктивних факторів практично неможливо. Кожний виконавець має індивідуальний світогляд, особистий склад художнього мислення, свою, лише йому притаманну реакцію на образно-емоційні впливи і освоює твір, зрозуміло, через призму особистого сприйняття [6, с. 10].

У позашкільних спеціалізованих закладах учитель повинен орієнтуватися на те, що виконання твору також значною мірою обумовлюється індивідуальними властивостями і характеристиками виконавця, зокрема його технічними і художньо-творчими можливостями, особливостями відчуття сили звучності і співвідношень динамічних відтінків, метроритму і швидкості руху, логіки прискорень та уповільнень, особливостей взаємовідносин формуютьовуючих структур і елементів тощо.

Передусім слід наголосити на основних етапах підготовки до навчання гри на духових інструментах. Щоб приступити до навчання гри на духових інструментах, необхідно правильно організувати та провести відбір кандидатів за принципом професійної придатності.

Гра на духових інструментах вимагає від музиканта значної затрати фізичної сили. До занять допускаються тільки ті діти, які мають добрий стан здоров'я. У цьому допомагає медичний огляд, який обов'язковий для всіх кандидатів, і в результаті якого повинні бути вилучені особи з хронічними хворобами серця, легенів та інших важливих органів.

Одночасно з визначенням ступеня мислення та фізичного розвитку кандидатів, викладачу необхідно мати точні дані про їх вік, так як в практиці навчання на духових інструментах це має принципове значення. Найбільш придатний вік для початку навчання гри на духових інструментах 11-12 років.

Звичайно, індивідуальні дані фізичного розвитку дітей, а також конструктивні особливості деяких духових інструментів можуть внести у віковий ценз корективи.

Так, наприклад, навчання гри на мідних духових інструментах (тромбоні, тубі) краще починати з 13-15 років, оскільки у більш ранньому віці у дітей ще не зовсім розвинуті руки та грудна клітка.

До гри на духових інструментах не можуть бути допущені діти, які мають явно виражені ознаки професійної непридатності, у яких хворі або відсутні передні зуби, а також губи, які неправильно зрослися (так звана "заяча губа"), неправильно розвинуті пальці на руках.

Що ж стосується інших зовнішніх ознак непридатності, наприклад, викривлення зубів або неправильний прикус, то ці дефекти є серйозними, але в окремих випадках вони не можуть бути перешкодою. З практики відомо, що деякі виконавці мають неправильний прикус щелеп або недостатньо рівні зуби, а втім при наявності музичних здібностей та великої праці успішно володіють інструментом.

Після відбору учнів перед учителем виникає найбільш складне питання про вибір інструмента. Треба допомогти майбутньому музиканту знайти свій інструмент, той, що найбільш відповідає його природним здібностям. Викладач повинен врахувати при цьому вік, стать, загальний фізичний розвиток, професійні ознаки, а також форму губ. Учня з повними губами краще запропонувати навчання на широкомензурних інструментах, із звичайною формою губ – всі інші інструменти.

Звичайно, при цьому треба зважати на бажання учнів і без серйозних причин не перешкоджати вибору інструмента. Цілком можливі помилки при визначенні інструмента, але головне вчасно помітити їх і виправити.

В практиці навчання гри на духових інструментах широке розповсюдження отримала так звана постановка. Термін "постановка" має загальний характер і означає сукупність правил, які відносяться до взаємоположення голови, корпусу, рук, пальців, ніг та інструмента. Правильна постановка повинна допомогти досягненню високих виконавських результатів при найменшій затраті сил з боку виконавця.

При раціональній постановці виконавський апарат музиканта (його дихання, робота губ, пальців) функціонують в найбільш придатних і природних умовах, що допомагає виконавцю уникнути зайвого напруження. Голова у музиканта, який грає на духових інструментах, завжди повинна триматись рівно, без нахилу в різні боки. Будь-яке її відхилення при незмінному положенні інструмента не бажане з тієї причини, що воно шкодить нормальній взаємодії губ і мундштука. Внаслідок цього може змінитися направлення цівки повітря в мундштук, що в кінцевому результаті може негативно вплинути на якість звуку.

Корпус в процесі гри, як і голова, повинен триматися рівно у всіх випадках, незалежно від того, в якому положенні грає музикант – сидячи чи стоячи. Особливу увагу необхідно звернути на те, щоб плечі музиканта були розвернуті, а груди випрямлені і дещо припідняті. Подібне положення корпусу полегшує роботу легенів і діафрагми.

Слід приділяти більше уваги правильному положенню рук і пальців при грі на духових інструментах, тому що вони знаходяться у прямому зв'язку з інструментом. Руки не слід притискати до тулуба, тому що це буде заважати вільному диханню. Необхідно слідкувати за руками, щоб вони не були скованими, оскільки їх напруженість обов'язково передається пальцям і буде стримувати їх рух.

Пальці на інструменті слід тримати трішки зігнутими, таке положення найбільш раціональне. З моменту гри вони не повинні високо підніматися над інструментом або відводитись в різні боки, зайві рухи ускладнюють розвиток біглості. Для рухливості пальців у виконавців на дерев'яних духових інструментах велике значення має правильне положення великого пальця правої руки, на якому сконцентована опора інструмента.

Ноги при грі на духових інструментах стоячи повинні займати таке положення, яке б забезпечило корпусу нормальну стійкість. Для цього рекомендується ноги трохи розставити або одну з них виставити вперед. При грі сидячи – необхідно зберегти пряме положення корпусу, а разом з тим і вільне дихання, не рекомендується сидати повністю на стілець чи спиратися на його спинку. Ні в якому разі не можна накидати ноги одна на одну, тому що це буде заважати активній роботі діафрагми і м'язів черевного пресу.

Правильне положення інструмента при грі є запорукою успішного оволодіння технікою гри. Головним критерієм оцінки правильного положення інструмента повинно стати відчуття зручності.

Творча реалізація виконавства учнів-духовиків без сумніву відбувається під час концертного виступу. Успішність виступу музиканта-виконавця залежить не тільки від рівня "готовності" музичного твору, а також й від його спроможності творчо працювати під час концертного виступу. Майстерність музиканта-виконавця визначається і вмінням "входити в образ", тобто створювати і передавати слухачеві емоційну природу музичного твору. Проте музикант-духовик виконує під час концертного виступу не лише один твір.

Отже, технологія виконавської діяльності і відтворення художньої образності – це взаємозв'язані і взаємообумовлені процеси. Ні один з них не може реалізуватися самостійно, оскільки вони є невід'ємними компонентами цілісного музично-виконавського процесу. Тому учень-духовик від самого початку опанування музичним інструментом повинен усвідомити, що виконавство – це складний і багатогранний процес, який потребує урахування фізичних показників, подальшої досконалої технічної майстерності та індивідуальної роботи над музичним твором, причому техніко-виконавська, технологічна операція не повинна освоюватися як самоціль, без належного зв'язку з вирішенням певного художнього завдання.

Література:

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособие / В. Н. Апатский. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 432 с.

2. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис... канд. мистецтв : 17.00.03 / В. П. Білоус. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 20 с.
3. Ільченко О. О. Методологічні проблеми професійної музичної освіти / О. О. Ільченко, Я. В. Сверлюк. – Рівне : Перспектива, 2004. – 200 с.
4. Ліпська С. Л. Методичні засади удосконалення музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної спеціалізованої освіти : автореф. дис... канд. наук : 13.00.02 / С. Л. Ліпська. – Київ : НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2007. – 20 с.
5. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості : сфера музичного мистецтва: навч. посіб. / О. Олексюк, М. Ткач. – К. : Знання України, 2004. – 264 с.
6. Сверлюк Я. В. Формування готовності студентів вузів культури до роботи з дитячим духовим оркестром : автореф. дис... к.п.н. : 13.00.02 / Я. В. Сверлюк. – К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 1999. – 20 с.
7. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога / М. Фейгин. – М. : Музыка, 1975. – 112 с.



УДК 788 : 7.071.2 : 616.31

*Мельник О. Ю., Косенко С. В., Гайошко О. Б.,
м. Івано-Франківськ*

ПРОФІЛАКТИКА ПРОФЕСІЙНИХ ЗАХВОРЮВАНЬ ПОРОЖНИНИ РОТА У МУЗИКАНТІВ-ВИКОНАВЦІВ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Анотація. В статті висвітлюється проблема профілактики професійних захворювань порожнини рота у музикантів-виконавців на духових інструментах. Підсумовуються результати клінічних та лабораторних досліджень про доцільність застосування пектинвмісного гігієнічно-профілактичного засобу "Пектодент" та отримання стійкого клінічного профілактичного ефекту в порівнянні із традиційними кальцієвмісними засобами гігієни. Відзначається результативність використання засобу "Пектодент", що приводить до нормалізації мікрофлори порожнини рота без порушення її якісного складу.

Annotation. Playing wind instruments involves a complex coordination of not only the respiratory system but also organs of the oral cavity. Those oral cavity diseases, which have not been cured in time, could create the most problematic and dramatic situations. Consequently, a musician loses the full function of the dento-facial system that may result in the professional impropriety. In order to keep the mouth cavity healthy, it is necessary to follow oral hygiene preventing the dental plaque formation. The latter is formed by adsorption of the microorganisms on the enamel surface of tooth. Means of mouth cavity hygiene take on enormous importance in the complex of preventive measures. Hygiene products prevent more or less the formation of dental plaque.

Based on Ivano-Frankivsk National Music School, 20 students of the Department of the performing art history and theory at the Art Institute of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University has been examined within the 2 last years. They form the main test group (MG). There're 20 team members in the control group (CG) composed of musicians of the municipal wind band. The age of the test group members ranges from 17 to 22. Both MG and CG have got the similar treatment accordingly to the standardization of treatment protocols with the different preventive medications. Pectodent is applied during the dental extractions. MG has used Pectodent, the hygienic and preventive remedy; CG has used the hygiene products purchased in the trading network. Hygienic indexes of OHI-S-Oral Hygiene Indices, Green-Vermillion show the poor state of oral health. In the course of examination, treatment and prevention of the musicians playing wind instruments, it has been found that under the influence of Pectodent, the hygienic and preventive remedy, a microscopic flora become normal without disturbance of its quantitative composition. The application expediency of Pectodent is approved by the clinical effectiveness. Namely, it is characterized by a significant reduction of the soft dental plaque, normalization of the hygienic indexes, postoperative wound healing with reduced period of epithelization and rapid disappearance of the pain symptom.

Мета дослідження: визначити ефективність використання пектинвмісних засобів гігієни порожнини рота у музикантів 17-22 років, які навчаються гри на духових інструментах. Поставлена мета обумовлює виконання наступних завдань:

– визначити проблеми стоматологічного характеру у студентів кафедри теорії і історії виконавства, які мали стаж гри на духових інструментах не менше 5-9 років;

- оцінити ефективність запропонованого пектинвмісного гігієнічно-профілактичного засобу "Пектодент" з метою профілактики захворювань порожнини рота у майбутніх музикантів;
- обґрунтувати доказову базу ефективності його застосування клінічними методами досліджень;
- визначити роль педагога в первинній профілактиці по збереженню органів порожнини рота у молоді, котра пов'язана із грою на духових інструментах в організованому колективі.

Основною гіпотезою наших досліджень було: доцільність використання та отримання стійкого клінічного профілактичного ефекту від застосування пектинвмісного гігієнічно-профілактичного засобу "Пектодент", вважаючи на його властивості в порівнянні із традиційними кальцієвмісними засобами гігієни у молодих людей, які мають стаж гри на духових інструментах 5-9 років.

Аналіз досліджень. Проблеми із здоров'ям, які виникають у музикантів, що обрали своєю професією гру на духових інструментах, відносять до професійних захворювань. Згідно міжнародної статистичної класифікації хвороб та споріднених проблем МКХ-10, в ній визначені два захворювання – емфізема (І 43.8) та бронхіт (І 44) [7, с. 6].

Проблемі стоматологічних захворювань музикантів приділяють значно менше уваги. Тому вона майже не висвітлюється науковцями-стоматологами України, однак вимагає уваги до свого вирішення.

Гра на духових інструментах пов'язана із складною координацією не тільки органів дихання, але й органів порожнини рота. Особливо проблематичними та драматичними можуть бути ситуації, що пов'язані із невилікуваними вчасно хворобами порожнини рота. В результаті музикантом втрачається повноцінна функція зубо-щелепової системи, яка може призвести до професійної непридатності [6, с. 2]. Проблеми захворювань зубів та інших органів порожнини рота молодих людей в Україні стоять окремо від професійної діяльності музикантів, що вчать грати на духових інструментах. Найчастіше це стосується учнів початкових навчальних закладів шкіл естетичного виховання. Щоденні заняття більш ніж 3 години є фактором ризику у розвитку патологічних процесів. Надлишкові навантаження на щелепно-лицевий скелет та м'язи може призвести до гострого каріозного процесу, деформацій зубних рядів, захворювань тканин пародонта [2, с. 69]. Не менш важливою є проблема видалення зубів та період реабілітації після видалення. Якнайшвидший процес виздоровлення, або навпаки – довготривалий процес одужання, мають для музикантів та їх викладачів неабияке значення. В збереженні здоров'я ротової порожнини необхідна гігієна порожнини рота, де важливу роль відіграє відсутність або наявність зубного нальоту. Зубний наліт – це накопичення мікроорганізмів і продуктів їх життєдіяльності на поверхні зубів. Зубний наліт формується шляхом адсорбції на поверхні емалі зуба мікроорганізмів. Така адсорбція здійснюється за рахунок специфічних клеєподібних нерозчинних у воді полісахаридів, декстринів, а також специфічних білків слини. Подальше розмноження і синтез позаклітинних речовин сприяють формуванню зубного нальоту. Бактеріальні білки являються алергенами та токсинами. Проникаючи в тканини ясен, вони викликають їх пошкодження (запалення, дистрофію). В подальшій еволюції зубного нальоту аеробіоз змінюється анаеробіозом з зміною рН, накопичується кальцій, фосфор, утворюється зубний камінь, який відкладається на зубах, особливо біля зубоясенного краю, що утруднює циркуляцію ясенної рідини. Обов'язковою умовою у формуванні зубного нальоту є присутність в порожнині рота мікроорганізмів. В 1 мг зубного нальоту міститься від 5 до 800 млн мікроорганізмів. Мікроорганізми дуже різноманітні по своєму складу.

В комплексі профілактичних заходів важливе місце займають засоби гігієни для порожнини рота. Гігієнічні засоби в більшій або в меншій мірі попереджають утворення зубного нальоту. При цьому першочергове значення має механічне зняття ранніх відкладень зубною щіткою з гігієнічно-профілактичними засобами. Необхідність догляду за порожниною рота може визнаватися молодими людьми, але за браком мотивації не завжди відтворюється як усвідомлена дія.

Тому на етапах підготовки студентів за фахом таким мотивуючим фактором має стати викладач, який здатний не тільки професійно підготувати молодь до основної діяльності, але й зорієнтувати її на елементи ергономіки та догляду за порожниною рота.

Обґрунтування отриманих наукових результатів. На базі ІФНМУ протягом 2-х років спостережень було обстежено 20 студентів кафедри теорії та історії виконавства Інституту мистецтв ДВНЗ "Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника", які входили в основну групу (ОГ) досліджуваних. 20 – складали контрольну групу (КГ) (учасники муніципального духового оркестру). Вік досліджуваних дорівнював 17-22 років. З анамнезу вияснено, що перед поступленням у вищий навчальний заклад всі студенти займалися грою на духових інструментах від 4 до 6 років. Термін щоденних занять складав, за середньостатистичним значенням ($M \pm m$) $3,0 \pm 0,44$ годин. Діагностика проведена згідно міжнародної статистичної класифікації хвороб та споріднених проблем. Переважно можна було бачити карієс 97,5% та його ускладнення 22,6%. Абсолютні показники до видалення зубів були виявлені у 15,1% обстежених. Захворювання тканин пародонту запального характеру у вигляді катарального гінгівіту мали 87,8%, афтозні стоматити вірусного 6,6% або інфекційно-алергічного характеру спостерігалися у 3,4% обстежених. Лікування в обох групах ОГ та КГ було ідентичним, згідно стандартизації протоколів лікування. ОГ використовувала для гігієни порожнини рота гігієнічно-профілактичний засіб "Пектодент", КГ користувалася засобами гігієни торгівельної мережі, ідентифікація яких не проводилася. При оперативних втручаннях, в разі показників до планового видалення зубів з метою обмеження впливу агресії мікробної флори порожнини рота, в ОГ було використано пов'язки "Пектодент" згідно попередньо розробленої методики [5]. В КГ лікування проводилося згідно стандартних протоколів ведення хірургічних стоматологічних хворих. Обстеження відповідало загальноприйнятій схемі: опитування, огляд, тестування. Всі досліджувані проходили ідентифікацію мікрофлори порожнини рота в лабораторних умовах. Стоматологічний діагноз ставили на ґрунті клінічного обстеження, клініко-інструментальних досліджень, клінічних гігієнічних індексів, індексу загоювання ран, рентгенологічних досліджень.

Результати обстеження фіксували в день огляду (1-й день), на 7-8 день та 14-16 дні. В перший день обстежених нами було виявлено, що 87% молодих людей мали порушення прикусу. Порушення були незначними і стосувалися повернення окремих зубів по осі, перекриття один одного в зубному ряді, вестибулярним або оральним нахилом. У 26% обстежених спостерігався прямий прикус. Ми пояснюємо такий стан тим, що при формуванні постійного прикусу відбувалося активне навчання гри на духових інструментах. Кожен інструмент має особливу форму мундштука, яка вимагала специфічного розташування органів ротової порожнини (амбушюр). Під час гри з метою забезпечення або перекриття потоку повітря м'язи та зв'язки органів порожнини рота напружуються, взаємодіють із мундштуком інструмента. Враховуючи, що початок активного навчання гри на духових інструментах приходився на віковий період досліджуваних 10-12 років, можна говорити про вплив напруження м'язів на кісткові тканини та фолікули зубів, що знаходяться в цьому періоді в найактивнішому рості та формуванні. Слід відмітити, що 2/3 патології приходилося на більш довгий термін володіння інструментом. В нашому випадку 9 років. Тобто, при початку інтенсивних занять в 10-11 років гри на духових інструментах, вірогідність патології прикусу є більшою, ніж початку занять у 12-13 років із терміном стажу в 5-6 років. Також в 1-й день спостережень нами фіксувалися гігієнічні індекси, що свідчили про якість догляду за порожниною рота. Слід визнати, що якість догляду була низькою як в КГ, так і в ОГ. OHI-S Oral Hygiene Indices в межах 1,3-3,0 – задовільна гігієна порожнини рота була у 66,5%; в межах 3,6-6,0 – погана гігієна порожнини рота в 10,9%. Критерій оцінки індексу Green-Vermillion: зубний наліт – Debris-index (DI): відповідав 3 балам в 90,0% випадків; Calculus-index (CI) відповідав 1 балу в 25,5%. Тобто із впевненістю можна було констатувати низьку якість гігієни, наявність м'якого та твердого нальоту в обстежених обох груп.

Таблиця 1.

Динаміка кількісних показників аналізу мікрофлори порожнини рота у 17-22 річних студентів кафедри теорії та історії виконавства контрольної групи (учасників муніципального духового оркестру) та основної групи під впливом гігієнічно-профілактичного засобу "Пектодент"

Аналіз мікрофлори порожнини рота (M+m) $p^{19} < 0,05$					
Групи КГ (n=36) ОГ (n=20)	Ділянка дослід- жень	Мікрофлора	1-й день Кількість в полі зору (ПЗ)	7-8-й день Кількість в полі зору (ПЗ)	14-16-й день Кількість в полі зору (ПЗ)
КГ ОГ	Ясна	Коки ²⁰	Густо в ПЗ Густо в ПЗ	Помірно в ПЗ Помірно в ПЗ	Помірно в ПЗ Помірно в ПЗ
КГ ОГ		Ацидофільні лактобактерії	27,1 $\pm$ 5,7 27,5 $\pm$ 4,7	- 3,1 $\pm$ 2,7	46,5 $\pm$ 2,4 17,1 $\pm$ 5,7
КГ ОГ		Гриби роду Кандида	Густо в ПЗ Густо в ПЗ	2,5 $\pm$ 0,9 22,5 $\pm$ 6,9	26,5 $\pm$ 4,4 12,1 $\pm$ 5,7
КГ ОГ		Міцелій дріжджового гриба	Густо в ПЗ Густо в ПЗ	4,5 $\pm$ 0,9 17,5 $\pm$ 4,8	22,2 $\pm$ 4,6 8,1 $\pm$ 5,3
КГ ОГ		Фузобактерії Венсана	Густо на 1/4 ПЗ Густо на 1/4 ПЗ	4,5 $\pm$ 0,9 0,5 $\pm$ 0,2	1,5 $\pm$ 1,1 0,5 $\pm$ 0,2
КГ ОГ		Спірохети Венсана	Густо на 1/4 ПЗ Густо на 1/4 ПЗ	4,5 $\pm$ 0,2 2,8 $\pm$ 0,6	2,5 $\pm$ 0,1 0,5 $\pm$ 0,2
КГ ОГ		Ротова амеба	0,5 $\pm$ 0,1 0,5 $\pm$ 0,2	- 0,5 $\pm$ 0,2	- 0,5 $\pm$ 0,2
КГ ОГ		Ротова трихомо- нада	8,5 $\pm$ 3,1 8,5 $\pm$ 2,2	- 4,5 $\pm$ 0,2	- 0,5 $\pm$ 0,2
КГ ОГ	Щока	Гриби роду Кандида	Густо в ПЗ Густо в ПЗ	- 16,5 $\pm$ 3,4	- 10,2 $\pm$ 3,7
КГ ОГ	Язик	Гриби роду Кандида	Густо в ПЗ Густо в ПЗ	- 22,5 $\pm$ 6,9	35,5 $\pm$ 4,7 7,1 $\pm$ 0,7

Клінічні тести, проведені нами, підтверджують лабораторні дослідження, що приведені в Таблиці 1. Дані таблиці свідчать, що під впливом лікування в КГ на 7-8 день різко знижувалася кількість ацидофільних лактобактерій, і на 14-16 виникала знову. Надлишкова кількість ацидофільних лактобактерій говорить про наявність карієсогенної ситуації в КГ. В ОГ цей показний був значно меншим, ніж при первинному дослідженні, хоча і мав тенденцію до зниження на 7-8 день. Міцелій дріжджових грибів та гриби роду кандиди є показниками цукру як в крові, так і в слині. Їх присутність говорить про наявність кислого середовища ротової рідини, що здатне підтримувати запальний процес в яснах досліджених КГ. Тоді як в ОГ відмічалася поступове їх зменшення, що свідчило про олужнення ротової рідини та гальмування запалення в яснах. Фузобактерії та спірохети Венсана можуть існувати тільки при недостатності кисню та значної кількості нальоту і в'язкого дендриту. Їх наявність в результатах проведених аналізів КГ яскраво свідчить про недостатність кисню в порожнині рота досліджуваних. Ротова амеба являє собою сапрофітну флору, в малих кількостях вона стабілізує симбіоз нормальної мікробної флори. Повне її знищення порушує геобіоценоз порожнини рота, про що свідчать дані лабораторних досліджень КГ.

Досягнуті результати лікування в ОГ були закріплені періодом реабілітації, коли студентам пропонували дієтотерапію із харчовими продуктами, що містили пектинові речовини та клітковину. Баланс мікрофлори протягом 2 тижнів в ОГ нормалізувався. В КГ

¹⁹ p – вірогідність різниці показників у порівнянні із величинами, що отримані на 7-8 день лікування.

²⁰ у даному дослідженні ідентифікація кокової мікрофлори не проводилася.

потрібно було додатково проводити професійну гігієну порожнини рота або лікування. Хірургічне втручання в обох групах з приводу видалення зубів проводили планово в періоді реабілітації, оскільки екстрених випадків не спостерігалось. При видаленні зубів у хворих КГ кількість грибів роду кандиди збільшувалося вдвічі. Даний факт ми пояснюємо порушенням гомеостазу порожнини рота. У 3-х студентів в аналізах можна було спостерігати активізацію анаеробної флори. Крім лабільності психіки підлітків, даний факт можна пояснити недостатністю гігієни порожнини рота та приєднанням анаеробної флори до патологічного процесу. Не закрита рана інфікується, больові відчуття після видалення не дають можливості самоочищення. Це негативно відображається на загоюванні рани. Дискомфорт та больові відчуття не дають можливості студенту приступити до професійної діяльності за фахом. В ОГ після видалення рана затягувалася поверхневим натягом протягом 2-х діб, оскільки при наявності гігієнічно-профілактичного засобу "Пектодент" та закритті ранової поверхні пектиновою пов'язкою після видалення – мікрофлора не набувала вірулентності, пов'язка була здатна пропускати кисень, що в свою чергу забезпечувало запобігання розвитку анаеробних фузоспірил.

Під дією лікування і роз'яснювальної роботи з боку стоматолога та викладача у майбутніх музикантів можна було бачити покращення стану гігієни порожнини рота в обох групах. Для підтвердження та диференціації отриманих результатів нами додатково був проведений індекс Silness Loe, який враховує товщину нальоту в пришийковій області зубів. В ОГ, тобто при використанні студентами пектинвмісного гігієнічно-профілактичного засобу "Пектодент" в 32% індекс нальоту на ділянці зуба позначався як – 0, в 60% індекс дорівнював – 1. Бляшки товщиною від тонкого шару до помірного можна було виявити у 8%, що оцінювалося показником – 2. В КГ при використанні кальцієвмісних профілактичних засобів гігієни спостерігалось інтенсивне відкладення зубного нальоту в області ясенної борозни і міжзубних проміжків у переважній кількості обстежуваних до 72%, індекс дорівнював – 3. У 18% був тонкий шар нальоту при індексі 2. Із індексом – 0 цієї групи було 10% піддослідних. Таким чином, використання пектинвмісних засобів гігієни порожнини рота у музикантів, які грають на духових інструментах, більш доцільне в плані профілактики захворювань органів порожнини рота, ніж використання кальцієвмісних.

Висновки та перспективи подальших розробок з проблеми дослідження.

1. В процесі обстеження у музикантів, які грають на духових інструментах, виявлено наступний стоматологічний статус: карієс у 97,5% та його ускладнення у 22,6%. Абсолютні показники до видалення зубів виявлені у 15,1% обстежених. Захворювання тканин пародонту запального характеру у вигляді катарального гінгівіту мали 87,8%, афтозні стоматити вірусного походження у 6,6%, захворювання інфекційно-алергічного характеру спостерігалися у 3,4% обстежених,

2. У молодих людей імовірність мати порушення прикусу до 87% обумовлена активізацією органів зубо-щелепної системи, що пов'язана з початком занять гри на духових інструментах у віці від 10 до 12 років. Фізіологічний стан щелеп цього віку характеризується формуванням постійного прикусу, зміною зубів, перебудовою зубо-щелепної системи. При додаткових довготривалих навантаженнях та запальних процесах здатний легко деформуватися.

3. Клінічними та лабораторними методами доведено, що застосування пектинвмісних засобів гігієни порожнини рота музикантами, що грають на духових інструментах, більш доцільне в плані профілактики захворювань органів порожнини рота, ніж використання ними кальцієвмісних засобів.

4. При видаленні зубів у музикантів-духовиків доцільно використовувати "Пектодент" для пов'язок з метою скорочення терміну післяопераційного періоду та профілактики ускладнень.

5. В організованих колективах під час навчання гри на духових інструментах відповідальною є роль викладача, не тільки як педагога та фахівця, але й як творчої особистості, мета якого надати крім знань за фахом, іншу систему знань, що стосується самопомогі молоді при збереженні щелепно-лицевої системи як основної фахової складової.

Література:

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В.Н. Апатский. – К. : Тов "За друга", 2013. – 588 с.
2. Загальна практика – сімейна медицина. Практичне керівництво / за редакцією доктора мед. наук, професора Л.В. Глушка. – Івано-Франківськ, 2013. – 656 с.
3. Круль П. Ф. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу. Малодосліджені сторінки історії / П.Ф. Круль. – К. : Спеціалізована друкарня наукових журналів НАН України, 2000. – 324 с.
4. Мюльберг К. Теоретичні основи навчання гри на кларнеті / К. Мюльберг. – К. : Музична Україна, 1975 р. – 56 с.
5. Огляд зубного порошку українського виробництва [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.pektodent.com.ua>.
6. Огарева А.В. Клинико-инструментальная оценка состояния пародонта у музыкантов, играющих на духовых инструментах : автореф. дисс. ... канд. мед наук : 14.00.21. – Стоматология / А.В. Огарева. – М., 2007. – 24 с.
7. Про затвердження переліку професійних захворювань / Постанова Кабінету Міністрів від 08.11.2000 № 1662.
8. Скороходов В.П. Советы моим ученикам / В.П. Скороходов. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2009. – 119 с.



УДК 378.147.371

*Шевчук М. М.,
м. Рівне*

ТЕХНОЛОГІЯ РОЗВИТКУ ЕМОЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ШКОЛЯРІВ НА ЗАНЯТТЯХ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ

Анотація. У пропонованій статті аналізується процес розвитку емоційної культури школярів засобами духової музики, розкрито специфіку технологічності. Виявлено взаємозалежність застосування дидактичних принципів та розвитку емоційної культури школярів.

Ключові слова: емоційна культура, духовий оркестр, технологія.

Annotation. The article analyzes the process of development of emotional culture of schoolchildren by means of brass music, the specificity of adaptability. Revealed the interdependence of the use of didactic principles and the development of emotional culture of schoolchildren.

Key words: emotional culture, the brass band, technology.

Одним з джерел активності особистості, що розвивається, виступає емоційна культура. Світ почуттів і емоцій, як і інші форми психічної діяльності, є способом відображення об'єктивного світу і людини в ньому та являє собою багатогранну й до кінця не вивчену сферу. В останні роки ця галузь активно вивчається сучасними дослідниками (В. К. Вілюнас, О. С. Гребенюк, Т. Б. Гребенюк, Є. П. Ільїн, К. Ізард, В. І. Петрушин та ін.).

Діяльність людини, її поведінка завжди викликають емоції і почуття – позитивне або негативне ставлення до неї. Ставлення до дійсності відображається у мозку і переживається людиною у формі задоволення чи незадоволення.

Етимологічно термін "емоція" визначається як переживання, з латини "*emotio*" значить хвилювати. У точному перекладі на українську мову "емоція" – це душевне хвилювання, душевний рух [5].

Аналіз психологічної літератури дозволяє виокремити найбільш авторитетні психологічні теорії виникнення емоцій.

Інформаційна теорія емоцій П.Симонова, згідно якої емоцією є психічне відображення мозком людини будь-якої актуальної потреби та імовірності (можливості) її задоволення, яку

суб'єкт оцінює, мимоволі і найчастіше неусвідомлено зіставляє досягнення мети з інформацією, що надійшла в даний момент [7].

На думку К.Ізарда [2], цілісне визначення емоції повинно включати три аспекти або компоненти, що характеризують це явище: а) відчуття емоції, що переживається або усвідомлюється; б) процеси, що відбуваються в нервовій, ендокринній, дихальній, травній та інших системах організму; в) виразні комплекси емоцій, що піддаються спостереженню, зокрема, ті, що відображаються на обличчі.

За когнітивними теоріями основним механізмом виникнення емоцій є пізнавальні процеси. Когнітивно-фізіологічна теорія С. Шехтера; Пізнавальна теорія емоцій Арнольд-Лазаруса та ін.

Підлітковий вік, як зазначалося вище, вирізняється бурхливим перебігом емоцій, раптовими змінами емоційних станів, переживань, настроїв, емоційно забарвленими потребами, інтересами, стійкими та тривалішими переживаннями – почуттями, що впливають на різноманітні сторони життя підлітків (моральні почуття, стійкі переживання краси, явищ природи, музичних і літературних творів, творів живопису). Емоційний розвиток підлітка залежить від стосунків з однолітками, він пов'язаний з почуттям дорослості, потребою усвідомити себе як особистість, потребою самооцінки, зіставленням себе з іншими людьми, інтересом до своїх внутрішніх емоційних переживань, почуттів.

Американські дослідники Г.Крайг та Д.Бокум у своїй праці зазначають, що фізіологічно підлітковий вік стоїть на одному рівні з ембріональним періодом і періодом немовляти як етап надшвидких біологічних змін. Представники обох статей з тривогою слідкують за своїм розвитком, його своєчасністю і правильністю, засновуючи свої судження як на реальному знанні, так і на хибній інформації. Підлітки порівнюють себе з прийнятими у суспільстві нормами відносно своєї статі; фактичні прагнення примирити різницю між реальним та ідеальним є ключовою проблемою підлітків. Те, як батьки реагують на фізичні зміни своїх дітей, може також серйозно вплинути на адаптацію підлітків [4, с. 495].

Психологом О.Леонтьєвим [6] для визначення діяльності, з якою пов'язано виникнення важливих психічних новоутворень, було введено термін "провідна діяльність". В подальшому це поняття використовувалася Д.Ельконіним для побудови періодизації розвитку психіки, що заснована на почерговій зміні провідної діяльності, в одному віковому періоді. Провідною діяльністю у підлітковому віці вчений зазначав інтимно-особистісне спілкування.

Заняття духового оркестру в ЗНЗ покликані відіграти провідну роль у розвитку емоційної культури підлітків за рахунок залучення їх до широкого кола музичних художніх переживань, моделювання емоцій, емоційних станів, почуттів.

Однією з особливостей розвитку емоційної культури у учасників духового оркестру є перетворення творчих уявлень, образу музики, що їх керівник формує у свідомості дітей, у практичну дію. Образні уявлення учасників формуються на основі механізмів внутрішнього слуху і внутрішнього звучання.

Так, А.П.Іванов-Радкевич вважає, що здатність внутрішньо відчувати, вивчаючи нотний текст, а також здатність довільно і послідовно розгорнути у власній свідомості музичний образ є першоосновою виховання цих якостей [1].

При розробці методики розвитку емоційної культури засобами духової музики ми спиралися на дидактичні принципи, а саме:

1. Принцип емоційності навчання, який реалізується за рахунок стимулювання успішного засвоєння знань через виклик в учнів певного емоційного стану, почуття у процесі пізнавальної діяльності. Головне завдання педагога в реалізації цього принципу – керувати формуванням емоцій, що активізують навчально-пізнавальну діяльність, і запобігати появі тих, які негативно позначаються на ній.

2. Принцип зв'язку навчання з життям, що забезпечує використання на заняттях життєвого досвіду учнів, набутих знань у практичній діяльності.

3. Принцип культуровідповідності, що реалізується через органічний зв'язок з історією народу, його мовою, культурними традиціями, народним мистецтвом, забезпечення духовної єдності поколінь.

4. Принцип міжпредметних зв'язків, який передбачає комплексний підхід до формування й засвоєння змісту освіти, що дає можливість здійснювати зв'язки між предметами для поглибленого, всебічного розгляду, найважливіших понять, явищ, вони є результатом узагальнюючих дій, розвивають системне мислення.

5. Принцип індивідуального підходу до учнів, що дає змогу в умовах колективної навчальної діяльності кожному учневі по-своєму оволодіти навчальним матеріалом, урахувати рівень його розумового розвитку, знань і вмінь, пізнавальної і практичної самостійності, інтересів, емоційного і вольового розвитку, працездатності.

Виходячи з мети, ми визначили завдання, які повинні включати:

1. Ознайомлення учнів з поняттям "емоції", "основні емоції", "позитивні та негативні емоції", "інтенсивність емоцій"; розвиток навичок розпізнавання і вербалізації власних емоцій;

2. Розвиток навичок керування широкою гамою власних емоцій і почуттів; розвиток емпатії; збагачення словника учнів за рахунок слів, що означають різноманітні емоції і почуття;

3. Розвиток навичок розпізнавання емоційних проявів інших людей за різними ознаками; уміння співвідносити свій настрій з настроєм музичних творів; формування позитивного емоційного стану (настрою);

4. Сприяння розширенню кола об'єктів, що викликають емоційний відгук.

Методику розвитку емоційної культури підлітків, на нашу думку, мають складати наступні умови, методи та прийоми:

1. Створення на занятті духового оркестру атмосфери доброзичливості, взаєморозуміння і довіри, яка вимагає знання і розуміння диригентом власної емоційної культури; відкритого емоційного спілкування з учнями; комунікативної компетентності; спілкування повинно відповідати емоційному стану учнів; відсутність байдужості до учнів; створення ситуації успіху.

2. Методи музичного виховання, що дозволяють впливати на емоційність учнів, поповнювати їх почуттєвий досвід: метод емоційної драматургії; метод проблемного викладу матеріалу; метод тотожності і контрасту (Б.Асаф'єв).

Метод емоційної драматургії спрямований на активізацію емоційного ставлення учня до оркестрової музики. Передбачає наявність певного драматургічного рішення у створенні конкретного фрагмента педагогічної реальності. Він сприяє створенню атмосфери захопленості, живого інтересу до музики (мистецтва). Основна функція методу полягає у тому, щоб допомогти учневі увібрати в себе досвід емоційного ставлення людини до дійсності, що міститься в оркестровій музиці. Заняття оркестру будуються за двома принципами: емоційного контрасту та послідовного збагачення й розвитку того чи іншого емоційного стану.

Отже, розроблену нами методику розвитку емоційної культури на заняттях духового оркестру складають: атмосфера доброзичливості, взаєморозуміння і довіри, методи емоційної драматургії; проблемного викладу матеріалу; тотожності і контрасту; методи емоційної регуляції: словесно-образні методи; музично-образотворчі методи; сугестивні методи (навіювання) та моделювання емоцій.

Список літератури:

1. Иванов-Радкевич А.П. О воспитании дирижера / А.П.Иванов-Радкевич. – М. : Музыка, 1973. – 78 с.
2. Изард К. Э. Психология эмоций / К.Э.Изард. – СПб.: Питер, 2008. – 486 с.
3. Ильин Е. П. Эмоции и чувства / Е.П.Ильин. – СПб: Питер, 2001. – 752 с: ил. – (Серия "Мастера психологии").
4. Крайг Г., Бокум Д. Психология развития. – 9-е изд. / Г.Крайн, Д.Бокум. – СПб.: Питер, 2006. – 940 с.: ил. – (Серия "Мастера психологии").
5. Краткий психологический словарь / Сост. Л. А. Карнеев; под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. – М.: Политиздат, 1985. – 431 с.
6. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики / А.А.Леонтьев. – М., 1997. – 287 с.
7. Симонов П. В. Потребностно-мотивационная теория эмоций // Вопросы психологии / П.В.Симонов. – 1982. – №6. – С. 44-56.



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ:

- Апатський Володимир Миколайович** – народний артист України, академік, член-кореспондент академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.
- Богданов Валерій Олександрович** – заслужений артист РРФСР, член національної спілки композиторів України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків.
- Вакалюк Петро Васильович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.
- Гайдабура Олександр Дмитрович** – відмінник освіти України, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Гишка Ігор Семенович** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів.
- Громченко Валерій Васильович** – проректор з наукової роботи, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів, Дніпропетровської консерваторії імені М. Глінки, м. Дніпропетровськ.
- Димченко Сергій Станіславович** – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Казарцева Тетяна Сергіївна** – викладач-методист відділу спеціального фортепіано та педагогічної практики Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського, м. Івано-Франківськ.
- Карпак Андрій Ярославович** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.
- Качмарчик Володимир Петрович** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.
- Круль Петро Франкович** – академік Академії наук вищої освіти України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.
- Куслін Олександр Васильович** – директор, викладач-методист вищої категорії відділу духових та ударних інструментів Донецького музичного училища, м. Донецьк.
- Кушнір Антон Ярославович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.
- Кушнір Ярослав Володимирович** – викладач-методист Чернівецької ДМШ № 1, м. Чернівці.
- Маліченко Наталія Євгенівна** – студентка кафедри інструментально-виконавської майстерності Київського педагогічного університету імені Бориса Грінченка, м. Київ.
- Марценюк Герольд Петрович** – кандидат мистецтвознавства, доктор філософії (Ph. D. Art). (мистецтво), професор кафедри музичного мистецтва Національного університету культури і мистецтв, м. Київ.
- Мельник Олександр Юліанович** – Заслужений працівник культури України, доцент кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.
- Косенко Світлана Валентинівна** – кандидат медичних наук, доцент кафедри стоматології післядипломної освіти Івано-Франківської національної медичної академії, м. Івано-Франківськ.

- Гайошко Олена Богданівна** – аспірант кафедри стоматології післядипломної освіти Івано-Франківської національної медичної академії, м. Івано-Франківськ.
- Олійник Дмитро Борисович** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.
- Палаженко Олег Петрович** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Палійчук Ірина Степанівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та методики музичного виховання Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.
- Пастушок Тарас Васильович** – викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Пермяков Ігор Іванович** – викладач – методист вищої категорії відділу духових та ударних інструментів Донецького музичного училища, м. Донецьк.
- Плохотнюк Олександр Сергійович** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності Київського педагогічного університету імені Бориса Грінченка, м. Київ.
- Посвалюк Валерій Терентійович** – заслужений артист України, доктор мистецтвознавства, професор, декан оркестрового факультету Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.
- Сверлюк Ярослав Васильович** – доктор педагогічних наук, професор кафедри духових та ударних інструментів, заступник директора Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Сенюк Наталія Євгеніївна** – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Сіончук Олександр Володимирович** – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Смик Лариса Юрійвна** – концертмейстер кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Старко Володимир Григорович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.
- Терлецький Микола Миколайович** – доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Турковський Віталій Андрійович** – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Турчинський Борис Романович** – викладач класу кларнета консерваторії м. Петах-Тіква, Ізраїль.
- Цюлюпа Степан Данилович** – кандидат педагогічних наук, доцент, відмінник освіти України, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Шевчук Михайло Михайлович** – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник матеріалів V-ої Міжнародної науково-практичної конференції. Випуск 5 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2013. – 160 с.

ISBN 978-966-416-308-5

У збірнику містяться результати наукових досліджень у жанрі духової музики, в якому поєднані різні підходи дослідників до розкриття питань з історії виконавства на духових інструментах, створення духових оркестрів та перспективи їх розвитку, а також з методики викладання гри на музичних інструментах.

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких вищих навчальних закладів та широкого кола шанувальників духового інструментального та оркестрового мистецтва.



Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник матеріалів VI-ої Міжнародної науково-практичної конференції. Випуск 6 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2014. – 156 с.

ISBN 978-966-416-336-8

У збірнику містяться результати наукових досліджень у жанрі духової музики, в якому поєднані різні підходи дослідників до розкриття питань з історії виконавства на духових інструментах, створення духових оркестрів та перспективи їх розвитку, а також з методики викладання гри на музичних інструментах.

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких вищих навчальних закладів та широкого кола шанувальників духового інструментального та оркестрового мистецтва.



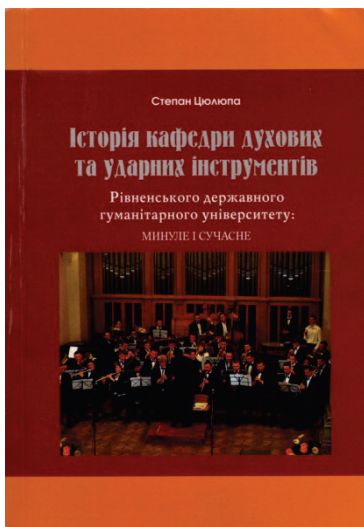
Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 7 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2015. – 200 с.

ISBN 978-966-416-374-0

У збірнику містяться результати наукових досліджень у жанрі духової музики, в якому поєднані різні підходи дослідників до розкриття питань з історії виконавства на духових інструментах, створення духових оркестрів та перспективи їх розвитку, а також з методики викладання гри на музичних інструментах.

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких вищих навчальних закладів та широкого кола шанувальників духового інструментального та оркестрового мистецтва.





Цюлюпа С. Д.

Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Навчальний посібник. – Рівне: видавець О. Зень, 2012. – 240 с.

ISBN 978-617-601-038-8

Навчальне видання присвячене 40-річчю від дня заснування кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету.

Мета видання – висвітлення основних віх наукової, навчально-методичної та культурно-мистецької діяльності колективу кафедри.

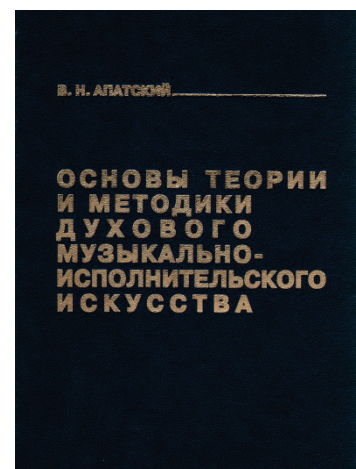
Видання містить важливі сторінки історії кафедри, цікаві й рідкісні світлини творчих особистостей та колективів, концертних афіш, конкурсів, наукових, навчально-методичних та нотних видань, компакт-дисків. Адресоване студентам, аспірантам, викладачам мистецьких навчальних закладів I-IV рівнів акредитації та широкому колу шанувальників духової музики.

Апатский В. Н.

Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: Учебное пособие / В. Н. Апатский. – К.: НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006. – 432 с.

ISBN 966-7944-98-0

В книге исследуется широкий круг вопросов, связанных с теорией и методикой духового исполнительства. В первой части рассматриваются акустическая природа духовых инструментов и анатомо-физиологические основы игры на духовых инструментах. Вторая часть посвящена исполнительскому аппарату музыканта-духовика; третья – основному арсеналу его выразительных средств. В четвертой части исследуется исполнительское творчество музыканта-духовика. Пятая посвящена проблемам обучения и воспитания. Адресованная педагогам, учащимся и исполнителям-духовикам, книга способна вызвать интерес и у более широкого круга читателей.

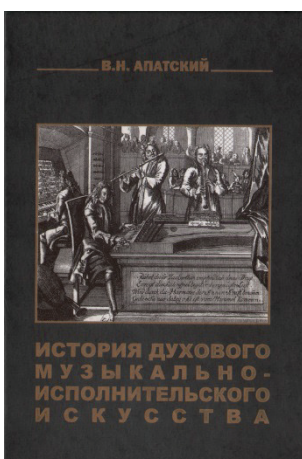


Апатский В. Н.

История духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – К.: ТОВ "Задруга", 2010. – 320 с.

ISBN 978-966-432-067-9

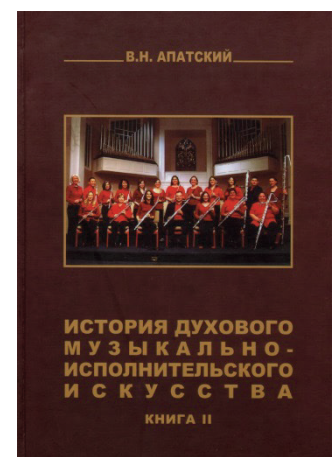
Книга посвящена истории духового музыкально-исполнительского искусства от древнейших времен до XXI века. В ней исследуются основные этапы этой истории: первобытнообщинный строй, Древний Восток, Античный мир, Средневековье, эпоха Возрождения, XVII, XVIII и XIX век. Параллельно с западноевропейским освещаются основные вехи истории духового исполнительства Украины. Адресованная духовикам, книга способна заинтересовать и более широкий круг читателей – композиторов, дирижеров, всех тех, кто интересуется духовыми инструментами и историей музыкальной культуры.



Апатский В. Н.

История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II / В. Н. Апатский. – К.: ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.

Книга посвящена истории духового музыкально-исполнительского искусства в период середина XIX – начало XXI века. В ней исследуются особенности музыкальной культуры и эстетики этого времени, творческая деятельность инструментостроителей, исполнителей, педагогов, композиторов, обогащавших духовую музыкальную литературу. Параллельно с мировым в книге исследуется украинское духовое исполнительское искусство, его история, достижения, проблемы и перспективы. Книга адресуется музыкантам духовикам и более широкому кругу читателей.





Апатский В. Н.

Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – К.: ТОВ "Задруга", 2013. – 588 с.

В книге собраны избранные статьи, которые в разное время были написаны автором – украинским музыкантом-исполнителем (фаготистом), педагогом, ученым-исследователем. Круг рассматриваемых в книге вопросов отличается почти энциклопедической обширностью и многообразием. В своей совокупности материалы сборника содержат наиболее существенные сведения о классических духовых инструментах и искусству игры на них. Эти статьи, опубликованные в разные годы в различных сборниках трудов, в настоящее время почти исчезли из поля зрения читателей. Собранные разрозненные статьи в одном сборнике, автор надеется приблизить их к читателю и тем самым привлечь внимание к ним.

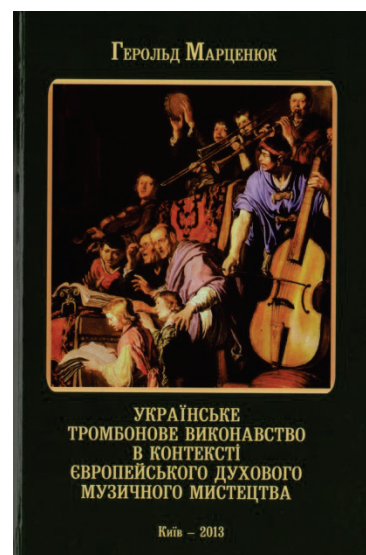
Марценюк Г. П.

Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва / Герольд Марценюк. – К.: ДП "Інформ.-аналіт. Агентство", 2013. – 402 с.

ISBN 978-617-571-095-1

Монографія є першим дослідженням з історії розвитку та проблем становлення українського тромбонowego виконавства. На основі систематизації фактичних даних простежено й узагальнено джерела формування і розвитку регіональних тромбонowych шкіл, проаналізовано витoki і розвиток їх професійних методико-педагогічних традицій, подано творчі портрети видатних українських педагогів-тромбоністів та виконавців.

Монографія призначена для викладачів і студентів музичних навчальних закладів різного рівня акредитації, а також для усіх, хто цікавиться духовою музичною культурою України.



Круль П. Ф.

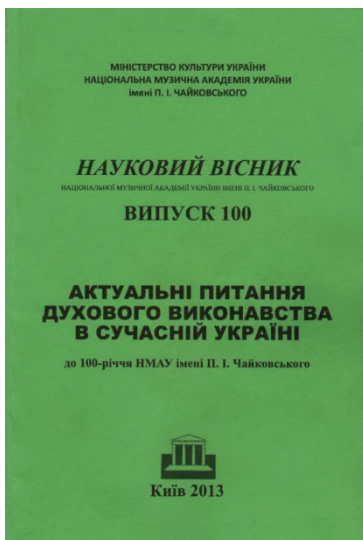
Духовий інструментарій в історії музичної культури України: підручник для вищих музичних закладів IV рівня акредитації / Петро Круль. – Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – 219 с.

ISBN 978-966-640-353-0

Навчальний підручник містить свідчення про духовий музичний інструментарій України, який є різноманітним за своїм складом і функціями й охоплює досить велику кількість різнозвучних за своїм характером інструментів, що виготовлялись як самим виконавцем, так і майстровим способом. Також подаються відомості про традиційний духовий інструментарій, який пов'язаний з історією, народними звичаями й обрядами того чи іншого етносу.

Підручник є першим в Україні з навчального курсу "Історія виконавського мистецтва на духових та ударних інструментах" і адресований вищим музичним навчальним закладам VI рівня акредитації, а також аспірантам, педагогам, виконавцям та історикам-музикознавцям.





Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні (до 100-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського) / [упорядкування Р. А. Вовк та А. Я. Кушнір]. – К., 2013. – Вип. 100. – 208 с.

Матеріали, подані у даній збірці, є результатом науково-методичної діяльності провідних українських мистецтвознавців та адресовані фахівцям у галузі духового виконавства, дослідникам, широкому колу музикантів-практиків, педагогам та студентам вищих і середніх спеціальних навчальних закладів культури і мистецтв.



Сборник очерков, опубликованных в музыкальных журналах "Оркестр" (Москва), "Израиль XXI" (Иерусалим), "Дети и музыка" (Москва).



Плохотнюк О. С.

Професія – труба. В. М. Лисенко (історичні нариси і методика організації щоденних самостійних занять трубача) / О. С. Плохотнюк, О. В. Бондаренко. – Луганськ : "Янтар", 2013. – 68 с.

ISBN 978-966-678-459-2

Володимир Миколайович Лисенко – талановитий музикант-педагог, труба-віртуоз, виконавська творчість якого мала великий вплив на розвиток мистецтва гри на трубі не тільки в Луганську, але й далеко за його межами. Ознайомлення підростаючого покоління духовиків з творчістю В. М. Лисенка, аналіз його методичних розробок сприяють популяризації такого надзвичайного духового інструмента як труба, а також залученню молодих виконавців до мистецтва гри на трубі.

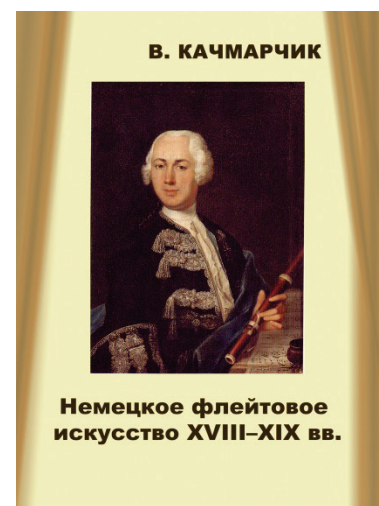
Книга адресована викладачам і студентам музичних навчальних закладів, музикознавцям, виконавцям на духових інструментах.

Качмарчик В. П.

Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. – Донецк: Юго-Восток, 2008. – 311 с., ил., нот.

ISBN 978-966-7271-44-2

Монографія написана по матеріалам комплексного дослідження історії німецького флейтового мистецтва XVIII–XIX вв. В книзі вперше розглядаються основні етапи становлення і розвитку флейтового виконавства в Німеччині. Особливу увагу приділено творчості Й. І. Кванца, Й. Г. Тромліца, Й. Б. Вендлінга, А. Б. Фюрстену, Т. Бема і їх визначальній ролі в історії німецького і західноєвропейського флейтового мистецтва.





Посвалюк Валерий.

Методика оволаднення верхнім регістром на трубе: учебное пособие / В. Т. Посвалюк. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – 60 с.: іл.

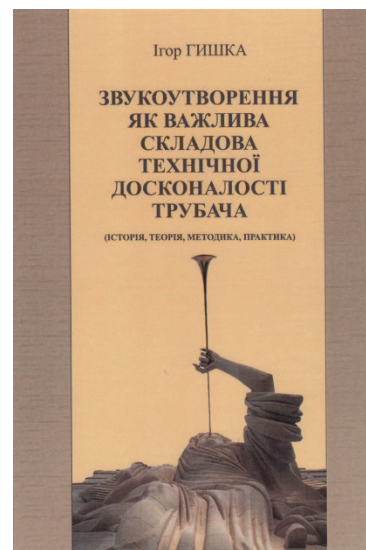
ISBN M-707519-02-8

Пособие предназначено для изучения дисциплин "Специальность", "История исполнительства на специальном инструменте", "Методика преподавания игры на инструменте" в ВУЗах III-IV уровня аккредитации. Материалы пособия адресованы преподавателям и студентам-исполнителям на духовых инструментах (труба, валторна, тромбон), студентам композиторских и историко-теоретических факультетов высших музыкальных учебных заведений, а также профессиональным музыкантам.

Гишка І. С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика): Монографія. – Львів: АСВ, 2010. – 183 с.

ISBN 978-966-486-069-4

У монографії розглядаються історичні, теоретичні, методологічні та естетичні питання трубного виконавства: з'ясовується роль труби в мистецько-культурних соціумах різних епох, аналізуються традиційні та сучасні підходи до проблем звуковидобування, експериментально досліджується ергономічний аспект базингу, вивчається його художньо-виразовий потенціал у композиторській і виконавській творчості, пропонується власна методика формування та вдосконалення амбушура трубача тощо.



Гишка І. С., Горман О. П. Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача: Навчально-методичний посібник / І. С. Гишка, О. П. Горман. – Львів: АСВ, 2013. – 109 с.

ISBN 978-966-2699-24-1

У навчально-методичному посібнику розглядаються питання теорії і методики постановки виконавського апарату трубача, функцій і взаємодії його складових у процесі гри на трубі. На основі передових науково-теоретичних концепцій і практичних засад пропонується нові методи формування та вдосконалення виконавського апарату трубача.

Посібник призначено для курсантів ВВНЗ, викладачів та студентів музичних академій і училищ, професійних виконавців та читачів, які цікавляться питаннями методики викладання гри на мідних духових інструментах.





Вовк Р. А. Портрети корифеїв. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2013. – 225 с.

У книзі представлено творчі портрети провідних педагогів кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. П.І.Чайковського, які своєю діяльністю сприяли, сприяють і надалі сприятимуть подальшому розвитку та процвітанню духового інструментального мистецтва і вітчизняної музичної культури.

Книга адресована широкому загалу професійних музикантів, учням і студентам усіх ланок музичної освіти України та всім, хто цікавиться життям і творчістю видатних музикантів у царині духового мистецтва.

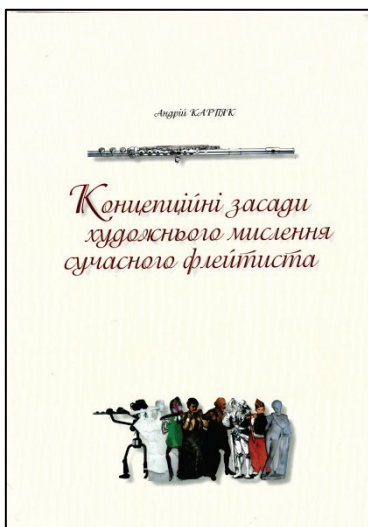
Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст. В 2-х томах. Т. 1. – Харків : ФО-П Сілічева С. О., 2013. – 384 с.

ISBN 978-966-8794-01-X (загальний)

ISBN 978-966-8794-00-1 (книга 1)

Запропоноване дослідження присвячено історії духового музичного мистецтва України від витоків до початку XX ст. На основі великого фактичного матеріалу послідовно висвітлено широкую панораму проблем, пов'язаних з процесом становлення, формування і розвитку в Україні духової виконавської культури.

Дослідження може стати корисним джерелом інформації для музикознавців, естетиків, істориків, викладачів, а також шанувальників духового музичного мистецтва.



Карп'як А.А. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. Монографія. – Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 2013. – 378 с. ISBN 978-966-8868-31-3

В монографії вперше в українському музикознавстві наданий аргументований критичний аналіз ключовим питанням та проблемам розвитку сучасного флейтового мистецтва. Визначаючи первинні пріоритети у формуванні виконавської майстерності флейтиста, книга зосереджує увагу на прогресивних положеннях психофізіологічної методичної школи, впроваджуючи у флейтовий фах нове тлумачення явища артикуляції. У центрі уваги опиняється розвиток художнього мислення учнів, студентів, артистів та педагогів, набуття музикантами знань і вмінь пов'язувати яскраві асоціативні враження з інтонаційними явищами та процесами, опанування мистецтвом інтерпретації. Багатство фактологічного матеріалу висвітлює історію та причини виникнення, технологічні питання формування найважливіших жанрів флейтового мистецтва, вплив контактів

композиторів, віртуозів і навколишніх умов праці митців на створення найяскравіших зразків репертуару флейтиста. Монографія розрахована на спеціалістів у галузі духового виконавського мистецтва, студентів вищих та середніх навчальних музичних закладів.

Наукове видання

**ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ТА ЗАРУБІЖЖЯ**

Збірник наукових праць

ВИПУСК 8

Редактор-упорядник
Степан Цюлюпа

Верстка
Віталій Власюк

Коректор
Любов Дейнека

Підписано до друку 11.04.2016 р. Формат 60х84 1/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times". Друк різнограф. Ум. друк. арк. 21,86. Наклад 50 пр. Зам. 20.
Видавництво "Волинські обереги".
33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;
e-mail: oberegi@mail15.com
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.
Надруковано в друкарні видавництва "Волинські обереги".