

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

**Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State Humanitarian University
Department of wind and percussion instruments of RSHU**

**THE HISTORY OF FORMATION
AND DEVELOPMENT PROSPECTS OF WIND MUSIC
IN THE CONTEXT OF NATIONAL CULTURE
OF UKRAINE
AND ABROAD COUNTRIES**

The collection of scientific works

Vol. 10

**Rivne
2018**

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ**

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

Збірник наукових праць

Випуск 10

**м. Рівне
2018**

УДК 788 : 008(063)

I-90

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації *серія KB № 19865-9665 P***Збірник наукових праць видається з 2006 року.***Друкуються за ухвалою Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 4 від 26 квітня 2018 р.)***Редакційна колегія:**

Цюлюпа С.Д., кандидат педагогічних наук, доцент, м. Рівне;
 Апатський В.М., доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;
 Посвалюк В.Т., доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;
 Рада Славінська, доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдив, Болгарія;
 Пьотр Лято, доктор мистецтвознавства, професор, м. Краків, Польща;
 Криштоф Камінський, доктор мистецтвознавства, професор, м. Лодзь, Польща;
 Нічков Б.В., доктор мистецтвознавства, професор, м. Мінськ, Республіка Білорусь;
 Скороходов В.П., доктор культурології, професор, м. Мінськ, Республіка Білорусь;
 Круль П.Ф., доктор мистецтвознавства, професор, м. Івано-Франківськ;
 Карп'як А.Я., доктор мистецтвознавства, професор, м. Львів;
 Качмарчик В.П., доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;
 Леонов В.А., доктор мистецтвознавства, професор, м. Ростов-на-Дону, РФ;
 Сверлюк Я.В., доктор педагогічних наук, професор, м. Рівне;
 Вовк Р.А., кандидат мистецтвознавства, професор, м. Київ;
 Буркацький З.П. кандидат мистецтвознавства, професор, м. Одеса;
 Громченко В.В., кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Дніпро;
 Гишка І.С., кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Львів;
 Прокопович Т.Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Рівне.

Рецензенти:

Апатський В.М., доктор мистецтвознавства, професор, народний артист України, академік, член-кореспондент академії мистецтв України, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.

Яремко Н.О., доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка.

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 10 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські береги, 2018. – 220 с.

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

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.

The collection contains the results of research in the genre of wind music, combines different approaches of researchers to disclose the issues of history performance on wind instruments, creation of brass bands and prospects for their development, as well as teaching the methodic of performance on musical instruments. Submitted problematics and scientific articles contain useful information for teachers, students, undergraduates, graduate students and doctoral students of art universities, as well as for a wide range of fans of the brass music genre.

УДК 788 : 008 (063)*За достовірність фактів, дат, назв тощо відповідають автори статей.**Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.*

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2018

© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2018

© Видавництво "Волинські береги", 2018

З М І С Т

Круль П.Ф. Музична освіта в університеті	7
Карп'як А.Я. Невідомі сторінки з історії концертної діяльності братів Допплерів та музичне життя Львова 19 століття	9
Вовк Р.А. Як грати Моцарта? (музично-технологічні аспекти)	14
Славинська Рада. Явление «Пловдивская валторновая школа»	20
Сверлюк Я.В. Диригентсько-оркестрове виконавство в контексті суспільно-історичних традицій	25
Скороходов В.П. Специфика культурных процессов в XXI веке	28
Ничков Б.В. Методические принципы профессора И. Ф. Пушечникова	33
Фартушний В.П. Владимир Михайлович Курлин – методические принципы и педагогические наставления	42
Леонов В.А. Болонский процесс: планы и реалии (на примере России)	50
Громченко В.В. До питання жанрово-стильової систематики творів духового соло (виконавський аспект)	53
Буркацький З.П. Інструментальна віртуозність віку «діамантового» стилю у фундації фахівської майстерності сучасного кларнетиста	58
Łukasz Wójcicki. The development of the saxophone in Poland in context of the progress of Polish saxophone literature with a particular emphasis on work of Lodz musicians	63
Krzysztof Kamiński. Inspiracje muzyczne powodujące rozwój fagotu	66
Цюлюпа С.Д., Омельченко С.В. Постать Леоніда Трачука в культурно-мистецькому житті Поділля	71
Поля Паунова-Тошева. Формирование, развитие и утверждение инструментальной и педагогической валторновой школы в Болгарии	76
Марценюк Г.П. Пам'яті видатного вченого, музикознавця В.О. Богданова	85
Janusz Korczyński. Muzyka na instrumenty dęte w drugiej połowie XVIII wieku	87
Гишка І.С. Ї у виконавській практиці трубача	98
Sławomir Cichor. Ewolucja techniki gry na trąbce w epoce baroku	103
Piotr Lato. Nowe spojrzenie na angielską muzykę klarnetową na przykładzie Koncertu klarnetowego op. 31 Geralda Finziego	108
Палаженко О.П. Методологічні основи формування компонентної структури виконавських умінь музиканта-духовика	111

Палкина И.Д. Зарождение и формирование военно-оркестровой службы в Донском козачьем войске XIX века	116
Терлецький М.М. Навчально-методична література, як шлях до вдосконалення майстерності фахівців жанру духової музики кінця XIX початку XXI століття.....	121
Столярчук Б.Й. Деякі штрихи до творчого портрета піаніста, диригента, аранжувальника, джазового музиканта Олександра Гайдабури.....	125
Сіончук О.В. Читання партитури, як важливий чинник навчального процесу в підготовці студентів до роботи з духовим оркестром.....	129
Турчинский Б.Р. Первая труба Иерусалима.....	133
Старко В.Г. Фагот у камерно-інструментальній музиці XX-XI ст.: питання репертуару.....	143
Пастушок Т.В. Диригент, як основа оркестрового виконання сучасних творчих колективів	147
Димченко С.С., Димченко С.С. Концепція взаємозв'язку диригентського жесту, міміки, пантоміміки та виразності обличчя у відображенні образно-емоційної характеристики музичного твору	151
Мельник О.Ю., Косенко С.В., Музиченко Н.І., Гайошко О.Б. Застосування гігієнічно-профілактичного комплексу в учнів, що навчаються гри на духових інструментах для нормалізації фізіологічних процесів порожнини рота	156
Павленко О.Ф. Завершення розвитку доби пізнього бароко у флейтовому мистецтві.....	162
Білас В.І. Традиції мультиінструменталізму у духовому мистецтві Німеччини та Франції XVIII ст.	166
Ходан З.А. До питання еволюції флейти PICCOLO	171
Панькевич О.В. Формування духової культури студентів Львівського коледжу культури і мистецтв.....	174
Пилипчук П.С. Специфіка формування морально-естетичних якостей у студентів	176
Жалоба К.В. Формування музично-творчих умінь учнів-духовиків в умовах навчання у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені Соломії Крушельницької.....	179
Бала М.В. Формування та особливості розвитку духового виконавства: ретроспективний огляд	182
Мулярчук Н.Д. Розвиток духової інструментальної музичної культури Тернополя XIX-XX ст.	186
Гавришків С.В. Творча та педагогічна діяльність Богдана Заяця.....	194
Прокопович Т.Ю. Духова музика в музеї: ексклюзив для знавців і любителів	196
Вовк Р.А. Напередодні ювілею.....	201
Відомості про авторів	208
Презентація сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань (2008 – 2018 роки)	211

УДК [78:37]:378.4

Круль П.Ф.,
м. Івано-Франківськ

МУЗИЧНА ОСВІТА В УНІВЕРСИТЕТІ

Наукове есе "Музична освіта в університеті" висвітлює один з найважливіших сегментів мистецтвознавчої науки – новаційність розвитку національної професійної музичної освіти в умовах класичного університету та значення українського вченого-музикознавця, доктора мистецтвознавства, члена-кореспондента Академії Мистецтв України, професора Анатолія Петровича Лащенка.

Ключові слова: новаційність, національна професійна освіта, університетська освітня система.

"Musical education in the university". This research paper highlights one of art-and-study science, that is – innovation, development of national professional music education and significance of Ukrainian scientist – musicologist, Doctor of Art History, corresponding member of Ukraine Academy of Arts, professor Anatoliy Petrovych Lashchenko.

Key words: innovation, national professional music education, university educational system.

Приблизно цитуючи давнє прислів'я, хотілося б сказати: "Кожна людина, щоб залишитись нормальною, повинна кимось керувати і комусь підпорядковуватись". Анатолій Петрович Лащенко був тією людиною, якій, на мій погляд, підкорялись беззастережно та й з задоволенням. Це я спостерігав завжди, на протязі нашого майже двадцятирічного знайомства. Він також майстерно умів дотримуватися службової субординації, про що можна судити з того який пітет він виявив по відношенню до свого ректора.

Він беззастережно, щиро, по-юнацьки любив друзів і в нього були цікаві товариші, які говорили і говорять про нього як про людину толерантну, доброзичливу, справедливу, що завжди намагалася, прагнула допомогти і обов'язково дотримує свого слова.

Анатолій Петрович володів щасливим даром бачити в людях добро і щиро захоплювався цим, легко відкидаючи усе зайве і незначне. Пригадую, навчаючись у докторантурі Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, я приходив до нього як до проректора з наукової роботи зі своїми ідеями, він не тільки підтримував але й доповнював їх низкою нових пропозицій. У результаті цього розмова ставала дійсно рушійною силою для конструктивного втілення їх у ту чи іншу справу.

У чому привабливість постаті Анатолія Петровича Лащенка? Думаю, відповідь потрібно шукати не в площині, скажімо, таланту а швидше у важелях, що надавали йому реальної сили у задумах і намірах. Для Анатолія Петровича це була його професійна озброєність, яка протягом усього життя не тільки супроводжувала його кар'єру, але й багатила її.

Не меншого значення набула діяльність Анатолія Петровича Лащенка у царині музичної освіти. Призначення його проректором Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського у 1995 році не було випадковим, адже попередні роки адміністрування у інших вузах України цілком природно сформували компетентного фахівця цієї галузі. І те, що наша професійна музична освіта за останні роки набула яскраво-означеного національного характеру, чимала заслуга професора А.П. Лащенка. Тому дане есе я хотів би посвятити власне цьому, одному з найважливіших сегментів – новаційності розвитку національної професійної музичної освіти.

Ідея університету як синтезу "семи вільних мудростей", в якому музика посідала своє вагоме місце поміж поважних наук, стала органічним породженням європейського гуманізму і була блискуче продовжена у XIX–XX століттях Віденським, Берлінським, Празьким, Краківським (Ягелонським) університетами з їх музикологічними кафедрами. Окрему сторінку у світову науку вписав Інститут музикології львівського університету на чолі з видатним мідієлістом Адольфом Хибінським, який виховав блискучу плеяду українських та польських музикологів: Й.Хомпінський, І.Полятовська, М.Антонович, М.Білінська, З.Лісса та багато інших. І, очевидно, підставою цього успіху було університетське середовище, де музикознавець формувався у потужному полі випромінювання інших наук: філософії, етики, логіки, історії, літературознавства, мовознавства тощо. Ми переконані, що формування Романом Інхаруслом засад рецептивної естетики, його розуміння суті музичного твору було б неможливим без співдії з ідеями львівської філософської школи згуртованої довкола університетської кафедри.. Гіпотетично можна вважати, що намічене сьогодні повернення музики в університети стане базою не тільки методологічного оновлення (вкрай потрібного!) музикознавчих студій, – воно ушляхетнить атмосферу університету, у якій виховуються тисячі студентів (прикладом є Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, який я представляю, де навчаються більше вісімнадцяти тисяч студентів на шестидесяти

спеціальностях), гуманізує і максимально розширить культурні горизонти їх існування. Тоді, насправді, і "стіни" будуть виховувати майбутніх вчених, дослідників, педагогів!

В Україні на наших очах створюється сучасна оригінальна університетська освітня система з властивими їй духовними традиціями, моральними факторами, ментальними особливостями. Професійна музична освіта є одним з важливих чинників цього процесу: відгукуючись на виклик часу, вона трансформується, адаптується до нових умов, незалежно від того, як реалізуються такі зміни – через переосмислення та удосконалення вже існуючих, апробованих моделей чи через упровадження принципів нових.

Дійсно, реальність диктує нові умови праці фахівця, якого зобов'язаний підготувати спеціальний навчальний заклад. Діяльність майбутнього митця у різних країнах, співпраця з різними продюсерськими агенціями аудіо та відео записуючими компаніями, виконавськими колективами, диригентами, створюють нові завдання, що не можуть не бути врахованими у процесі навчання, власне це і є змістом мистецької освіти.

Безумовно, першочерговим, так чи інакше, залишається формування музиканта з глибоким знанням та сучасним світоглядом, який досконало опанував сучасну школу виконавства. Але водночас він повинен засвоїти і широко спектральний інструментарій активного пізнання світу, вміти оперувати сучасними технологіями, вільно володіти іноземними мовами, отримати здатність до інтеграції у будь-який соціум, культурний простір.

У музичній освіті, для якої безперервність є цілком природним способом функціонування, запровадження сучасних підходів здійснюється різними шляхами. Один з них – реформування "зсереди" тієї моделі, яка кристалізується на вітчизняному терені десятиліттями і довела свою безперечну ефективність, пройшовши ґрунтовну апробацію.

Однак шляхи реалізації цієї системи можуть бути принципово новими. У річищі плідного діалогу традицій та інновацій виникають інші освітні моделі. Одна з них заснована на цілком оригінальній концепції, втілюється в Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Вихідним пунктом концепції є усвідомлення необхідності створення оптимальних умов для максимального розвитку потенціальних можливостей юного обдарування на відповідній стадії його творчого зростання, а також створення підґрунтя для залучення його до професійної роботи на кожному віковому етапі у відповідності до притаманної саме йому суми творчих потенцій. Для цього видалося доцільним здійснювати підготовку майбутнього фахового митця в умовах класичного університету від підготовчої і через ліцейні класи до вищої музичної школи. На наш погляд, така система дозволяє більш об'ємно і всеосяжно, практично щоденно спостерігати розвиток творчого духу, бачити як досягнення, так і вади і всім наявними інтелектуальним інструментарієм вчасно корегувати цей непростий творчий процес. Адже перебування майбутнього митця в одній системі дозволяє проявити певну гнучкість у побудові тактики навчального процесу при єдності стратегічних завдань: збільшувати або зменшувати навантаження з урахуванням всіх етапів навчання, оперативно звертати увагу на необхідність швидкого реагування на проблеми розвитку із врахуванням усіх можливостей даної дидактичної системи тощо. Тому, що саме у цьому контексті принцип безперервної освіти виступає як одна з іпостасей процесуальності самого життя, а в ньому – прагнення до постійного самовдосконалення.

Отримання сучасної високоякісної музичної освіти є неможливим без впровадження сучасних інформаційних технологій в навчальний процес та виховання нової інформаційної культури нашої молоді, створення потоків єдиного інформаційного простору та об'єднання інформації в одну локальну мережу. Тому тільки наукове, навчальне середовище є гарантованою запорукою втілення заповітної **високої ідеї університету**, як гармонійної єдності наук та мистецтв.



УДК 78.03(477)"18"

**Карняк А.Я.,
м. Львів****НЕВІДОМІ СТОРІНКИ З ІСТОРІЇ КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БРАТІВ ДОППЛЕРІВ
ТА МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ЛЬВОВА 19 СТОЛІТТЯ**

Карняк А.Я. Невідомі сторінки з концертної діяльності братів Допплерів та музичне життя Львова 19 століття. Стаття присвячена тісним творчим контактам Франца та Карла Допплерів з містом, в якому вони народилися та виросли. Особлива увага надається гастролям Допплерів у Лемберзі 1857-1858 років, коли брати успішно поєднали численні флейтові концерти у різних залах міста з постановками опери Франца "Граф Бенъовський". Висвітлення музичних візитів Допплерів до Лемберга обрамлене короткими відомостями про музичне життя міста середини XIX століття.

У намаганні якомога точнішого відтворення послідовності та характеру подій, збереження інтер'єру епохи, дослідження ґрунтується на численних анонсах, рецензіях, відгуках, що супроводжували виступи братів у періодичній літературі, статтях тодішніх музикознавців, спогадах Франца Допплера з "Aufzeichnungen aus meinem Leben und Wirken", архівних документах та матеріалах.

Ключові слова: *гастролі флейтистів Ф. та К. Допплерів, музичне життя Львова 19 ст.*

Karpyak A. Unknown pages from the history of the brothers Dopplers' concert activity and the musical life of Lviv in the 19th century. The article is devoted to the close creative contacts between Franz and Karl Doppler with the city in which they were born and raised. Particular attention is paid to the Doppler tours in Lemberg from 1857 to 1858, when the brothers successfully combined numerous flute concerts in various halls of the city with performances of "Graf Benjovsky" (opera by Franz). Description of musical visits Dopplers to Lemberg is framed by brief information about the musical life of the city in the middle of the XIX century.

In an effort to reproduce as closely as possible the sequence and nature of events, preservation of the interior of the era, the research is based on numerous announcements, reviews, responses that accompanied brothers' performances in periodicals, articles by musicologists of that time, Franz Doppler's memoirs from "Aufzeichnungen aus meinem Leben und Wirken", archival documents and materials.

Key words: *flute performances by F. and C. Dopplers, musical life of Lviv in the 19th century.*

Романтична епоха наповнила Лемберг – столицю Королівства Галиції та Людомерії в Австрійській імперії значною кількістю неповторних мистецьких подій, відкриттів, цінним музичним досвідом. Гастрольне життя міста збагатилося вражаючими зустрічами мешканців з визначними артистами, композиторами, диригентами, що привели до унікальних результатів та дозволили підняти музичне життя Лемберга на якісно новий рівень. Творчі наміри віртуозів примушували відступати навіть суворі та безапеляційні розпорядження каральних органів імперії та політичні проблеми у відносинах держав. Серед яскравих доказів сили мистецтва офіційні документи державних установ, зокрема, запропоноване донесення в управління поліції Лемберга про приїзд флейтиста Шевальє де Поліньї – ідеальний приклад збереження інформації про виступи артиста у час відсутності профільних музичних видань. Наводимо його повний текст у зносках¹.

Одіозний документ надав впевненого поступу гастрольним турам у Лемберг флейтистів з усієї романтичної Європи². Саме наслідки гастрольної лихоманки початку XIX століття спричинили

¹"Високородний графе!

Шевальє де Поліньї або Луї Фогель, про якого Ваша ексцеленція вимагали довідку, згідно з високим наказом від 22 числа цього місяця під номером 192, прибув сюди на підставі поданого ним дозволу від Бродівського Магістрату на відвідини. Його подвійне ім'я викликало у мене підозру, але на його перебування у краї і на приїзд до Лемберга я визнав за потрібне дати згоду, з'ясувавши попередньо, що він зареєструвався у дирекції поліції. Особливо мене зацікавила та обставина, що він представив мені візи французької, пруської та саксонської місій... Між тим ближчий огляд паспорта засвідчив, що той самий (Фогель) має візу також від австрійської імператорської місії... Особа була зобов'язана повідомити про це дирекцію поліції, але дану інформацію я отримав через кур'єра губернської ради. Ця людина є чудовим музикантом і особливо митцем (гри) на флейті, чий талант викликав всезагальне захоплення у місцевому театрі, де його можна було почути.

Але директору поліції "не сподобалося" його подвійне ім'я, а саме, що він, вроджений француз, раніше брав участь у військовій кампанії Конде і через це був змушений залишити батьківщину. Його родина де Поліньї є дуже відомою у Франції, а оскільки він присутній тут лише через своє мистецтво, то з сорому приховав прізвище де Поліньї і обрав ім'я Луї Фогель, під яким відомий за кордоном.

Залишаюся з найглибшою пошаною до Вашої Ексцеленції. Лемберг, 28 березня 1809 року"[6, а. 2474-2474зв.].

²Не варто також забувати, що на межі століть у Львові разом з труппою В.Богуславського концертував Антонін Вейнерт (1751-1850), у подальшому перший професор флейти Варшавської консерваторії, автор флейтового концерту та багатьох інших творів. [4, с. 22-23].

небувалий розквіт музичних інституцій столиці великої австрійської провінції. Досить згадати гастрольно-педагогічну поїздку до Галиції у 1808 році Франца Ксавера (1791- 1844), молодшого сина В.А.Моцарта, що тривала без перебільшення протягом 30 років та дозволила талановитому спадкоємцю геніального композитора встигнути закласти у Лемберзі музичне товариство св. Цецилії – основу майбутньої філармонії. Гастролями до Лемберга у 1818 році тривалістю у все наступне життя відзначився Жан де Монтальбо (Йоганнес Рукгабер (1799-1876), який створив у місті "Товариство друзів музики", у подальшому "Галицьке музичне товариство" – засновника консерваторії (1854).

Гастролю – це завжди щось надзвичайно інтригуюче, хвилююче, шокує та важко передбачити, чим може завершитися зустріч кумира з гарячими шанувальниками. Саме такою видалася і концертна поїздка Ференца Ліста у 1847 році. Прибувши до Лемберга 13 квітня, композитор уже повністю перебував у владі зачарування від недавньої зустрічі в Україні з Кароліною Зайн-Вітгенштайн (з роду Івановських), яка вплинула на подальшу долю митця. У Лемберзі Лист виявив незвичну для нього раніше відкритість, теплоту та ласку у стосунках з публікою. Про це яскраво свідчить і тривале, протягом місяця, перебування композитора у місті, і кількість його



Вулиця на якій жила сім'я Допплерів у Лемберзі
(фото середини XIX століття)

концертів у найрізноманітніших залах (біля 10), а найбільше, рядки з листа до Кароліни: *"Ви не можете собі навіть уявити, яку втішаючу увагу, яку шанобливу симпатію я зустрів тут, – концерти мої були на рівні київських... Обов'язок мій перед країною і зв'язки ще більше зміцніли, і в ній я уже не чужинець. Я відчуваю себе зв'язаним з нею всією своєю істотою"* [3, s. 193].

Кожний приїзд до Лемберга світової знаменитості у той час наповнювався особливим шармом та неповторністю випадку, спровокованих як харизматичністю самої особи концертанта, так і незвичністю поведінки та вчинками захоплених фанатів

для публіки та митців служили походження та міцні зв'язки музикантів з Лембергом.

Сьогодні ми можемо уже з певністю стверджувати, що сім'я батьків флейтистів Йозефа Допплера та Катаріни Рот у 20-х роках XIX століття проживали у Лемберзі на сучасній вулиці Петра Дорошенка у будинку №16 [21, s. 429]. Обряди хрещення синів подружжя – Франца у 1821 та Карла у 1825 роках, очевидно, відбувалися у церкві св.Марії Магдалини, як це сталося у випадку зі старшою сестрою братів Розалією, що народилася 30 червня 1820 року [7, а. 24].

Брати дуже рано виявили музичний талант та уже в дитячому віці здійснили дебютні виступи у концертних залах багатьох столиць та великих міст Європи.



Церква та монастир св. Марії Магдалини
(Лемберг, фото середини XIX ст.)

Лемберзький часопис "Mnemosyne" у 1834 році захоплено розповідав: *"4 травня у театрі відбулася постановка комедії у 4-х діях "Контрабандисти" Раунаха. Вона сповнена різноманітних інтриг, смішних непорозумінь і любовних колізій... Публіка бурхливо аплодувала. В антракті ми залишилися слухати Допплера. Маленький хлопчик з великою флейтою і великими здібностями грав з готовністю та почуттями. Грав він у 12 років так добре, як професійний довершений маестро. Варіації Л.Друе доніс він до слухача майстерно та цікаво"* [22, s.148]. Судячи з тексту Автобіографії Франца Альберта, ще раніше перед описаним у публікації музичним заходом, юний флейтист публічно виступав у Лемберзі 8 листопада 1832 р. та 24 березня 1834р. [8, S. 6].



Герстенбергер Ф.К. Театр у Лемберзі (1805)

Незважаючи на те, що з 1838 року Франц, у подальшому і Карл здобувають посади артистів-флейтистів та диригентів у театрах Офена та Пешту, митці з великим бажанням поверталися у рідне місто з гастрольними виступами та постановками опер. Сьогодні є відомими ряд відвідин Лемберга братами: у 1843, на межі 1857-1858, у 1858 та 1864 роках¹. Найбільш масштабними та багатогранно висвітленими у пресі видаються гастролі Допплерів у Лемберзі на межі 1857-1858 років.

Незадовго до приїзду Франца та Карла Допплерів у 1857 році Лемберг відвідав разом зі своїм братом Йосифом Генрик Венявський. Брати Венявські збиралися дати у місті три концерти, але захоплений прийом місцевої аудиторії змусив збільшити кількість виступів Венявських до восьми. На останньому концерті, уже перед від'їздом, Генрик був змушений аж тричі повторити "Венеційський карнавал" Н.Паганіні, що відомий унікальною віртуозною складністю виконання. *"Після двох бісів маестро вийшов до публіки з капелюхом і рукавичками в руках бажаючи попрощатися, та львівська публіка примусила його до ще одного виконання карнавалу, що було річчю нечуваною і довело істинну славу всесвітнього віртуоза"* – писав "Ruch Muzyczny" від 1857, №14 [18, S.107].

Брати Допплери знайшли тим часом шлях, яким чином можна ще більше вразити та захопити слухача, прибувши до Лемберга незадовго до Різдвяних та Новорічних свят та вирішивши розкрити перед слухачами та глядачами свої таланти віртуозів, композиторів, постановників та диригентів [20, S. 142]. 21 грудня 1857 року у львівському часописі знаходимо повідомлення наступного змісту: *"Брати Допплери, львів'яни, видатні флейтисти та композитори, з яких один є директором оркестру в Національному театрі Пешту, прибули минулого тижня до Львова. Сьогодні в театрі їхній перший концерт. В суботу буде поставлена опера старшого Допплера – "Беньовський". Композитор особисто буде диригувати нею. Остання опера, створена Допплером, з історії Польщі, під назвою "Ванда"* [9, S. 1340].

Згідно публікації стає зрозумілим, що брати приїхали до Лемберга у період між 14 та 20 грудня. Їх очікувала кропітка праця, пов'язана з постановкою опери у театрі та облаштуванням власних сольних інструментальних концертів, перший з яких відбувся, як вказує часопис ще перед постановкою опери 21 грудня². Ми не побачили імен братів у часописах серед списку приїжджених осіб, які оселилися у готелях міста протягом означеного часу. Це може свідчити про те, що Допплери зупинилися на час гастролей у будинку родичів або друзів. За твердженням професора Ондраша Адор'яна, що мав безпосередні зустрічі з нащадками родини Допплерів, старша сестра братів Елізабет вийшла заміж за майбутнього директора міського театру Едуарда Уінка (Eduard Ulink) та могла в той час проживати у Лемберзі. Дійсно, певне підтвердження цьому знаходимо у "Записах з мого життя та праці" Франца Допплера: *"Восени 1839 року почав я свою концертну подорож через Кашау (Кошице), Епер'еш (Пряшів), Тарнув, Перемишль, до Лемберга, де я встиг на заручини моєї сестри Елізи з Ед. Уінком (актором та режисером театру у Лемберзі)"* [8, S.8].

29 грудня часопис "Dziennik Literacki" помістив рецензію уже на наступний концерт братів, що відбувся 27 грудня: *"У концерті в неділю обидва брати виступили блискуче. Особливо потрібно відзначити бездоганну інтонаційну чистоту і злагодженість та досконалість гри у спільному*

¹В Автобіографії Франц Допплер до важливих виступів також відносить концерт у Лемберзі 1839 року.

²У повідомленні зустрічаємо помилку журналіста, виправлену пізніше у наступних публікаціях: диригував постановкою опери Карл, а не Франц Допплер.



Карл Допплер

виконанні. Їхні власні творіння є доказом творчого смаку митців. Ширше повідомлення про талант музикантів та постановку опери старшого Допплера "Беньовський" подамо пізніше" [10, S.1340].

Бажання отримати більш детальну інформацію про кількість та наповненість інструментальних концертів братів у Лемберзі, їхню програму, враження та відгуки аудиторії спонукало нас звернутися до варшавських періодичних видань. "...Між першою і 2-ою постановками (опери) "Беньовський", брати Допплери, обоє видатні флейтисти, дали себе почути на кількох особистих концертах і брали участь в одному з музичних вечорів місцевого музичного товариства. Вони виконали Концерт і кілька творів для двох флейт, створені, переважно старшим з братів, паном Францішком Допплером (композитором, що написав крім згаданої ще 4-ри опери: "Ванда", "Ілька", "Два гусари" і т. д.). Найбільше сподобався слухачам Концерт (для 2-х флейт), не лише як музично привабливий твір, але і як композиція, що захоплює слухачів далеких від знання природи інструменту. У цьому музичному вечорі виступила місцева знаменитість пані Ледерер, вона виконала Арію з опери Допплера "Два Гусари" для сопрано у супроводі фортепіано

та флейти. Твір чудовий, оригінальна будова композиції, настільки жваво характерна, вона дає живе враження образу пастушки в угорському лісі, що ридає від туги за своїм коханим. Виконання було гідним композиції, фаховим"..." [16, S. 37].

Уточнює деякі деталі кількості та дат виступів і матеріалу концертів флейтистів ще одна публікація у номері журналу "Рух музичний" за 13 січня 1858 року, яка також присвятила увагу гастролям братів у Лемберзі: "... Обоє братів є відомими композиторами та в той же час флейтистами. Вони дали два концерти тут (у Лемберзі) в театрі, два в залі, і два рази була поставлена опера Беньовський, яка усім дуже сподобалася. В концертах артистів звернули на себе увагу наступні твори: Вальс для двох флейт, Арія з опери "Два гусари", чеські та польські мелодії... Усі хвалили гру (солістів), але не всі бажали зможли потрапити на концерти" [13, S. 13-14].

Не завжди безпомилкова та прискіплива інформація кореспондентів дає можливість все ж зробити кілька важливих висновків. Окрім постановки опери, брати Допплери виступили в якості солістів-флейтистів у Лемберзі на межі 1857-1858 років не менш ніж чотири рази з вокально-інструментальними концертами. Впевнено можемо стверджувати точні дати двох з них: 21 грудня у понеділок та 27 грудня у неділю. Концерти відбулися у театрі Скарбека та висвітлювалися у місцевій пресі. Два наступні інструментальні заходи братів могли відбутися у залі Галицького музичного товариства та в залі Бібліотеки Наукового Закладу Оссолінських. Можливі дати цих виступів –



Зовнішній вигляд театру Скарбека (кінець XIX ст.)

5 та 6 січня 1858 року. Саме ці дати фігурують у публікаціях варшавських кореспондентів як дати музичних заходів флейтистів. Все ж, 5 січня помилково позначають як дату другої вистави опери "Беньовський" (рецензії у пресі Лемберга чітко подають дати постановок опери 26 грудня та 2 січня). Про концерт 6 січня журналіст варшавського видання висловлюється надто романтично та, водночас, лаконічно: "Львів, 6 січня. ...Концерт починається, звуки з'являються повільно з тиші. Сюди прибули флейтисти Францішек та Кароль Допплери..." [13, S. 13]. Ще одна публікація "Руху музичного" підтверджує той факт, що два концерти братів відбулися у грудні, та два у січні [20, S. 142].

Що стосується зауважень рецензента стосовно наявності перешкод для відвідин концертів усіма бажаними, вони могли бути пов'язаними з високими цінами на квитки. З різних джерел дізнаємося про те, що квитки у той час на концерти гастролуючих артистів були досить дорогими та коштували біля 2 злотих. Щоби потрапити у ложу театру, необхідно було витратити ще більше – від



Франц Допплер (1853)

2,5 до 4,5 злотих [15, S. 248]. Поряд з цим за 2 злотих можна було придбати корець/100кг. жита, 5 злотих коштувала золота обручка, 10 – коштовний срібний англійський годинник [11, S. 4]. Сподіваємося, що ціни на концерти братів Допплерів все ж не завадили побувати на музичних вечорах професору школи дерев'яних духових інструментів недавно створеної консерваторії Галицького музичного товариства (1854) Карлу Брунгоферу та його студентам флейтистам Г.Валігурскі, Й.Паппіушу та Й.Гусаковскі [1, С. 89]. Очевидно, на усіх мистецьких заходах Допплерів був присутнім і Хайнц Чімірскі. Цілком можливо, що гра ансамблю братів Допплерів вплинула на його рішення першим придбати новостворену альтову флейту Теобальда Бьома саме у січні 1858 року, про що залишився запис у конторських книгах видатного винахідника [2, С. 266].

Найважливішою подією концертів Франца та Карла Допплерів можна вважати виконання ними у Лемберзі одного з найуспішніших концертно-ансамблевих творів братів – Концерту для 2-х флейт з оркестром *d-moll*, що вперше прозвучав у 1854 році та став візитною карткою інструментального мистецтва композиторів. Видатні артисти залишилися задоволеними своїм перебуванням у рідному місті, адже через короткий час їх чекала швидка нова зустріч з Лембергом. 1 квітня 1858 року Франц та Карл запропонували публіці рідного міста познайомитися ще з одним своїм шедевром – "Угорською фантазією" для двох флейт та оркестру, ор. 35 [12, S. 68].

Гастрольні заходи братів Допплерів у Лемберзі сприяли формуванню стійкого зацікавлення місцевої преси успіхами музикантів. З часу перших постановок опери Франца Допплера у місті, газети не пропускають жодної важливої події у житті митців, не забуваючи нагадувати читачам про походження та тісні контакти флейтистів та композиторів з Галичиною. Лише протягом 1858 року "Rozmaitości" у травні намагалися дослідити ступінь зв'язку артистів з краєм, "Ruch Muzyczny" у січні вітав К.Допплера з отриманням нагороди за написання музики до поезії "Hofindal", слідкував за змінами у професійній кар'єрі братів та щиро радів у грудні успішній постановці опери "Ілька" Ф.Допплера у Ганновері [17, S. 139]. Увага до творчості видатних музикантів з Лемберга не згасає і в наступні роки.

Львів'яни глибоко цінують та гордяться творчістю братів Допплерів, їхнім зворушливим ставленням до рідного міста. Свідченням цього є, зокрема, проведення Всеукраїнського конкурсу камерних ансамблів духових та ударних інструментів імені Франца та Карла Допплерів, що був започаткований у Львові 7 квітня 2016 року [5, С. 32]. У 2018 році зусиллями професора Ондраша Адор'яна та нащадків родини Допплерів планується встановлення пам'ятної меморіальної дошки, присвяченої музикантам у приміщенні Львівської національної музичної академії.

Література

1.Карп'як А.Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX–XX ст.) Дис. ... канд. мист.: 17.00.03: захищ. 29.05.2002: затверджена 13.11.2002 / Музичне мистецтво / НМАУ ім.П.І.Чайковського. – Київ, 2002. – 198 с.

2.Качмарчик В.П. Немецкое флейтовое искусство 18-19 вв.: монография. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского. – Донецк: Юго-Восток, 2008. – 347с. ISBN 978-966-7271-44-2

3.Колбін Д. Виступи Ференца Ліста у Львові//Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich. – Tom III. – Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1999. – S. 189-193. (Цитовано за виданням: *Franz Liszt, Briefe an die Fürstin Caroline Sain-Wittgenstein, Leipzig, s. 3, 5*).

4. *Мазена Л.* Львівський оперний//Музика. – 1985. – №5. – С. 22-23.
5. Перший Всеукраїнський конкурс камерних ансамблів духових та ударних інструментів імені Франца та Карла Допплерів. Програма. – Львів, 2016. – 32с.
6. Центральний державний історичний архів Львова (ЦДАЛ). – Фонд 146 – Галицьке намісництво. – Опис 6. – Справа 135. – Аркуш 2474-2474 (зворотній).
7. ЦДАЛ. – Фонд 618. – Опис 2. – Справа 1074. – Аркуш 24.
8. *Doppler Franz Albert.* Aufzeichnungen aus meinem Leben und Wirken/З особистого архіву професора Ондраша Адор'яна. – Wien, 1881. – 17 s.
9. *Dziennik Literacki.* – 21 Grudnia. – Nr. 150. – Lwów, 1857. – S. 1340.
10. *Dziennik Literacki.* – 29 Grudnia, Wtorek. – Nr. 153. – Lwów, 1857. – S. 1354.
11. *Gospodarstwo, przemysł i handel//Dziennik Narodowy.* – № 12. – Lwów, 16.01.1864. – S. 4.
12. *Karpiak A.* Die Lemberger Flötisten Franz und Karl Doppler, zwei herausragende europäische Musiker // Musikgeschichte in Mittel – und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. – Heft 6. – Chemnitz, 2000. – S. 68.
13. *L.R.* "Korrespondencya. Lwów, d. 6 stycznia"//Ruch Muzyczny, pod redakcją Józefa Sikorskiego. – №2, 13. 01. – Warszawa, 1858. – S. 13-14.
14. *NOWOŚCI ZAGRANICZNE//Ruch Muzyczny,* pod redakcją Józefa Sikorskiego. – № 51, 10-22. 12. – Warszawa, 1858. – S. 408.
15. *Peplowski Stanisław.* Teatr polski we Lwowie (1780-1881). – Lwów: Skład główny w księgarni Gubrynowicza i Schmidta z Drukarni "Dziennika Polskiego", 1889. – S. 248.
16. *P.R.* "Korrespondencya (od innego korespondenta). Lwów, 22 stycznia 1858"//Ruch Muzyczny, pod redakcją Józefa Sikorskiego. – №5, 22. 01 (3.02). – Warszawa, 1858. – S. 37.
17. *Rozmaitości.* – № 18, 5.05. – Lwów, 1858. – S. 139.
18. *Ruch Muzyczny,* pod redakcją Józefa Sikorskiego. – №14. – Warszawa, 1857. – S. 107.
19. *Ruch Muzyczny,* pod redakcją Józefa Sikorskiego. – № 6. – Warszawa, 1858. – S. 48.
20. *Ruch Muzyczny,* pod redakcją Józefa Sikorskiego. – № 18. – Warszawa, 1858. – S. 142.
21. *Skorowidz Król. Stoł. Miasta Lwowa z planem miasta.* – We Lwowie z drukarni W.A.Szyjkowskiego, 1916. – S. 429.
22. *Stiegler.* Theater//Mnemosyne. – 13 Mai. – №37. – Lemberg, 1834. – S. 148.



УДК 78.03 (436)

**Вовк Р.А.,
м. Київ**

ЯК ГРАТИ МОЦАРТА? (музично-технологічні аспекти)

Розглянуто Концерт В.А. Моцарта для кларнета з оркестром Ля-мажор у редакції Г. Клінга. Завдяки ретельному аналізу стилю та епохи твору, Р. Вовком виявлено базові принципи, що культивуються у його класі під час опрацювання Концерту, які можуть бути корисні для інших солістів-кларнетистів та педагогів, котрі забажають скористатися порадами багаторічної успішної інтерпретації цього шедевра композитора. Висвітлено реальні причини захоплення автора статті творчістю Моцарта. Проаналізовано і доведено, що для переконливого виконання твору важливо все: від розуміння відчуття стилю та епохи музики, вибору темпів до останньої крапки над нотою, від атаки звуку до характеру його завершення, від розуміння висотної та тембральної інтонації до динамічних градацій, від агогічних тонкощів і смаків до артистичної виразності. Для висвітлення вище перелічених питань, Вовк покроково – від Головної партії і до Фіналу Концерту розглядає технологічну (для кларнетистів) проблематику і особливості моцартівського тексту, ділиться позитивним досвідом опрацювання кожного кларнетового звуку, мотиву, фрази, посиляючись не лише на власну, майже 60-річну практику, але й на досвід багатьох виконавців і педагогів, які досягали справжніх творчих перемог у інтерпретації Концерту Моцарта.

Ключові слова: Концерт Моцарта, інтерпретація, проблеми виконання.

Concert V.A. Mozart for Clarinet and Orchestra by A-dur in the editor G. Cling. Due to a thorough analysis of the style and the period of the work, R. Vovk revealed the basic principles cultivated in his class during the Concert's work, which may be useful to other clarinet soloists and educators who would like to take advantage of the many years of successful interpretation of this masterpiece by the composer. The real reasons for capturing the author of the article by Mozart's work are highlighted. It is analyzed and proved that for the convincing performance of the work everything is important: from an understanding of the sense of style and the age of music, the choice of pace to the last point above the note, from attacking the sound to the nature of its completion, from understanding the altitude and temporal

intonation to dynamic gradations, from the agogical subtleties and tastes to artistic expression. To cover the above issues, Vovk step by step – from the Main Party and to the Concert Final – looks at the technological (for Clarinet) issues and features of Mozart's text, shares the positive experience of working out each clarinet's sound, motive, and phrases, referring not only to his own, almost 60-year-old practice, but also the experience of many artists and educators who achieved real creative victories in the interpretation of the Mozart Concert.

Key words: Mozart Concert, interpretation, problems of execution.

З Моцартом "дружу" все життя. Вперше "торкнувся" творчості генія в 13 років, коли вчитель з фаху Карл Васильович Маргевка довірив мені – шестикласнику грати II частину кларнетового Концерту Вольфганга Амадея Моцарта – одного із найобдарованіших музикантів всіх часів. Радості було "море", бо там побачив нотний стан, чорний від "32".

Молодим, захопленим, допитливим і цілеспрямованим музикантам завжди хочеться познайомитись із новими творами, опанувати їх... Виконуючи на початковій стадії навчання гри на інструменті не складні твори, у яких наявність тріолей та кuartолей вже було певним досягненням, а тут викладач довіряє твір – частину Концерту у якому є ще й октолі! Юний музикант переповнився гордістю від такої довіри улюбленого Вчителя. Мені тоді вдалося розібрати новий твір за кілька днів і щасливо показати його наставнику. Хіба я розумів тоді, що твори Моцарта, які є справжніми шедеврами інструментальної музики, прийдеться освоювати не місяць-другий, а ВСЕ життя, що розуміння прийде лише в 70 років (і чи прийшло?).

Львівська спеціальна музична школа-інтернат, учнем якої я був, у 1960 році закупила пару кларнетів в строях Ля і Сі-бемоль німецької фірми "Артур Юбель" і прогресивний, хоч і зовсім молодий, тоді, вчитель відразу підключив Ля-кларнет до репертуару свого найдосвідченішого, на той час, учня.

Формуючи свої поради щодо гри концерту Ля мажор В. А. Моцарта, не ставлю собі за мету торкатися історичних аспектів створення концерту геніальним композитором. Про це сказано вже багатьма дослідниками цього видатного музичного твору. Серед них виділяю дослідження видатного білоруського кларнетиста, музичного діяча і педагога професора Володимира Павловича Скороходова [1, С. 51-76]. Йдеться про його книгу "Мастерство кларнетиста: Советы учителя" у якій він ґрунтовно висвітлив історію створення концерту та надав свої поради щодо виконання цього шедедру.

Моя мета – щиро поділитися власними роздумами і концепціями щодо виконання концерту у практичній площині, що базується на майже 60-літньому виконавському і педагогічному досвіді "дружби" з цим, мабуть, найвидатнішим кларнетовим твором В. А. Моцарта.

Нерідко на конкурсах, майстер-класах, семінарах і конференціях виконавці і педагоги дискутують: "Як грати Моцарта?" Раніше не завжди знаходив відповіді на такі запитання. Тепер же вирішив, що маю певне право поділитись власною концепцією, бо чимало моїх учнів, спираючись на мої поради щодо виконання Концерту, здобували Перші премії на Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах і, що особливо важливо, більшість цих перемог відноситься до конкурсів, де я не був членом журі.

До слова, іноді педагоги, не дуже успішних на тих конкурсах учасників, закидають претензійно, що невдачі їхніх вихованців прямо пов'язані із їхньою (педагогів) відсутністю у складі журі. У таких випадках твердо їм заперечую, бо вважаю безчесним лобіювати своїх учнів, лише тому, що вони мої! При рівній грі – завжди надто суворо оцінюю власних вихованців, щоб не дати підстав для обвинувачень мене у нечесності. Цю мою принципову позицію неодноразово відзначали професори В. Апатський, В. Скороходов, Б. Нічков, І. Проців та багато інших.

Розглянемо Концерт Моцарта на прикладі **редакції Клінга KV622**, яка є базовою на багатьох міжнародних конкурсах.

Необхідно підкреслити важливість вступу, де оркестр або піаніст зобов'язані створити солісту-кларнетисту важливі передумови для його успішного виступу, а саме: правильний темп, що дозволить солісту створити необхідні настрої, динаміки та натхнення, якому варто продовжити і розвинути пропоновані у вступі характер, енергетику та настрої.

Почну аналіз Концерту із 57 такту клавiру (тут і в подальшому нумерація тактів подається згідно клавiру під редакцією Клінга KV622), де *головну* партію виконує сольний кларнет. Практика показала, що, чи не найскладнішими у I частині Концерту є 2 перших такти *головної* партії. Від того, як соліст сформує їх, напряду залежить успіх або не успіх його гри. Здавалось би – що там грати? Регістр зручний, фактура нескладна. Отут і відрізняються професійні і любительські підходи виконавців і їхніх наставників до виконання Концерту Моцарта.

Згадую розповіді провідного українського кларнетиста другої половини ХХ ст. О. Трескова – концертмейстера групи кларнетів симфонічного оркестру театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка,

вихованця відомого ленінградського кларнетиста і педагога–соліста симфонічного оркестру під орудою Є. Мравінського – В. Генслера. Тресков неодноразово наголошував, що на уроках з фаху Генслер десятки разів примушував своїх студентів повторювати ці перші такти, добиваючись необхідного результату в атаці, інтонації, тембровій єдності, звуковеденні, артикуляції...

І справді, після досить тривалого вступу оркестру чи фортепіано, соліст-кларнетист іноді, з різних причин, може затиснутись і від того дещо завищено сформував перший звук *соль*². Про це свідчать численні записи кращих кларнетистів світу. На мою думку, таке детонування трапляється у тих кларнетистів, які, формуючи свою виконавську майстерність, зовсім не звертали увагу на тембральну єдність з іншими інструментами (рояль, фагот тощо), яка не менш важлива за висотну. Володіння цим прийомом відпрацьовується з перших уроків гри на кларнеті та сприяє виробленню в учнів вірних навичок звучання і дозволяє добиватися високих виконавських результатів. Для цього кларнетист буд-якого виконавського рівня повинен, при наявності рояля, щоденно грати в унісон з фортепіано кілька протяжних звуків, добиваючись тотожності як в інтонаційному, так і в тембральному сенсі. Як показує практика, вміння досягнути тембральної єдності автоматично забезпечує і висотну. При відсутності рояля, це можна робити з тюнером.

Отже, сформувавши якісно перший звук *соль*² (атака, інтонація, динаміка), кларнетист має можливість, розуміючи і володіючи іншими виконавськими компонентами (атака звуку, звуковедення, штрихова культура), якісно зіграти перші два такти. Тут необхідно звернути увагу виконавців ще й на однаковість атаки при грі детаще звуків *соль*², *мі*², *ля*², що зробити далеко не просто, а поява стакатних вісімок у другому такті взагалі часто "збиває їхні приціли". Тільки при розумінні вище сказаних речей, бажанні і багаторазових повторях, можливо вийти на якісний виконавський рівень.

Далі, граючи третій такт *головної* партії, кларнетисти нерідко чомусь замість вісімки на четвертій долі – грають чверть!? От іще реальна причина для численних репетиційних повторів. Іноді робота над *головною* партією сонатного *алLEGRO* займає цілий урок, іноді кілька уроків, вимагаючи уважного ставлення до себе ціле життя, бо перші звуки кларнетиста дають повну уяву слухачеві про рівень професійності виконавця, його художню майстерність, творчу потенцію та артистизм, зрештою.

Поява у наступних тактах шістнадцятки вимагає від виконавця певних знань і вмінь. А саме: шістнадцятки треба формувати якнайкрупніше, зберігаючи при цьому співучу легкість, яка у великій мірі залежить від вмінь кларнетиста подати затактний матеріал (такти 61, 63, 66 і далі). Загальну легкість *головної* партії варто поєднати із значною мірою грайливості та граціозної гідності, що сприятиме прояву виконавцем, у значній мірі, гіпнотичної артистичності без якої неможливий успіх моцартівського сонатного *алLEGRO*.

Наголошую, що свої поради адресую, переважно, студентській молоді, уникаючи глибоких наукових аналізів, зроблених до мене багатьма дослідниками. Моя мета полягає в тому, щоб учні легко і природно сприйняли поради, що спираються на багаторічні практичні результати.

Поява у такті 69 нюансу *F* часто провокує виконавців на гучну гру. Хочеться зауважити, що загально прийняті у музичній теорії вказівки: *P* – тихо, *F* – гучно не варто виконувати і розуміти прямолінійно. Вказівка грати тихо (*P*) майже всіх молододосвідчених музикантів провокує на певну затисненість, що недопустимо в музиці та призводить до інтонаційної, динамічної, тембральної проблематики, що, у свою чергу, обов'язково, у більшій чи меншій мірі, "закриє" художність. А гучна гра здатна породити грубість. І одне, і друге може позбавити виконавця артистичності...

Нюанси у Моцарта, на моє глибоке переконання, не є лише нюансами гучності. Їх варто розглядати, як нюанси образів і характерів. Отже такт 69 краще формувати як сварливість, а не як гучність, зберігаючи зв'язність, особливо у скачках (т. 70) і "штрихову козирність". Під козирністю я розумію особливість виконання штриху "нон легато" (т. 71). Багато хто із кларнетистів виконує цей такт і аналогічні занадто м'якою атакою, що позбавляє цю музику легкості, грайливості, якщо хочете. Ідеалом вважаю для подібних тактів "фаготове" стакато, притаманне школі В. М. Апатського – видатного музиканта, науковця і педагога, а саме: пружні, об'ємно повні, з конкретним чітким початком, звуки. Завершується цей епізод блискучими пасажами. Таку особливу увагу тактові 71 приділяю тому, що кларнетист, який не формально виконає цей такт, відразу приверне увагу слухача до своєї гри глибиною, як артист, для якого не має дрібниць. Аналогічну артикуляційну увагу до себе вимагають і такти 80 (затакт), 82, 87, 94 і 96. Не можна позбавити уваги такти від 85 до 94, де поєднуються високі голоси із низькими (т. 91).

Дещо про зв'язуючу партію, про особливості її виконання, пошанування та реалізацію штрихових фрагментів. *Зв'язуюча* партія починається після короткого програшу, де бурхливий такт 75 (*tutti*) переходить у запитальні (76 і 77). Якщо професор В. Скороходов особливу увагу приділяє

тембральним характеристикам епізоду, переважно, через наявність у ньому звуку *ля-бемоль*², який завдяки певній глухуватості надає епізоду своєрідну приглушену таємничість. Я ж, працюючи з учнями над цим матеріалом, значну увагу приділяю штриховій та звуковедній культурі зв'язуючої партії. Так, можливо наявність штриха *non legato* у затактах тактів 80 і 85 вимагатиме пошуків для правильного *non legato*, затактні вісімки варто подати із таємничою легкістю, а стакато у т. 80 повинно забезпечити батутну пружність і все це повинно логічно вписатися у загальне звуковедне полотно зв'язуючої партії. Із 91 такту виконавцеві необхідно "виставити" низькі і високі тони, імітуючи високі сопранові і баритонові тембри людських голосів.

Непростим завданням, навіть для зрілих виконавців, є виконання *побічної* партії. Переконаливо вибрати характер, нюанси та штрихи є досить складним завданням. Тут, як і всюди, потрібне відчуття *міри*, де необхідно у співучий епізод логічно вписати стакатні (такт 103) і "нон легатні" фрагменти (такти 103 і 113). Такти 117-123 вимагають високорівневого художнього смаку для забезпечення переконливого діалогу високого і низького голосів. Тут, знову ж таки, нюансова палітра повинна сприяти більше образності, ніж динаміці. Наступні такти (123-126) підводять нас до ферматного 127 такту, який останнім часом багатьох відомих виконавців почали прикрашати каденціями... Всі вони по своєму цікаві, хоча особисто мені до вподоби лаконічний варіант від А. Карбонаре. Варіанти інших каденцій провідних кларнетистів світу легко знайти в інтернеті <http://sites.google.com/site/saferamida/home>.

Початок розробки (такт 128) цікавий тим, що не зовсім просто солісту логічно і переконливо "вписатись" у головну партію, яку починає оркестр. Тут кларнетисту важливо відчутти моторику, динаміку та енергетику, пропоновану оркестром. Із такту 134, де в оркестрі присутній матеріал чисто моцартівського стилю, солісту варто "прикрасити" Моцарта і зробити це благородно, тотожно розвиваючись із оркестром у сенсі динаміки. Із такту 141 соліст просто "зобов'язаний" відчутти і показати затактний матеріал тактів (141 – після *соль* малої аж до вершинного *до*¹ у такті 145), формування такої чотиритактної затактності дозволить забезпечити легкість і стрімкість притаманної моцартівському стилю. Дуже значимими для визначення виконавського рівня кларнетиста є такти 145-147. Нерідко навіть майстерні виконавці "спотикаються" на звуці *мі*³ в такті 145, часто "кіксуючи" на ньому. Чомусь у них на момент виконання 145 такту дещо затискається апарат. Досвід показує, що стовідсотковим порятунком для звуку *мі*³ є заміна традиційної пальцівки для цього звуку на пальцівку для звуку *соль*². Ця порада позбавляла моїх учнів ризику передутти *мі*³. У редакції Г. Клінга такти 146, 147 не виходять за межі другої октави. В інших редакціях музикант повинен виходити на якісні, в інтонаційному та тембральному сенсах, звуки *фа-дієз* і *соль* третьої октави. Наявність безлічі пальцівок на ці звуки у різних аплікатурних таблицях дозволяє допитливому студенту, не кажучи про професіоналів, вибрати найкращі з пропонованих аплікатур.

Так же формуємо і матеріал із 148 до 154 де, починаючи від *фа-дієз* малої октави – всі звуки розглядаємо, як довгий шеститактний затакт до *соль*² у 154 такті.

Такти 155-171 – блискучий програш оркестру, у якому Моцарт "розквітає" всією моцартівською фактурою. Наступними вісьмома тактами автор умиротворює виконавців і слухачів співучим епізодом, який із другої долі 180-го такту довгим 7-ми тактовим матеріалом повертає нас у моцартівську діамантність, що закінчується драматичним епізодом (тт. 187-192), який вимагає від виконавця певних професійних вмій і смаку у синкопованому низхідному матеріалі. Далі після двотактового *tutti* оркестру (тт. 192, 193) соліст у тактах 194-197 залишається один, перегукуючись із фактурним оркестровим матеріалом. Ці такти для соліста є непростими, адже треба не загубити сольність на фоні оркестру у сенсі енергетики, динаміки, тембральності тощо... Такти 198 (тріольний) і 199 (квартольний) варто цільно і затактно об'єднати і привести логічно до 200-го такту, у якому починається прозорий легатний акомпанемент оркестру. На цьому ангельському матеріалі солістові треба переконливо зіграти запитально-грайливу тему, яка завдяки стакатним тріольним мотивам (тт. 202, 204 і 207, 209) отримує неповторний моцартівський шарм, що геніально поєднується з драматизмом низхідного такту (213). Далі нові, зовсім непрості такти 216-219, де соліст, виконуючи "цілі" звуки зобов'язаний зуміти зберегти цільну мелодичність моцартівського стилю. Наступне *tutti розробки* приводить нас до репризи першої частини концерту.

Колись, у 1965 році, закінчуючи Львівську музичну школу 10-річку (нині Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької) з концертом Моцарта, я і поняття не мав щодо тих речей, про які намагаюся сказати сьогодні. Мій учитель – К.В. Маргевка зумів тоді настроїти мене на Моцарта щодо стилю і характеру. Мабуть, завдяки добротному рівню моєї гри Концерту я і зміг на вступі в Київську державну консерваторію здобути ту єдину, серед 13 абітурієнтів-кларнетистів, "п'ятірку", яка вивела мене в лідери і дозволила спокійно здавати наступні вступні іспити.

Отже, повертаючись до тексту, завжди намагаюся пояснити учням підхід до репризи. Дуже важливо, щоб перший звук кларнетової стрічки у такті 248 був виконаний, як вершина 247-го оркестрового такту і легкий затакт 248-го такту привів нас до звуку *соль*², з якого у 251-у такті "народжується" *головна* партія Концерту у репризі.

У репризі Моцарт "тішитися" віртуозними можливостями кларнета, наповнивши їх розмаїтими технічними фігурами. Автор обходить без каденції в кінці першої частини концерту, наявної в його концертах для інших дерев'яних духових інструментів.

Глянувши на початок другої частини Концерту тоді, у 1960 році, граючи на кларнеті лише 2 роки, подумав: "А що тут грати?" Далі, побачивши октолі у 35 такті, спочатку злякався, а потім подитячому загордився: "Адже мені – хлопчиську у 13 років довірили грати твір із "32"! Як це смішно згадувати тепер з висоти прожитих років і занять із сотнями учнів. Хіба я знав і розумів тоді сутність музики Моцарта, як його грати тощо? Чесно кажучи і зараз, коли вже за 70, не впевнений, що дам стовідсотково вірні поради читачу щодо виконання цієї Божественної музики. Ділюсь тільки тим, що кажу своїм учням.

До слова, хочу зайвий раз подякувати своєму (тоді 25-річному), але вже мудрому Вчителю Карлу Васильовичу Маргевці, який не побоявся ввести свого починаючого учня у світ музики Моцарта. Далекоглядний педагог розумів, що наявність творів Моцарта у репертуарі кожного кларнетиста обов'язкова. Адже без Моцарта не обходиться жоден поважний виконавський конкурс.

Як же грати другу частину Концерту, де плавна молитовність мелодії кларнету на початку частини, розвиваючись, поступово переходить із кантילени, повної тепла у внутрішню незбагненну потугу перед кульмінаційним 59 тактом!

Спочатку рекомендую учневі розібратися у тричастинній формі другої частини. Пропоную знайти молитовність у першій частині (до 24 такту) і третій (репризі) – з 60 по 75 такт. Відчути зміну настрою у середній частині (33-59 тт.). Вибудувати кульмінацію до 59 такту, вибрати каденцію, яка б найкраще відповідала смаку і вмінням виконавця. Для найкращої реалізації інтерпретаторських потреб соліста, на мою думку, варто підключити не лише динаміку, але й агогіку. Це зробити не так просто, адже, вибравши основний темп другої частини Концерту (досвід свідчить, що найвдалішим темпом для початку II частини Концерту є 48 ударів на хвилину) і, розвиваючись до 33 такту можна довести темп до 52 ударів), додаючи натхненності з 33 т. і досягнувши темпу 52 ударів, агогіка продовжує "працювати" разом із певною бадьорістю, що дає можливість вибудувати логічну, як на нашу думку, кульмінацію у 59 такті. При цьому, підхід до кульмінації відбувається ніби у кілька етапів. Так, підійшовши до 54 такту із швидкістю приблизно 53 удари(тт.52, 53). У такті 54 прошу забезпечити спокійну величавість за рахунок повернення у початковий темп частини(48 ударів) і зміни характеру. Із 55 такту, знову розвиваючи темп, доводимо його приблизно до 52 ударів у тактах 57-58, виходимо на кульмінаційне *Сі-бемоль*² у такті 59. Така(приблизна) схема, на моє переконання, дає можливість "смачно" підготувати і логічно, художньо переконливо, зіграти каденцію, яку варто почати задумливо, заспокоївши темп у ній до зовсім повільного, з подальшим розвитком його до такого темпу у кінці каденції, що дозволить, художньо переконливо увійти у перший такт Репризи. 60-ий такт рекомендую починати у темпі 46 ударів, тим більше, що цей такт вимагає реалізації нюансу *PP*.

У черговий раз з величезним пієтетом кланяюся професійній мудрості свого першого ВЧИТЕЛЯ, якому вдалося виховати безліч кларнетистів, у тому числі Заслуженого артиста України Ігоря Проціва та Юрія Василевича, який крім звання Заслуженого артиста України є ще й лауреатом премії М. В. Лисенка. На жаль, для України, Карл Васильович Маргевка зараз виховує кларнетистів у Новій Зеландії, де проживає із сім'єю останні 15 років.

Проте, вимагаючи від учнів м'якості і спокою, прошу їх не забувати про побудову і структуру фрази, вміння знайти вершину фрази, побачити кінцеву мету всієї II частини Концерту і з певним романтичним наповненням, прийти у *фа*¹ останнього такту частини.

Безумовно, що для реалізації своїх художніх мрій виконавець повинен знайти певні виражальні засоби, зокрема тонко реалізувати динамічні, агогічні та ансамблеві вміння. Так, зігравши досить випукло 84 такт, шукаємо художнє *subito PP* у 85 такті. Аналогічно вибудовуємо такти 88 і 89 із вершинним звуком *соль* малої октави у 90 такті та довгим кількома тактовим затактом від *ре*³ у такті 90 аж до *фа*² на першій долі 93 такту. Якщо 91 та 92 такти граємо у темпі 52 удари, то останні 6 тактів *Adagio* рекомендую грати у спокійнішому темпі(~ 48 ударів), не забуваючи, при цьому, затактно виконувати треті долі у кожному з цих тактів, уникаючи заспокоєння аж до затакту у 97 такті, що забезпечує цільність заключної музики всієї частини.

Такти 93-95 іноді є складними для деяких кларнетистів у ансамблевому сенсі. Я вважаю, що ці складнощі виникають через "мудрування" тих виконавців, які бажають показати власну музичність,

створюючи, при цьому, певну ансамблеву проблематику, що у подібній музиці недопустимо. Такі ансамблеві фрагменти у будь-якій музиці необхідно грати дуже просто – строго ритмічно і питання ансамблю вирішуватися самі собою. І, на кінець, завершуючи частину, що дозволяє певне заспокоєння, варто, все ж, на першій план вивести вершинність епізоду. Тобто, привести всі звуки цих тактів до вершинного звуку fa^1 – останнього звуку частини, слідкуючи за точною протяжністю цього звуку, яка рівняється двом чвертям на відміну від однієї чверті в акомпанементі.

Виставивши стратегічне бачення всього *Adagio*, необхідно вказати на типову неточність малодосвідчених молодих кларнетистів у грі тем *Adagio* (тт. 1-8; 17-24; 59-67; 68-75). Моцарт ці теми подав через паузи виписані в кінці кожного парного такту. Отак, розчленовано по 2 такти і грають цю музику малодосвідчені музиканти. Якщо їм на це не вказати, пояснивши необхідність забезпечення цілісності кожного 8-го тактового епізоду, то так кусками вони і винесуть на суд слухача цю геніальну музику, що є категорично недопустимо!

Як же технологічно роз'яснити учневі спосіб забезпечення цілісності у цих 8-тактових побудовах? Я пропоную тягнути 8 тактів без пауз перший звук теми (do^2), дивлячись у текст і, про себе, проспівувати тему. При цьому треба уявити собі, що і тактові риси у цій музиці відсутні. На мою думку такий підхід дозволить зіграти цей, розчленований лігами і паузами, матеріал цілісно! Такі прості поради майже завжди допомагають допитливим учням досягнути потрібного результату. Трапляються й байдужі молоді музиканти, яким і Божі поради не зможуть допомогти.

Нарешті ми підійшли до розгляду сонячної іскристої музики третьої частини Концерту, яка просто нуртує життям. Віртуозні можливості інструменту використані композитором блискуче, де густий оксамитовий нижній регістр кларнету геніально обрамлений Моцартом швидкими блискучими пасажами середнього і високого регістрів.

Доречно познайомити учнів із думкою сучасника В.А. Моцарта, композитора К. Діттерсдорфа про III частину Концерту: "Він не дає вдихнути слухачу, лише хочеш послухати гарну музичну думку, як вже з'являється нова, яка витісняє першу, – і так весь час..." [3, S. 237].

Очевидно, що цю музику якісно здатні виконати лише високо рівневі музиканти. Адже крім розуміння стилю, необхідного для переконливого виконання моцартівського *Rondo*, кларнетист повинен володіти як легкою пальцевою легатною технікою, так і блискучим стакато тощо. Нерідко молодь, виконуючи цю музику "женеться" за швидким темпом, не розуміючи, що тут більше за швидкість важить **характер**. Відчути – "впіймати" його далеко не просто.

Вважаю, що базовим темпом для реалізації художніх потреб третьої частини Концерту (*Rondo*) є темп ~ 72 удари на хвилину. Грайливість, щаслива сонячна легкість + батутна пружність у стакатних фрагментах – ось без чого не обійтись виконавцю, на якого орієнтована переважна більшість матеріалу III частини.

Хоча, слухаючи багатьох сучасних виконавців, бачимо, що нерідко переконливими темпами для III ч. є темп швидший за 72, який деякі кларнетисти доводять навіть до 96 ударів на хвилину. Звичайно, забезпечити художні потреби у такому темпі здатен лише музикант найвищого виконавського рівня (наприклад М. Фрост і кларнетисти його рівня майстерності).

Ділячись певними своїми баченнями щодо виконання третьої частини концерту, мушу зазначити, що вона написана у формі *Rondo* (іт. *rondo*-коло) – музична форма, у якій певний розділ (рефрен) повторюється багато разів, чергуючись з епізодами різного змісту [2, с.124]. Дуже важливо ці повтори подати слухачу художньо, тобто, уникаючи прямого копіювання під час повторів теми, збагачуючи їх у сенсі динаміки, характеру, штрихів тощо. Отже, початкова тема вимагатиме особливої уваги в інтерпретації виконавця. Дуже важливо вибрати темп, у якому виконавець зможе якнайкраще виразитись художньо. Роль вибору штриха є значною. Адже вибір штриха (від гострого і сухого до м'якого, іноді, навіть, мазаного), напряду залежить характер цієї музики.

Безумовно, що вибір штриха підпорядковується потребам характеру третьої частини, а саме: життєрадісному, веселому, легкому і стрімкому з елементами танцювальності.

Іноді у першому ж такті III ч. кларнетисти, шукаючи якісне стакато для перших трьох вісімок і знаходячи його, забувають про роль затактності у групах, пропонують статичність на тих вісімках, що завжди заважає реалізації характеру цієї сонячної музики. Завжди пропоную виконавцю забезпечувати затактність у всій восьмитактній фразі, починаючи з перших затактних шістнадцяток, і завершуючи цю довгу затактність аж на звуці do^2 у восьмому такті частини. Вельми важливо, щоб вибір характеру стакато вийшов у соліста оптимальним – без сухості та колючості. Потрібно чіткість язика поєднувати з вокальністю. Отже, вдалий вибір штриха стакато у III ч. є визначальним для успіху всієї частини.

Із 38 такту важливо знайти якісну співучість у цій іскристій музиці. Аналогічні епізоди спостерігаємо і у тактах 57, 77, 138 тощо.

Схожий епізод бачимо і у тактах 99-100, але тут бачимо поєднання ніжної легатної співучості (т. 99) із граціозною танцювальністю у такті 100 за рахунок трьох стакатних вісімок, що, безумовно, вимагає від виконавця наявності справжнього художнього смаку.

Дуже важливо вірно побудувати другі долі у тактах 105, 107, 109. Ці групи шістнадцяток зобов'язані тяжіти в перші долі наступних тактів для забезпечення цільності епізоду, логічно прийшовши у вершинне *до'* в такті 110. З другої долі цього такту необхідно подбати про затактність, яка повинна логічно привести нас у мету фрази (*соль* в такті 112) з подальшим виходом у черговий рефрен, що точно повторює початковий матеріал головної партії. Рефрен бажано бачити і подавати розвитково, що дозволить логічно прийти в продовжену і віртуозну коду (т. 301). Перш ніж завершити розмову про III ч. Концерту, необхідно повернутися до такту 218, творчо відчутий і епізод дозволяє оркестру (концертмейстеру) і солісту створити надтонкий художній епізод, де *tempo mosso* у 220 такті соліста в значній мірі визначає рівень його артистизму, який у даному фрагменті, передусім, залежить від смаку і талану кларнетиста.

Окремо мушу сказати про 311-313 такти Rondo, які багато хто із кларнетистів свідомо полегшує, обравши для виконання варіант Бермана, який є набагато простішим за моцартівський.

Отже, поділившись деякими своїми виконавськими і педагогічними баченнями щодо виконання концерту В. Моцарта, наголошую на кількох фундаментальних тезах, без вирішення яких неможливо професійно виконати цей геніальний витвір композитора. Перше – це вміння тримати темп, одночасно охудожнюючи геніальну музику тонкими динамічними, тембровими та агогічними відчуттями. Друге – вибір штрихів із оптимальним потраплянням у "10" щодо переконливого артикуляційного потрапляння в кожній частині концерту, що можливе лише при наявності високої виконавської культури і тонкого художнього смаку музиканта, який відчує і реалізує стиль композитора, володіє розвинутою технікою та всім спектром виконавських прийомів кларнетиста. Для оволодіння всіма вище переліченими "чеснотами", молодий музикант зобов'язаний постійно дбати про розвиток свого музичного та загальноосвітнього інтелекту шляхом ретельного освоєння і вивчення наукової та методичної літератури, слуханням і аналізуванням концертних виступів відомих кларнетистів і виконавців Моцарта на різних інструментах як у реальному звучанні, так і в записах. Лише тоді може прийти до кларнетиста розуміння стилю композитора та стилю епохи.

Література

1. Скороходов В.П. Мастерство кларнетиста: Советы учителя. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2012. 248 с.
2. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. – Київ, 1977. 124 с.
3. Dittersdorf Carl V. Selbstbiographie. Leipzig, 1801. S.237.



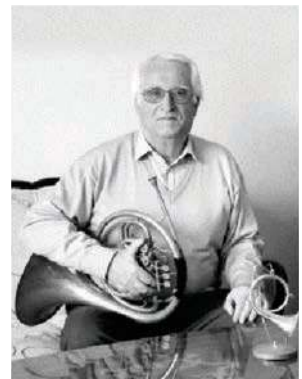
УДК 78:37.018.54

Рада Славинска
г. Пловдив, Болгария

ЯВЛЕНИЕ "ПЛОВДИВСКАЯ ВАЛТОРНОВАЯ ШКОЛА"

На протяжении более тридцати лет класс валторны академика Стояна Караиванова специалисты называют "Пловдивская валторновая школа". Вся его деятельность и достижения его выпускников предопределяют уважение музыкантов в Болгарии и за рубежом и заслуженно вносят свой вклад в это высочайшее определение. Тем не менее, что собой представляет понятие школа и можно ли обоснованно утверждать, что Пловдивская валторновая школа – это явление со своим собственным обликом в международном масштабе?

Согласно различным словарям научной терминологии, это "...музыкально-художественное направление, основанное на определенных эстетических принципах...¹", "... то, что воспитывает определенные качества ...,



¹ Четриков, Св. – Музикален терминологичен речник, Изд. "Музика", София, 1979, с. 392.

научное, литературное, художественное ... направление с своими собственными чертами, взглядами и методами...¹", "...направление в области науки, музыки и искусства, которое отличается своими собственными взглядами и методами...²" и т. д. Например, сравнивая римские и венецианские полифонические школы XVI века, Константин Розеншильд³ формулирует основополагающие факторы, по которым определяются эти школы: "... по их эмоционально-образной структуре, жанровости и по их эстетическим связям и перспективам".

Объединяя различные определения "явления" и применяя их к деятельности акад. Стояна Караиванова, необходимо выявить все необходимые факторы, чтобы назвать эту многолетнюю и многогранную деятельность "школой":

- воспитание в определенных качествах, доказанное огромным количеством успешно реализованных его учеников;
- специфические взгляды, методы и приемы, иллюстрируемые созданной учебной, методической и художественной литературой;
- эстетические принципы поиска максимального совершенства их публичные исполнения;
- перспективы – благодаря многочисленным первым исполнениям и многогранной учебно-воспитательной деятельности.

Или, как еще в 1982 году, выдающий болгарский профессор Боян Лечев пишет: "... На местах создаются настоящие инструментальные школы: валторновая в Пловдиве, флейтовая в Русе и др., что, естественно является заслугой хороших преподавателей, которые любят и понимают свою профессию⁴". В действительности, говорить о Пловдивской валторновой школе это равнозначные слова о Стояне Караиванове – о его профессиональной самоотверженности, о его глубоких познаниях и о его понимании секретов искусства валторны, о последовательном и методическом построении всего процесса роста валторнистов – от их первых шагов до их профессиональной реализации. На самом деле следует упомянуть, что существуют определенные объективные факторы, способствующие утверждению валторновой школы, именно в Пловдиве.

Это основные музыкальные учреждения, которые обучают и в которых реализуются воспитанники этой школы – Пловдивская филармония⁵, параллельно с ней – Среднее музыкальное училище в городе (1945г.)⁶, чуть позже Пловдивская опера (1953г.) и наконец, не в последнюю очередь Высший музыкально-педагогический институт (ВМПИ, 1964г.) Наш город всегда был культурным центром, но политика институционализации явлений иногда отставала десятилетиями.

Какую поддержку дают все эти учреждения для появления и создания данной професинальной школы?

Чтобы институционализировать что-то, это означает установить его в моральном и юридическом смысле. Согласно институциональной теории Мэри Дуглас⁷, основными качествами учреждения являются те, которые дают идентичность и классифицируют. Идентичность подразумевает тождественность статуса с аналогичными явлениями в глобальном масштабе, а классификация – систематизация понятий. Развитие Пловдивской валторновой школы подтверждает эту теорию на практике. Оба специализированных учебных заведения, такие как Среднее музыкальное училище (сейчас Национальное училище музыкальных и танцевальных искусств им. Добриня Петкова) и Академия музыкального, танцевального и изобразительного искусства, на самом деле идентифицируют явление как школа, но к этому нужно дополнить потребность в кадрах этих музыкальных учреждениях, а именно – Государственная опера Пловдив, Пловдивский филармонический оркестр, Муниципальный духовой оркестр и Военно-представительный духовой оркестр ВВС – Пловдив. Наличие всего спектра музыкальных учреждений в городе предопределяет необходимость установления высокохудожественной традиции, но ее качество является прерогативой конкретной (ие) личности.

Классы валторны в Пловдиве становится школой благодаря личности Стояна Караиванова. С одной стороны, мы имеем институциональную обеспеченность этой школы, с другой – национальное и международное признание ее ведущего педагога, с третьей – абсолютная убежденность общества в неразрывном сплаве обеих сторон явления – Пловдивская валторновая школа и Стоян Караиванов.

¹ Андрейчин, Л. и коллегия – Български тълковен речник, изд. "Наука и изкуство", София, 2012, с. 1080.

² Пашова, Г., Наймушин, Б., Велева, Б. – Речник на чуждите думи в българския език, изд. къща "Хермес", 2001, с. 740.

³ Розеншильд, К. – История на музиката, т.1, изд. "Наука и изкуство", София, 1973, с. 114.

⁴ Лечев, Б. – "Панорама музикално образование", газета "Народна култура", ч. 24; 11.06. 1982.

⁵ созданная еще в 1945 г. как первый внестоличный государственный оркестр.

⁶ www.baroc.bg.org.

⁷ Дуглас, М. – Как думают учреждения, изд. "А41 Т" ЕООД, София, 2004.

"... Говорить о развитии искусства валторны в Болгарии, без упоминания имени проф. Стояна Караиванова трудно. Писать о развитии и утверждении школы валторны в Пловдиве, не связав это с именем артиста, педагога и человека Стояна Караиванова невозможно!" – восклицает доц. д-р Велислава Карагенова.

Родоначальником Пловдивской валторновой школы является Димитър Вълканов², но человеком, который продвигает ее на международном уровне, который утверждает и отстаивает ее достижения является Стоян Караиванов. В то же время большой вклад в музыкальное искусство Болгарии имеют и ряд известные воспитанники этой школы – д-р Красимир Гигов, доц. Борис Гърнев, Васил Влайков, доц. Николай Влайков, Александр Чонгов, Андрей Петков, Эленко Табаков, Иван Неделчев, Иван Вачев, Нели Попова, Георги Чернев, Юлия Йосифова, Петя Кирова, Снежанка Георгиева и другие утвержденные на протяжении многих лет пловдивские валторнисты.

Тем не менее, каковы неоспоримые факты, доказательно свидетельствующие о существовании этой утвержденной валторновой школы? Это – созданная инструктивная и художественная литература для нужд образовательного процесса, количество лиц и уровень их обучения, завоевание призовых мест на наших и международных конкурсах, число сольных и ансамблевых выступлений представителей этой школы с различными оркестрами у нас и за границей, премьерные исполнения ряда концертных произведений наших и чужих композиторов, многолетняя образовательная и концертная деятельность выпускников Пловдива и не в последнюю очередь – профессиональная реализация этих выпускников!

Созданная Стояном Караивановым литература насчитывает более 40 опубликованных названий нотных и теоретических пособий, охватывающих практически все музыкальные стили и направления. Этот поразительный объем литературы, связанный непосредственно с процессом обучения, дополнен еще и с первые публикации валторновых концертах Яна Щиха – Джовани Пунто № 10 *F Dur* (1983 г.), Франческо Розетти № 16 *Es Dur* (1983 г.), Франца Димлера *Es Dur* (1984 г.), Симфонии Александра Алябьева с четырьмя концертирующими валторнами (2000 г.), как и с много другие переложениями, интерпретационным редакциями, фортепианными извлечениями и публикацией различных произведений для solo валторны и духовых ансамблях. Большинство изданий обогащены методологическими заметками. Политика обмена педагогическим опытом, поиск и публикация неизвестной и ценной литературы на протяжении почти пол века, обеспечивает Болгарии "основную часть нашей национальной художественной, инструктивной и учебной литературы для валторны"³.

К этому методическому, художественному и интерпретационному богатству идей проявляют интерес ряд зарубежных издательств, такие как американское "Robert King Music Inc." (Массачусетс), немецкое "Hans Pizka Edition" (Мюнхен), чешское "Hornistika Publishing House" (Прага), голландское "Ka We Edition" (Амстердам), "Zeszyty naukowe" (Akademia muzyczna – Гданск), "Науковий вісник, Музичне виконавство" (Музичної академії – Київ) и другие. Именно благодаря публикациям тщательно отобранной, систематизированной и глубоко обдуманной учебной и художественной литературы для инструмента, Пловдивская валторновая школа заявила о себе в мире и уверенно утверждает свой индивидуальный облик, связанный с личностью проф. Караиванова. Еще в 1979 году в открытом письме профессора Франтишек Шолц говорит: "...Его знание произведений новой литературы настолько необычно, что я не слышал о существовании другого столь всеобъемлющего и успешного в своей деятельности валторниста ... Благодаря моему коллеге Караиванову, у болгарских студентов есть так много полезной литературы, какой нет даже у советских студентов, играющих на валторне. О нас остальных не будем говорить!..."⁴

Самым ярким свидетельством уровня образования в Пловдивской валторновой школе являются десятки призов учеников и студентов профессора Караиванова на национальных и международных конкурсах, начиная еще с поощрительного приза одной из его первых выпускников Иванки Ивановой на Международном радиоконкурсе "Концертино Прага" в далеком 1971 году. В последующие годы его ученики завоевали 77 золотых и серебряных медалей (!), не мало Grand Prix, множество первые призы, почетные дипломы, специальные персональные награды и звания лауреатов в различных

¹ Карагенова, В. – "Яркое присутствие в нашем и иностранных искусстве валторны", журнал "Арт-спектр" АМГИИ, Пловдив, вып. 20, 2011.

² Димитър Вълканов (1924 – 2000) первый валторнист, преподаватель (почасовик) в Пловдивском музыкальном училище с 1957г., воспитанник проф. Кирилла-Карела Старого.

³ Славинска, Р. – "Опыт, которым делится один выдающийся музыкант или о последние три публикации проф. Стояна Караиванова", журнал "Музыкальные горизонты", вып. 8, 2012 г.

⁴ Шолц, Фр. – Открытое письмо "Ректору и Академическому коллективу ВМПИ Пловдив", Брно, 11.03.1970 г.

видах конкурсів і состязательных музикальних форумів. В Болгарії валторнисти із класу Стояна Караиванова переконливо вигривають лауреатські призи на Общеболгарських состязаннях для інструменталістів, в Національних обзорах шкіл мистецтв, на Республіканських музикальних фестивалях, в Національних смотрах камерального мистецтва, на інтерпретаційних конкурсах ім. "Святослава Обретенова" (Провадія), "Молодих виконавців духових оркестрових інструментів "Добрин Петков"" (Пловдив), "Дарування Орфея" (Софія), "Чеської і словацької музики" (Варна), "Золота Діана" (камерні ансамблі, Ямбол), "Дико Ілієв" (Враца), "Духових і ударних інструментів" (Търговище), "Академічні общеболгарські конкурси" (Пловдив) і інші. Ім'я Пловдивської валторнової школи успішно захищено призами і на багатьох інших інструментальних змаганнях. Серед них міжнародні конкурси – "Інтерпретація французької музики" (Пловдив), "Німецька і австрійська музика" (Бургас), "Молоді музикальні таланти", "Музика і земля" (Софія), "Надії, таланти, майстра" (Добрич – Албена), спеціалізовані змагання для валторнових виконавців – Гданьськ (Польща), Маркнокірхен (Німеччина), Нижній Новгород (Росія), "Еужен Кока" – Кишинєу (Молдова), "Сурми Буковини" – Чернівці (Україна), "Охридські жемчужини" – Охрид (Македонія), "Міжнародний інтернет конкурс" в Белграді (Сербія), "Міжнародний конкурс камеральних і духових ансамблів" в Буенос-Айресе (Аргентина) і інші.

Рік за роком, десятиліття за десятиліттям музикальні вихованці Караиванова воюють за свої позиції і отстаивають їх блискуче, щоб ім'я Пловдивської валторнової школи стало синонімом височайшого професіоналізму і майстерства. "...Слушаючи його учнів і розглядаючи їх концертні програми, невольно захоплюєшся їх дивними досягненнями: прекрасний звук, ідеальна техніка, ритмічна стабільність, безупречний художній смак і культура, неперевершений артистичний ансамбль – це ті якості виконання, які відрізняють їх від багатьох інших виконавців!" – говорить про учнів Стояна Караиванова, народний артист Молдови проф. Євген Вербецький.

Професійна реалізація випускників Пловдивської валторнової школи є однією з найбільш успішних в нашій країні. До сих пор вона налічує більше 70 імен, які успішно зв'язали свій життєвий шлях з різними проявами професії музиканта по всьому світу – артисти-оркестранти в наших і чужих філармонічних і оперних оркестрах², артисти-солісти³, викладачі валторни, камерної музики, мідних духових, оркестровки духових інструментів і інших музикальних дисциплін⁴, дирижери різних формувань¹, музикальні редактори. В

¹ Вербецький, Євг. – "Отзів про виконавську і педагогічну діяльність Стояна Караиванова", Кишинєв, Молдова, 19.01.2001.

² як Стефан Перфанов (Пловдивський симфонічний оркестр), Димітр Димітров і Юлія Йосифова (ГМТ-Софія), Володимир Джамбазов і Жеко Атанасов (Софійська філармонія), Васил Влайков і Георгі Стайков (Державна опера-Русе) Стефан Марков (Симфонічний оркестр-Пазарджик), Георгі Бирбочуков і Георгі Янков (Симфонічний оркестр-Хасково), Георгі Чернев, Христо Христов і Димітр Димітров (Державна опера-Стара Загора), Севдаліна Димітрова (Симфонічний оркестр – Шумен), Ілія Лесев (Воєнно-представительний оркестр в Кейптауні-ЮАР), Стойо Дребчев (Професійний духовий оркестр в Марселі-Франція) і мн. др.

³ як Борис Гърнев, Іванка Іванова, Александр Чонгов, Андрей Петков і Іван Вачев (Німеччина), Веселин Манчев (Швейцарія), Еленко Табаков (Аргентина), Фейзула Аптулов (Турція), Іван Неделчев, Ірина Чонгова, Ігнат Величков, Тодор Тошев, Румен Ілінов і Іван Калпошанов (Державній опері – Пловдива), Васил Влайков, Димчо Іванов, Георгі Чернев і Христо Христов (Державній опері-Стара Загора), Велчо Велев, Георгі Бирбочуков і Николай Войников (Симфонічний оркестр-Хасково), Ірина Чонгова і Христо Христов (Сливенської робочій опері), Бисер Запрянов і Георгіос Асмандис (Муниципальній духовій оркестрі-Пловдив), Стоян Стоянов і Ірена Христова (Воєнно-представительний духовий оркестр ВВС-Пловдив), Юлія Йосифова (Софійський представительний духовий оркестр) і мн. др.

⁴ як д-р Красимир Гигов, Іван Неделчев, Нелі Попова, Снежанка Георгієва – викладачі в НУМТІ "Добрин Петков" – Пловдив, Николай Ангारेв – викладач в ВССМУ "Маєстро Георгі Атанасов"- Софія, доц. Борис Гърнев – викладач в Вищійшій школі музики в Ростокі, (Німеччина), Васил Влайков – викладач в НУМСІ "Кристина Морфова" – Стара Загора і "Веселин Стоянов" – Русе, Іванка Іванова – викладач в Муниципальній музикальній школі в Хильдесгаймі (Німеччина), Георгі Янков – викладач в Домі дитячого творчості в Тараклія (Молдова), Стефан Марков – викладач в Музикальній школі при Домі культури "Христо Ботев" – Пазарджик, доц. Николай Влайков і доц. Веселин Койчев – викладачі в АМТІІ – Пловдив, Володимир Джамбазов – викладач в СУ "Климент Охридський" – Софія, Виктор Сънгарян – викладач в Джуліард Скуул і в Коледжі музики "Сейнт Роуз"- Олбъні (САЩ), доц. Антоніо Димітров – викладач в Національній школі музики в Крайстчерчі (Нова Зеландія), Мирослав Минчев – викладач в Музикальній школі в Нарвіке і Олесуні (Норвегія), Еленко Табаков – викладач в Інституті музики в Мендосі (Аргентина), Іван Вачев –

настоящее время члены Пловдивской школы валторны работают в различных музыкальных учреждениях в Болгарии, Германии, Испании, Швейцарии, Бельгии, США, Аргентине, Новой Зеландии, Великобритании, Франции, Норвегии, Южной Корее, Турции и ЮАР. Их профессиональная реализация говорит о чрезвычайно высоком уровне обучения валторне в Пловдиве и о наличии признанной во всем мире болгарской "школы".

"...Многочисленные концерты выпускников г-на Стояна Караиванова ..., разнообразием представленных произведений и особенно своей сложностью, в сочетании с высокой профессиональной реализацией, однозначно доказывают качество их музыкально-инструментального образования, которое заслуженно приравнивает его к авангарду педагогов – специалистов духовых инструментов в наше время. Я считаю, что художественные и педагогические достижения г-на Караиванова ставят его в ряды самых квалифицированных валторнистов, которых я знаю.²" – признает Президент Французской ассоциации валторнистов проф. Люсьен Теве.

В заключении я хочу использовать мнение нескольких крупнейших авторитетов в области медных духовых инструментов – профессоров Виктора Сумеркина, Юрия Большиянова и Андрея Глухова из Санкт-Петербургской государственной консерватории: "...Полученные знания Стоян Караиванов сегодня успешно использует в своей широкой и разнообразной деятельности. Его ученики являются лауреатами национальных и международных исполнительских конкурсов. Их искусство характеризуется строгим академизмом, высокой художественной культурой, виртуозными техническими способностями и богатством тембров... Он является автором многих методических пособий, сборников своих и чужих сочинений и многочисленных переложений для валторны и медных ансамблей. Сегодня он пользуется широким международным признанием: он постоянный участник в различных духовых семинарах и симпозиумах, член жюри многих инструментальных конкурсов, руководитель мастер-классов и квалификационных курсов и т. д.³"

"То, что я услышал и видел, было не только захватывающим и достойным восхищения, но и соизмеримо с ведущими достижениями валторновом искусстве в мире.⁴" – констатирует проф. Хавьер Боне для выступления и искусство игре пловдивских валторнистов, но как явление это было замечено более чем 30 лет назад, о чем свидетельствуют слова доц. Владислава Григорова (лауреат международных конкурсов в Женеве, Мюнхене и Праге) "...болгарская школа валторны сравнивает свои достижения с европейским и мировым уровнем⁵".

Отзывы специалистов за уровень валторновой школы в Пловдиве со всего мира десятки! Избранные цитаты представляют собой маленькая часть интернационального признания профессиональной гильдией валторнистов, описывающие явления "Пловдивская валторновая школа" и дело самого Стояна Караиванова, с которым она ассоциируется.



преподаватель в Муниципальном музыкальном училище в Фридрихсхафене (Германия), Петя Кирова – преподаватель в Муниципальном музыкальном училище в Чикаго (США), Петър Димитров – преподаватель в Швейцарии и мн. др.

¹ как Кръстан Мисирков – дирижер хора Национальной оперы в Монте-Карло, доц. Николай Влайков – дирижер Академического духового оркестра в АМТИИ – Пловдив, Боряна Величкова – дирижер Светского и церковного хора в Берлине и мн. др.

² Теве, Л. "Свидетельство о музыкально-творческой деятельности г-на Стояна Караиванова", Париж, 12.03.1979.

³ Сумеркин В., Большиянов Ю, Глухов А. – "Отзыв "Кафедры духовых инструментов" о работе Стояна Караиванова", №117/01.10.1996.

⁴ Боне, Х. "Ренессанс искусства валторны в Пловдиве" ,журнал "Арт-спектр" АМТИИ, вып. 5, 2006, интервью для международного научно-практического симпозиума "325 лет Европейская валторновая школа и 125 лет валторновое искусство в Болгарии", 6-9 апрель 2006, Пловдив.

⁵ Григоров, Вл. "Семинар по искусству валторны", газета "Музыкальная жизнь", вып. 21, 22.10.1982.

УДК 371.134

Сверлюк Я.В.,
м. Рівне**ДИРИГЕНТСЬКО-ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ
СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНИХ ТРАДИЦІЙ**

У пропонованій статті розкрито історичні передумови розвитку диригентсько-оркестрового мистецтва в Україні. Важлива увага приділена музичним осередкам, традиціям, що вплинули на еволюцію як оркестрової музики так і форми та методів її удосконалення.

Ключові слова: диригент, оркестр, музичні цехи, колективне виконавство..

В предлагаемой статье раскрыты исторические предпосылки развития дирижерско-оркестрового искусства в Украине. Важное внимание уделено музыкальным ячейкам, традициям, повлиявшие на эволюцию как оркестровой музыки так и формы и методов ее усовершенствования.

Ключевые слова: дирижер, оркестр, музыкальные цеха, коллективное исполнительство.

The present article deals with the historical background of conducting and orchestral art in Ukraine. Attention is paid to musical cells, traditions that have influenced the evolution of orchestral music as well as forms and methods of its improvement.

Keywords: conductor, orchestra, music shops, collective game.

Постановка проблеми. У більшості наукових праць з музичної педагогіки, історії та теорії музикознавства приділено значну увагу вивченню проблем оркестрового виконавства, розвитку вітчизняної музичної освіти. Проте питання становлення та розвитку вітчизняного диригентського мистецтва, залишається вивченим недостатньо. Логічно цю проблему розглядати у контексті тогочасних подій та культурно-історичних традицій, що побутували в різних регіонах України.

Метою статті є розкриття культурно історичних впливів на розвиток вітчизняного диригентсько-оркестрового мистецтва, обґрунтування ролі музичних осередків та вплив європейської культури на становлення оркестрової музики.

Аналіз досліджень. Автори наукових досліджень (Г.Г.Макаренко, М.Малько, Н. Рахлін, В. Тольба, Л. Кияновська, Н. Матусевич, В. Рожок, професійно-ремісничий (М. Колесса, О. Поляков, І.Разумний, П.Шеметов, В. Гнедаш, К.Єременко) зробили ретроспективний аналіз диригентсько-оркестрового мистецтва, які є неоціненним внеском розкритті культурно-історичних передумов сучасного способу керування музичним колективом. Аналіз наукових досліджень спонукав до концептуалізації проблеми культурно-історичного розвитку, відтворення музикознавчих надбань попередніх представників естетичної думки.

Виклад основного матеріалу. Якщо на становлення диригентсько-хорового мистецтва впливали відповідні церковні традиції, то оркестрове виконавство з відповідними формами керування ним (диригування) можна пов'язати з народним музикуванням, яке вимагало певної організації навчання гри на інструментах. Народне музикування у Київській Русі мало місце ще у дохристиянські часи, функціонування якого без відповідного навчання та певної організації, безперечно, було б неможливим. Зауважимо, що на становлення народно-оркестрове музикування значний вплив мав хоровий спів. Позаяк, знайомство з музикою у більшості випадків відбувалося через спів у церковному хорі, який можна вважати самодостатнім музичним колективом, що генетично успадкував культурні традиції того часу. Хорова музика побутувала в Україні ще з Київської Русі. А вже з X століття існували відомі церковно-співацькі школи у Смоленську, Києві, Новгороді, Пскові, Чернігові, де здійснювалась підготовка керівників церковних хорових колективів [5, с.125]. Літописи називають відомих майстрів, доместиків Києво-Печерської Лаври Грека Мануїла, Феодосія печерського та ін. Основною метою цих навчальних закладів була підготовка спеціалістів для керування церковним хором.

Хоч з прийняттям християнства, при Володимирі Великому, багато музичних інструментів, що служили язичницькому культу, було знищено, однак, судячи з тогочасних літописів, існували музичні інструменти, що відносились до військового побуту. Наприклад, у 1151 році літописець зазначає, що при облозі Києва князями Георгієм Суздальським і Володимиром Галицьким як оточуючі, так і оточуванні мали в себе труби і бубни. Це свідчить про використання музичних інструментів у бойових походах [2, с.103].

Пізніше в Суздальському літописі 1216 року згадується про битву Великого Новгорода з Володимиром і відмічається, що у новгородців було 60 труб. В Никоновському літописі 1219 року

зазначається: Князь Святослав Всеволодович звелів озброїтись..., вирядити полки та вдарити в бубни, в труби та сурни [8, с.8].

З цього можна зробити висновок, що певні музичні елементи були невід'ємною частиною у військових походах. Безперечно, про колективне виконавство рано вести мову. Проте ці свідчення дають підстави стверджувати, що в цей час, для подання сигналу та взаємодії війська, широко використовували музичні інструменти. Можемо припустити, що прообразом диригента був музикант, який відповідними жестами давав вказівку для гри.

Необхідно відзначити, що майже два століття татаро-монгольського панування далеко відкинули українські землі від європейських зразків розвитку філософії, естетики та музичного мистецтва. Цей період не залишив достовірних свідчень про духовне і культурне життя народу. Тільки у "Гра дуалі" 1406 року знаходимо зображення польської музичної школи, діючої на території України. Співають 12 підлітків під керівництвом двох наставників. Учитель тактує диригентською паличкою, а його помічник співає і рукою відбиває такт [10, с.172]. Такий факт дає підстави стверджувати, про застосування диригентом ще на початку XV століття диригентської палички, а також, як і в країнах Західної Європи, для керування музично-виконавським процесом колективу використовувалось подвійне диригування.

Подальший розвиток диригентського мистецтва в Україні пов'язаний з виникненням у другій половині XVI ст. ремісничих музикантських цехів або так званих братств, які стали осередками професійної підготовки музикантів та функціонування оркестрових колективів, а також появи значної кількості співочих шкіл, в яких разом з вивченням музичної грамоти, музично-теоретичних дисциплін вивчались основи композиторської техніки та диригування [6].

Хоч з розвитком оркестрового виконавства значно змінились і методичні підходи до керування колективом, художнього трактування музичних творів, проте в цей період ще передчасно вести мову про диригування. Адже як і в Західній Європі, воно скоріше нагадувало "охудожнене керування".

Вперше про певні прийоми диригування згадується в "Мусикійській граматиці" Н.П.Дилецького у 2-й половині 17 ст., де ціла нота відповідала двом помахам руки, половинна нота одному, а серед перших оркестрових диригентів С.А.Дегтярьова, який керував кріпацьким оркестром в помісті Шереметєвих. Відомими диригентами у 18 столітті були скрипалі і композитори І.С.Хандошкін і В.А.Пашкевич. Тобто з появи конкретних прийомів диригентської техніки можна вести мову про диригування як професійне мистецтво. Хоч на той час ще не було закладів, де б здійснювалась підготовка диригентів оркестрових колективів.

Варто зазначити, що колективне інструментальне виконавство та керування ним пройшло певний еволюційний розвиток. Беззаперечним є те, що на той час в Україні як і Західній Європі скоріше відбувалося управління (керування) творчим процесом колективу, а не диригування. Як правило, це здійснював провідний музикант-виконавець або автор твору. Його роль зводилась до навчання учасників гри на музичних інструментах, яких потім він об'єднував в оркестр для побутово-прикладного музикування.

Подальший розвиток диригентського мистецтва розвивався в процесі удосконалення оркестрового виконавства та інтеграції багатьох музикантів в Україну, котрі внесли певні традиції як оркестрової гри, так і керування колективом.

У зв'язку з тим, що з 40-х років XVIII століття осередком розвитку концертної музики стає панський маєток, стає доброю традицією запрошувати відомих музикантів із-за кордону, що позитивно відбилосся на стані оркестрового музикування. Наприклад, у родини Розумовських, яка отримувала музичну капелу, роль диригента виконував відомий закордонний валторніст, удосконалювач рогового оркестру, чех за походженням Карл фон Лау та українець Андрій Рачинський. Інший італійський композитор і диригент тривалий час працював в Україні у Г.Потьомкіна Дж.Сарті [9, с.12]. У цей час з'являються самостійні інструментальні твори для відповідної слухацької аудиторії, оркестрові переклади для супроводу пісень, популярних танців тощо.

Удосконалення керування оркестровими колективами відбувається також завдяки традиції ярмаркових виступів, що простежується з 60-х років XVIII століття. Вони були своєрідною демонстрацією їх професійного досягнення. Іншою, не менш поширеною формою, була гастрольна практика диригентів, започаткована в кінці XVIII століття, що сприяла їхньому спілкуванню та збагаченню досвіду в галузі диригентського мистецтва.

Необхідно зазначити, що на розвиток диригентського мистецтва мали позитивний вплив тогочасні культурно-історичні умови гетьмансько-старшинського середовища, у якому завдяки військовим традиціям було створено мережі полкових шкіл. Вони крім виконання загально-виховної функції, де вивчали музичну грамоту і спів, здійснювали також підготовку професійних військових

музикантів та диригентів. Діяльність цих навчальних закладів відбувалася під контролем гетьмана, Генеральної військової канцелярії та інших державно-адміністративних органів [1, с.14].

Розвиток світського професійного музичного мистецтва, вплив європейської музики, поширення музичних творів європейських композиторських шкіл і досконалих музичних інструментів висунули нові вимоги до виконавської майстерності співаків і музикантів. Наявні осередки музичної освіти в основному справлялися з своїм призначенням. Свідченням високого рівня музичного навчання в Україні може служити Глухівська школа (відкрита в 1738 р., а на думку деяких дослідників – у 1728 р.), яка готувала співаків для Петербурзької придворної капели, духовних хорів і капел України. Учні школи вивчали музичну грамоту, спів, навчалися грати на музичних інструментах (скрипка, гуслі, лютня, бандура). Термін навчання був невеликим, але він забезпечував належну підготовку до роботи в професійному хорі.

Музична школа Київського магістрату була першим у Києві професійним навчальним закладом, що виконував професійне замовлення – підготовку музикантів для магістратського оркестру. З 1782 по 1786 р. у Кременчуці функціонувала перша військова музична академія, в якій започаткувалися основи професійної підготовки музикантів-інструменталістів, національні традиції навчання колективному виконавству на духових інструментах. Це був перший навчальний заклад, у якому готували й військових капельмейстерів (диригентів).

В подальший період на удосконалення диригентського мистецтва в Україні позитивно вплинули кріпацькі симфонічні оркестри, які були в маєтках багатих поміщиків. Після скасування панщини значна частина кріпацьких музикантів пішла у місто, поповнюючи там оркестри, а частина залишилась у селах, організовуючи різноманітні колективи та прищеплюючи початкуючим музикантам виконавські навички, які були набуті в поміщицьких оркестрах. Вони одночасно виконували роль вчителя гри на інструментах, організатора колективу та диригента (капельмейстера).

Спираючись на історичні джерела, можемо стверджувати, що поряд з професійним оркестровим виконавством, яке існувало при музичних товариствах, функціонує аматорське, завдяки якому формуються також диригенти-аматори, які не стільки музичними, як організаторськими здібностями підтримували музичне життя у певній місцевості.

Вагоме місце в організації аматорського концертування в Галичині у другій половині XIX – початку XX століття займали українські музично-хорові та просвітні товариства "Просвіта", "Рідна школа", "Руська бесіда", "Боян", які брали участь у проведенні літературно-музичних вечорів, ювілейних та розважальних концертів, активно пропагували національну музику.

У концертах, організованих цими творчими організаціями, переважала хорова та вокальна музика. Інструментальні твори в концертних програмах звучали дуже рідко. Цей факт можна пов'язати з відсутністю на той час у Галичині українських навчальних закладів та зі складністю опанування мистецтвом гри на інструментах [3, с.4].

Етапною подією в музичному житті стало заснування у 1891 р. у Львові співацького товариства "Боян", а згодом і в інших містах Галичини та Буковини. Музично-просвітницька діяльність цих товариств була плідною і різноманітною. Наприклад, "Тернопільський Боян" влаштовував безкоштовні курси для сільських диригентів, які у 1910 р. закінчило 20 чоловік. Також завдяки просвітницькій діяльності була відкрита музична школа, де викладались хоровий і сольний спів, гра на музичних інструментах.

Проте значне місце в розвитку музичної культури (зокрема оркестрового виконавства та диригентського мистецтва) в Західних областях України посідає Львівська консерваторія, яка була відкрита у 1851 році (раніше, ніж Петербурзька й Московська). Упродовж XIX століття в консерваторії виховувались здебільшого польські музиканти. І, тільки у 1903 році під патронатом М.В.Лисенка у Львові був заснований Вищий музичний інститут [4, с.361-362].

Так, з короткого звіту про діяльність філії товариства у 1925 році, дізнаємося, що з допомогою викладацького складу Вищого музичного інституту ім. М.В.Лисенка у Львові були створені тримісячні диригентські курси під керівництвом С.Людкевича. В програму цих курсів входили теоретичні (теорія музики, гармонія та сольфеджіо, аналіз хорових творів, загальна естетика) та практичні заняття (диригування на матеріалі творів церковної музики, народних пісень в обробках М.Лисенка, М.Леонтовича, О.Нижанківського, а також Д.Січинського та Р.Вагнера) [7, с.39].

Висновки. Спираючись на історичні джерела, можемо констатувати, що оркестрове диригування в Україні, як і країнах Західної Європи у той час мало стихійний характер. Передусім воно розвивалося завдяки національним музичним традиціям. Відповідно, у великих містах, де були музичні товариства, за сприяння яких організовувались різноманітні оркестри, диригентське мистецтво наближалось до професійного. Проте, професійне оркестрове диригування набуло стрімкого розвитку тільки з відкриттям музичних навчальних закладів, зокрема консерваторій, у яких

на початку 20 століття почали функціонувати диригентські класи. Хоч початком розвитку професійного оркестрового диригування вважається період, коли навчальні заклади почали здійснювати підготовку оркестрових диригентів, проте його передумовою був значний культурно-історичний розвиток хорової та оркестрової музики.

ВИКОРИСТАНІ ДЖРЕЛА

1. Барановська Л.І. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII–XVIII ст.: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства / Л.І.Барановська. – К., 2001. – 25 с.
2. Висковатов А.В. Исторические описания вооружения и одежды русских войск / А.В.Висковатов. – СПб, 1841. С. 103.
3. Волошук Ю.І. Концертне життя Галичини і виконавсько-пропагандистська діяльність провідних галицьких скрипалів (1848-1939) / Ю.І.Волошук. – К.: Знання, 1999. – С.4.
4. Грица С.І. Історія української музики / АН УРСР Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. ім. М.Т.Рильського / С.І.Грица, М.П.Загайкевич, А.П.Калениченко. – К.: Наук. думка, 1989. Т.3. С.361-362
5. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XII-XVI в. Школы. Центры. Мастера. – Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991. – 234 с.
6. Ільченко О.О. Методологічні проблеми професійної музичної освіти / О.О.Ільченко, Я.В.Сверлюк. – Рівне.: Перспектива, 2004. – 2000 с.
7. Костюк Н. О. Музична культура Західної України 20-30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій: Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський держ. ун-т культури і мистецтв / Н.О.Костюк. – К., 1998. – 207 с.
8. Матвеев В.А. Русский военный оркестр / В.А.Матвеев. – Л., М., Музыка, 1965.
9. Рудчук Ю.А. Духова музика України у XVIII-XIX століттях. Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Ю.А.Рудчук. – ДАКККіМ, 2001. – 15 с.
10. Стасов В.В. Статьи о музыке / В.В.Стасов. – М., 1977. – Вып. 3. – С.172



УДК 008 "20"

Скороходов В.П.,
г. Минск, Республика Беларусь

СПЕЦИФИКА КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ В XXI ВЕКЕ

Аннотация. *Статья посвящена проблеме сохранения национальной культуры Беларуси как звена мировой культурной системы. Для этого включившись в мировой культурный процесс, необходимо действовать адекватно и, главное, защищать культуру от отрицательных влияний и глобальных угроз.*

Ключевые слова: *процесс, глобализация, коммуникация, плюрализм, гармония, стереотип, ориентация, региональная интеграция, унификация, гомогенизация, самоидентификация, возрождение, талант.*

Summary.

The article is devoted to a problem of preservation of the National Belarusian Culture as a part of the world cultural system. To achieve this it is necessary to act sufficiently and to preserve the culture from negative influence and global threats being included in the world cultural process.

Изменения, происходящие в современном обществе, затрагивают все сферы жизни, не остается в стороне от них и культура, которая влияет на экономические и политические процессы и является постоянным и существенным фактором взаимоотношений между народами и государствами. Именно в сфере культуры создаются, накапливаются и сберегаются художественные ценности и исторический опыт. Поэтому культура является своеобразным опытным полем устойчивого взаимодействия народов, их взаимного обогащения и понимания.

Культура, более других сфер человеческой деятельности подвержена влияниям, в том числе и негативным, задача любого государства в этом плане заключается в том, чтобы, включившись в мировой культурный процесс, действовать адекватно и, главное, защищать культуру от отрицательных влияний.

Необходимо иметь в виду, что, по оценке ученых различных направлений, западная культура переживает своеобразный кризис. Различаются взгляды лишь в понимании этого кризиса. Например, французские социологи Игнацио Рамонес и Роже Гароди утверждают, что западная культура – это своеобразный переходный период между двумя эпохами, которые имеют различные ценности и образ жизни. Чтобы выйти из этого кризиса, они считают, что надо вернуть примат художественных ценностей по отношению к материальным, возобновить равновесие между духовными стремлениями

и экономическими делами, между культурным и технологическим процессами. Американские экономисты Хейзель Хендерсен и Лесли Туроу подчеркивают, что человек материалистической направленности понимает современный мир как переходный период от художественных ценностей, преобладавших до сих пор, к будущей научно-технологической эре. Английские ученые Дэвид Хейл и Пьер Милез утверждают, что для современного человека характерны духовная опустошенность и измельченность. В будущем, подчеркивают они, человек будет иметь роскошную еду, получать разные удовольствия, но будет нищий духом [2, с. 38, 40, 46, 54, 59].

При анализе этих суждений возникает сомнение относительно направленности и целей движения, по которым человек и современное общество движутся к прогрессу или деградации. Понятно, что о прогрессе можно говорить тогда, когда есть стремление к идеалу. Если же жизнь изменяется, не приближаясь к нему, такие перемены считать прогрессивными нельзя.

Давно известно, что значение и результаты изменений в жизни, культуре, науке проявляются не сразу. В материальном мире их оценить легче, в художественном – труднее. Для нашего времени стало характерным жить, возлагая надежды на технологический, материальный прогресс. Но, как уже отмечалось, материальное не является единственной основой развития и расцвета. И прочность общества обеспечивает не богатство его членов, не погоня за удовольствиями, что, как правило, ведет к вялости и инфантильности, а именно движение к сбалансированным, выверенным социокультурным целям, ради которых стоит работать и жертвовать собой. В подтверждение сказанного можно привести высказывание известного мыслителя П. Сорокина, писавшего, что современный кризис культуры вызван ослаблением художественного принципа [6, с. 322]. А. Тойнби, опираясь на религию, считал ее главным фактором спасения культуры [7, с. 222]. Л. Толстой еще в конце XIX столетия говорил, что, если мы хотим прогресса человечества, должен быть кто-то, кто постоянно обращал бы внимание на подлинные ценности и убедительно прокладывал кратчайший путь к ним [8, с. 465]. Как видим, названные мыслители, да и не только они, сходятся в суждении, что успешное движение общества к прогрессу культуре по силам.

Некоторые исследователи утверждают, что современная культура может развиваться в непредсказуемых направлениях: она может возобновляться, несмотря на то, что многие годы находилась в стагнации, господствующей может стать одна – например, французская или какая-либо иная, возникшая от взаимодействия и конкуренции различных культур.

Однако, по моему мнению, есть возможность функционирования полноценной культуры на основе плюрализма, многосторонней культурной ткани, складывающейся из различных традиций, когда каждая нация сохраняет свой национальный узор и цвета культуры. Именно в таком контексте следует понимать процессы, происходящие в современной национальной культуре Беларуси.

Культурная политика, разрабатываемая Республикой Беларусь, все больше включает в себя решительные требования ликвидации пагубных результатов засилья Запада в сфере культуры и средств массовой информации, поддержания суверенитета и обеспечения самостоятельного развития. Это неприятие сопровождается внедрением ряда позитивных ценностей (солидарность, гармония, преемственность, взаимоуважение, всеобщность), которые трансформируются в соответствии с требованиями современности.

На таком художественном фоне возникает необходимость сохранять уникальность национальной культуры как звена мировой культурной системы, поддерживать ее мудрое равновесие, способствовать усвоению опыта других культур мира. Ведь многие ценности современной культуры создают не только те представители западной культуры, которые на протяжении многих лет диктовали свою моду, но и другие народы и страны, в том числе и с менее развитыми экономиками. Это дает возможность предостеречь себя от деструктивной глобальной пустоты и направлять усилия на научно обоснованное тактическое и стратегическое развитие культуры.

Основополагающей для такого развития является Государственная программа "Культура Беларуси" на 2011 – 2015 гг. [3, с.3].

В этом документе среди многих задач, принятых на этот период, обозначены и такие, которые будут стимулировать культурные процессы в стране и за ее пределами:

- сохранение и развитие материального и нематериального культурного наследия;
- обеспечение сохранности Музейного фонда Республики Беларусь и общедоступности музейных предметов;
- обеспечение свободного и равного доступа к информационным ресурсам и библиотечным фондам для различных групп населения;
- развитие профессионального искусства;
- поддержка отечественных производителей продукции кино-и видеоискусства и развитие кинематографии;

- поддержка и развитие народного творчества;
- развитие системы эстетического воспитания, профессионального художественного образования, поддержка талантливой молодежи;
- совершенствование научного обеспечения сферы культуры;
- укрепление имиджа национальной культуры в стране и за рубежом;
- совершенствование нормативной правовой базы и экономическое стимулирование развития сферы культуры.

Выработанный курс развития культуры будет способствовать дальнейшему обогащению и сохранению национальной идентичности белорусов, их достойного места в сообществе славянских и европейских народов.

Но в этой связи следует предостеречь от одного стереотипа, который довольно устойчиво бытует среди работников отрасли культуры. Анализируя перспективы развития белорусской культуры в третьем тысячелетии, они зачастую делают акценты на ориентацию ее на европейский уровень. Вместе с тем во многих звеньях культуры нам есть что продемонстрировать той же Европе. Можно назвать Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь, Государственный ансамбль танца Республики Беларусь, Заслуженный коллектив "Национальный академический концертный оркестр симфонической и эстрадной музыки Беларуси" плеяду молодых художников, музыкантов – лауреатов международных конкурсов, которым неоднократно устраивали овации зарубежные зрители. Необычайно высок уровень белорусской народной культуры и искусства, что постоянно отмечается на международных фестивалях, конференциях, симпозиумах.

Таким образом, мы в пределах своей национальной культуры имеем примеры той художественной высоты, к которой должны стремиться все объединения и отдельно взятые творческие работники, независимо от территориальной и национальной принадлежности.

Одновременно необходимо отметить, что Беларусь находится в том временном пространстве, когда происходит глобальный информационный обмен, а это значит, что обществу приходится иметь дело с новыми стилями жизни, системами коммуникаций, рыночными отношениями, которые никак не могут устойчиво функционировать в рамках одного национального государства. Например, на этом фоне важно разумно использовать процессы, связанные с глобализацией, в интересах своего народа и своей национальной культуры.

Идея глобализации – один из самых новых политологических и культурологических концептов. Пока в Беларуси практически нет содержательных монографий о глобализации, как нет и всестороннего освещения этой темы в отечественной справочной энциклопедической литературе. По существу, во второй половине 80-х годов XX века в Беларуси не было книг, в названии которых использовалось бы это понятие. В конце 90-х количество книг, статей на эту тему стало увеличиваться, и сегодня абсолютное большинство экономистов, политологов, культурологов считают, что глобализация является наиболее значительным процессом конца XX – начала XXI века.

Скептики считают, что все разговоры, связанные с глобализацией, – пустой звук: национальное государство по-прежнему является главным институтом в мировой политике и в системе международных отношений. Оптимисты же подчеркивают впечатляющие за последние годы результаты интеграции: введение единой валюты в Европе, свободные зоны торговли, Шенгенское соглашение о визовом режиме, единая конституция и попытка введения ее в европейскую жизнь и т.д. [4, с. 19-28]. Важными критериями таких дискуссий стало не только то, насколько точно предсказываются сложные явления (это невозможно в принципе), а то, насколько глобализация расширяет возможности предвидеть ход развития общества, что несет человечеству этот процесс и как вместе с использованием его положительных результатов противостоять негативным явлениям.

При всех очевидных сущностных и формальных успехах глобализации, таких, как информационная революция, распространение информационных и финансовых потоков, она, по моему мнению, приближается к кризисному состоянию. Это проявляется в том, что Запад на протяжении последних десяти лет активно "самозамыкается", концентрируется в масштабах своей части мира, а не открывается для остальных. Реальная статистика отмечает, что западный мир становится все более обособленным от остальной части человечества, хоть формально он как бы все более активно с ним взаимодействует. Часть стран, не способных вписаться в западные требования, выводится за их пределы и становится лишним элементом в мировом масштабе. Это различие между нациями влечет за собой рост имущественного расслоения и социальной напряженности внутри ряда стран. Центры глобализации остаются жестко локализованными в рамках западного мира. А это уже вопрос, выходящий за пределы чистой экономики. Здесь возникают проблемы сохранения национальных культур и национальной самоидентификации людей. Поэтому глобализация рассматривается, и, может быть, в первую очередь, как явление, которое несет с собой и серьезную

угрозу для культури. При таких обставинах трудно переоцінити роль не тільки політиків, но і працівників культури і мистецтва нашої країни, які повинні протистояти розмиванню, руйнуванню і навіть знищенню накоплених століттями національних скарбів.

Що може хоч в якій-то ступені зберегти від негативних наслідків глобалізації нашу культуру, як забезпечити доступ максимально широкого кола населення до позитивних наслідків глобалізації? На наш погляд, пом'якшити процес входження в глобальний світ може регіональна інтеграція не тільки в межах нашої держави, але й інтеграція з сусідніми країнами. Така інтеграція дасть можливість без відмови від суверенітету держав розширити економічне соціокультурне простір, сформувати єдиний ринок праці, розробити і реалізувати програми різного характеру, підвищити життєвий рівень населення. Така інтеграція стане загальною справою всіх учасників даного процесу. Мислити глобально – діяти регіонально, цей тезис домінують проходить через текст документів ЮНЕСКО, присвячених формуванню сучасної політики [5, с. 88]. Мислити глобально – це означає добре розуміти, що світова культура – це реальність, це цілісність, яка в той же час повинна розглядатися для кожного з етносів, населяючих землю і складаючих єдине людство, як засіб виявлення своєї самобитності і засіб вираження поваги до самобитності інших. Діяти регіонально – означає робити все можливе для збереження національної культури, без якої не буде існувати і сучасна світова культурна цілісність.

З глобалізацією для культури пов'язані і численні загрози. Це – уніфікація, спрощення, гомогенізація, відчуження, стандартизація, універсальність, нівелювання дуже багато з цих явищ, які називають культурним різноманітністю світу. Не конкретизуючи, зупинимося тільки на одному з напрямків можливих шкідливих наслідків глобалізації. Розмова йде про поступовий і частіше неуклонний зникнення окремих проявів народного мистецтва – місцевих видів, художественних жанрів, спеціальних напрямків, обрядових дій, автентичного своєрідності – словом, того, що називається традиційною художественною культурою і що служить фундаментом культурного різноманітності.

Традиційна художественна культура Білорусі – явище більш ніж відмінне і виразне. Її значення виходить далеко за національні межі. Зразки традиційної художественної культури, в яких відбилися шари від глибокої архаїки до недавнього історичного минулого, збереглися в Білорусі в сільській середовищі до сучасного часу в живому вигляді і з рідкісною повнотою. Крім того це не тільки матеріально втілені, але й такі найдавніші феномени, як обряди, обрядові пісні, вірування, звичаї, традиційні норми поведінки, зразки різних жанрів усно-поетичного мистецтва і інші різновиди духовної традиції, генетично вихідні до витоків білоруського етносу.

Відомо, що незважаючи на негативні фактори історичного шляху, білоруська нація змогла зберегти себе, свій мову, специфіку своєї культури і самоідентифікуватися саме як білоруський народ, не в невеличкій ступені завдяки глибині, силі і життєвості усної народної традиції.

Державна політика Республіки Білорусь в сфері традиційної художественної культури регулюється законами "Про культуру в Республіці Білорусь", "Про захист історико-культурного спадку в Республіці Білорусь". В законі про культуру як пріоритетні завдання культурної політики прийняті відродження, збереження, розвиток і поширення білоруської народної культури, ідентифікація, захист, популяризація і передача поколінням історико-культурного спадку, до якого, безумовно, належить національна культура.

Оскільки в Білорусі в результаті специфіки історичних і соціальних умов збереглася жива частина автентичної народної культури (втілена в носіях традицій переважно старшого покоління), до неї тепер особливо необхідно проявити захисний аспект державної культурної політики. Є багато негативних прикладів, коли спроби ззовні впливати на первинні форми фольклору (особливо це стосується пісенної культури) приводили до її руйнування або переродження до вторинних самодіяльних форм, втрачених безпосередню зв'язок з традицією.

Практична робота в стратегічному напрямку збереження традиційної художественної культури ще тільки починається. Вона потребує спеціальної наукової розробки конкретних підходів до цієї проблематики і ставиться в теперішній час як перспективна задача.

В останній час в республіці формується нова стратегія культурної політики, яка проявляється в програмних підходах до проблем соціокультурного розвитку.

Один з найбільш значущих задумів в цьому напрямку – видання багатомовної енциклопедії регіональних культур Білорусі. При підтримці Міністерства культури Республіки Білорусь, управління культури обласних комітетів побачили світ книги багатомовної антології

"Традиционная художественная культура белорусов", посвященные всем этнографическим регионам Беларуси. Можно с полным основанием сказать, что эти тома – значительный шаг в овладении современной наукой борьбы за региональную культуру нашей страны, за ее сбережение и развитие, наукой, которую мы вначале обозначили, как "мыслить глобально – действовать регионально".

Таким образом, проблемы глобализации в начале XXI столетия стали наиболее актуальной темой, которую обсуждают многие исследователи. Противоречивость этого процесса, неоднозначность его восприятия, теоретическая неразработанность методологии обществоведения дополнительно подчеркивает актуальность рассматриваемой темы. В связи с этим возникает необходимость активно вести дискуссии, проявлять научные подходы к пониманию процесса глобализации и его связи с региональным развитием. Сегодня уже недостаточно только оценивать опасность и возможности, которые приносит глобализация. Необходимо перейти к изучению реальных социальных практик, в контексте которых протекает этот процесс.

К сожалению, современное общество охвачено горячечной лихорадкой поиска будущих "звезд". И если раньше действительно искали таланты, то теперь доминантой жизни многих, в том числе и государственных структур, стали бизнес-проекты наподобие "Фабрики звезд", "Музыкального суда" и т.п. В молодежной среде многие стремятся если уж не быть звездами, то, во всяком случае, подражать им. Звезды сегодня в центре общественного внимания – их быт, одежда, личная жизнь, покупки, болезни, женитьбы, разводы муссируются и изучаются общественным мнением. Именно звезды становятся синонимом талантливости. Поэтому очень важно понять, чем же является талант на самом деле: ведь трудно искать то, о чем смутно догадываешься, и совсем невозможно реализовать то, о чем не имеешь ни малейшего представления.

Мне как-то пришлось беседовать с одной звездой белорусской эстрады, которой, казалось бы, знать о таланте необходимо все. Реакция была весьма противоречивой, невразумительной, и был этот разговор вовсе не о таланте, а о себе талантливой. Общий смысл ее рассуждений сводился к тому, что талант – это нечто, способное привлечь к себе внимание, способное гипнотизировать слушателя. Это неясное рассуждение больше напоминало самолюбование, чем желание выяснить истину. Но признак подлинного таланта – постоянная неудовлетворенность результатами своего творчества, неустанный поиск пути движения к намеченной цели. Талант – это "выдающиеся качества творчески мыслящей личности в какой-либо области деятельности, которые частично могут быть заложены в человеке от рождения, а в основном формируются развитием его творческих способностей в процессе воспитания, образования, накопления практического опыта" [1].

Таким образом, нынешний повсеместный поиск звезд – это лишь спекуляция и паразитирование на потребности сделать основой жизни истинные дарования. Обновление жизни любого общества, в котором так нуждается мир, невозможно без того, чтобы именно талантливые люди заняли центральное место в духовной, общественно-политической и культурной жизни. Искать таланты – это жизненная необходимость для любого народа, и если ему удастся их найти и подвигнуть на общественное служение, то такой народ ожидает подлинное процветание. Можно сказать, что наше будущее, а в сегодняшней постановке вопроса и наша жизнь, зависит от того, сумеем ли мы найти и развить истинные таланты.

Есть надежда, что подлинное искусство станет преобладать в жизни нашего общества. Уже сегодня в концертных залах, где звучит классическая музыка, много молодых лиц. Я уверен, что уход классического, а также традиционного искусства на второй план явление временное. И возвращение их на законное место может быть ускорено, если радио, телевидение, средства массовой информации будут активнее представлять молодых талантливых музыкантов, художников, актеров, литераторов.

Список использованных источников

1. *Абушенко В.Л.* Ценность // Всемирная энциклопедия: Философия. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2001. – С. 1200.
2. Глобальная цивилизация и асимметрический мир. – М.: Наука, 2002.
3. Дзяржаўная праграма "Культура Беларусі" на 2011-2015 гг. зацверджана Пастановай Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь ад 26.12.2010 № 1905.
4. *Левашов В.К.* Глобализация и социальная безопасность // Социологические исследования. – 2002. – № 3 (215). – С. 19–28.
5. Межправительственная конференция по политике в области культуры в целях развития (Стокгольм, 30 марта – 2 апр. 1998 г.). [Заключительный доклад "Сила культуры"]. – Изд. ЮНЕСКО, 1998.
6. *Сорокин П.А.* Человек. Цивилизация. Общество / Общ. ред., сост. и предисл. А.Ю. Согомонова; Пер. с англ. – М.: Политиздат, 1992. – С. 322.
7. *Тойнби А.Д.* Цивилизация перед судом истории / Пер. с англ. И.Е. Киселевой, М.Ф. Носоновой. – М.: Прогресс. Культура; САБ: Ювента, 1995. – 478 с. (Историческая б-ка).
8. *Толстой Л.Н.* Путь жизни. – М.: Высш. шк., 1993. – С. 465.

УДК 78.03 (470+571)

*Ничков Б.В.,
г. Минск, Республика Беларусь*

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПРОФЕССОРА И. Ф. ПУШЕЧНИКОВА



(1918-2010)

В 1960 г. я, студент 5 курса Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского по классу гобоя профессора И. М. Данскера, выиграл конкурс на должность солиста в Государственный народный оркестр БССР (г. Минск). К 1965 г. я успел поработать кроме этого коллектива, в качестве солиста Концертного эстрадного оркестра Гостелерадио при Совете Министров БССР, симфонического оркестра Государственного академического Большого театра оперы и балета БССР. В 1965 г. прошел по конкурсу на должность преподавателя кафедры камерного ансамбля Белорусской государственной консерватории, затем на должность старшего преподавателя кафедры духовых инструментов. Руководство консерватории (ректор В. В. Оловников, проректор по научной и учебной работе К. И. Степанцевич) всегда придавали большое значение повышению квалификации молодых преподавателей. В дальнейшем эта стратегия полностью себя оправдала. По приказу Министерства культуры СССР я был командирован для прохождения стажировки в Московский государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных (с 1 января 1970 г. по 1 января 1971 г.) для прохождения стажировки к профессору И. Ф. Пушечникову.

Так, осуществилась моя мечта заниматься у выдающегося музыканта. Внимательно выслушав цель моего приезда в Москву, Пушечников, помнивший меня по Всесоюзному конкурсу, тем не менее, предложил в недельный срок подготовить два произведения (по моему выбору) и исполнить их перед преподавателями кафедры духовых инструментов с целью определения моего профессионального уровня (после конкурса прошло уже 7 лет). Я выбрал 1 часть Концерта Й. Гайдна и 1 часть Концерта для голоса Р. Глиэра (переложение для гобоя). Всю неделю я занимался по 4-5 часов в день, находя свободные классы в институте им. Гнесиных и даже в консерватории (свободные классы в те времена не закрывались). Играл я на прослушивании довольно удачно (исполнял программу наизусть) и это отметили педагоги кафедры, среди которых было много выдающихся музыкантов – солистов Государственного симфонического оркестра СССР и оркестра Большого театра СССР (Я. Ф. Шуберт, Т. А. Докшицер, С. И. Леонов, Б. П. Григорьев, А. А. Рябинин, И. Е. Бутырский, В. П. Штейман, К. М. Ладилов, М. И. Каширский, и др.).

Итак, начались мои занятия в Москве. Два раза в неделю я приходил в 8. 30 утра и, прозанимавшись у Пушечникова, сидел и слушал всех остальных студентов его класса, которых было много. Среди них были представители различных республик, чья подготовка была значительно ниже остальных. Я поражался терпению, которое проявлял Иван Федорович к этим студентам. Он не уставал многократно повторять одно и то же, строго требовал от них исполнения всех своих замечаний. Особое внимание Пушечников обращал на ритмическую сторону. Другие же студенты

были подготовлены очень хорошо и играли труднейшие произведения современных композиторов. Здесь я впервые услышал одно из сложнейших сочинений для гобоя – Концерт Б. Горбульскиса в исполнении студента 3 курса Б. Шестопада. Его игра произвела на меня большое впечатление, да и сам Концерт понравился, хотя и был написан в додекафонной технике.

С первых уроков я обратил внимание на трактовку Ивана Федоровича произведений эпохи "барокко". Музыка старинных композиторов на моих глазах оживала и начинала звучать по-иному. Важное место в репертуаре гобоистов занимали произведения И. С. Баха и его сыновей, Генделя, Телемана, Вивальди. О многих из этих сочинениях я никогда не слышал. Дело в том, что ноты произведений зарубежных авторов Пушечникову часто привозили из различных стран его бывшие студенты. Кроме того, сам он, будучи членом жюри многих международных конкурсов, постоянно пополнял личную библиотеку. С любезного разрешения Ивана Федоровича я имел возможность перекопировать любые ноты, и таким образом, мне удалось обогатить гобойный репертуар в Беларуси.

В классе Пушечникова исполнялось много произведений венских классиков, романтиков, русских, современных советских и зарубежных композиторов. Так, например, я услышал здесь исполнение труднейшей Сонаты для гобоя и фортепиано Ф. Пуленка, которую мастерски играл выпускник В. Смоляницкий. Поражала тончайшая филировка звука и глубокое проникновение в содержание, особенно в III части "Скорбь". Услышал я и блестящее исполнение другим выпускником И. Набатовым "Полета шмеля" из оперы "Сказка о царе Салтане" Н. Римского-Корсакова. Набатов удивил филигранной техникой и красотой звука. У него получалось все, не было никаких случайностей, которые нередко бывают у гобоистов. Были в классе и девушки-гобоистки, чей профессиональный уровень был достаточно высоким.

Класс И. Ф. Пушечникова напоминал "улей". Педагоги приходили за советами, студенты отделения духовых инструментов – с различными просьбами, часто на занятиях присутствовали преподаватели из других городов СССР и зарубежных стран. Не было случая, чтобы Иван Федорович, который всегда внимательно относился к таким посетителям, не помог им советом, нотным репертуаром, не оказал какой-либо другой помощи. Естественно, все это отнимало у Пушечникова много личного времени. Тем не менее, Иван Федорович получал удовлетворение и радость от того, что он нужен многим педагогам и оркестровым музыкантам.

Шло время, я много занимался, слушал выступления всех студентов отделения духовых инструментов, часто присутствовал на заседаниях кафедры, посещал уроки других педагогов и занятия Пушечникова с учащимися в ССМШ им. Гнесиных. В связи с отъездом на гастроли Е. Непало мне доверили заниматься со студентами его класса. Эпизодически, по просьбе Ивана Федоровича, я также проводил уроки со студентами его класса и учащимися в ССМШ.

План годичной стажировки я выполнил за полгода и уже летом 1970 г. успешно сдал приемные экзамены в ассистентуру-стажировку.

Заслуженный деятель искусств РСФСР и Чувашской АССР, заведующий кафедрой Московского государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, профессор Иван Федорович Пушечников принадлежит к выдающейся плеяде советских педагогов-гобоистов, чей вклад в развитие искусства игры на духовых инструментах очень велик. Он подготовил большое количество замечательных гобоистов, многие из которых стали лауреатами международных, всесоюзных конкурсов, солистами прославленных оркестровых коллективов. В то же время он является автором очень важных для обучения гобоистов методических работ.

На протяжении всей исполнительской и педагогической деятельности Ивану Федоровичу приходилось встречаться и быть в тесном контакте с замечательной плеядой выдающихся деятелей советского музыкального искусства. Эти творческие встречи сыграли большую позитивную роль в формировании художественного вкуса и мировоззрения И. Ф. Пушечникова, который переосмыслил и развил главные методические принципы своих учителей. Эти встречи с инструменталистами, певцами, дирижерами, по моему глубокому убеждению, помогли Пушечникову выработать свой критерий к качеству звука при игре на гобое. Многократно присутствуя на занятиях у Ивана Федоровича в ССМШ, институте, да и в занятиях со мной, я обратил внимание на то, что звучание гобоя практически у всех учеников и студентов не отвечает тому стандарту, который он сам себе установил. Он всегда находил недостатки и требовал их устранения, заставляя студентов искать и находить новые краски в звучании инструмента. Как следствие – ученики Пушечникова имеют красивый звук. Достаточно назвать фамилии таких музыкантов, как Е. Непало, Е. Ляховецкий, А. Любимов, В. Набатов, Л. Кондаков и др.

Таким образом, творческие встречи с выдающимися мастерами нашего искусства – замечательными дирижерами, певцами, солистами-инструменталистами, художниками, балетмейстерами и

представителями других видов искусства – явились той благодатной почвой, которая способствовала формированию и совершенствованию Пушечникова-музыканта, а затем и Пушечникова-педагога.

Первые шаги педагогической деятельности Пушечникова начались еще в 1940 г., когда по рекомендации профессора Н. В. Назарова он был приглашен в ЦССМШ при Московской государственной консерватории. Вот как об этом рассказывал мне Пушечников: *"По наследству от Назарова я получил двух учеников. С каким наслаждением я с ними занимался! Сколько интересного я находил в работе с ними! Иногда их успехи были для меня неожиданностью, порой я удивлялся их медленному росту и продвижению, но мне удавалось достигать желаемых результатов. Занимался я с ними гораздо больше, чем полагалось, встречался чаще. Играл с ними дуэты, в унисон, проходил много различных пьес, главным образом западноевропейских композиторов из скрипичных сборников под редакцией К. Мостраса и А. Ямпольского"*.

Уже в те годы у Ивана Федоровича зародилась мысль о создании сборника различных пьес для гобоя и фортепиано. Началась кропотливая работа, но через некоторое время отделение духовых инструментов прекратило свое существование. Эти педагогические шаги явились теми первыми ростками, которые в дальнейшем превратились в такую благодатную и обильную почву, на которой выросла целая плеяда талантливых исполнителей и лауреатов различных конкурсов. Именно на тех первых уроках зародилась большая любовь к ученикам, которую Пушечников сохранял на протяжении всей своей жизни.

В 1942 г., вскоре после смерти Н. В. Назарова, Елена Фабиановна Гнесина пригласила Пушечникова вести класс гобоя в музыкальном училище им. Гнесиных. И сделано это было не случайно. Сохранялась преемственность педагогических традиций, установленных Назаровым. Кроме того, Иван Федорович уже показал себя как мыслящий, быстро прогрессирующий музыкант (в прошлом выпускник данного учебного заведения). Это приглашение явилось тем звеном, которое навсегда соединило педагогическую деятельность Пушечникова с учебным "комбинатом" им. Гнесиных. В этом же году его пригласили в качестве преподавателя и в музыкальное училище им. Ипполитова-Иванова. При этих двух училищах были музыкальные школы, в которых Иван Федорович также имел учеников.

Работая в двух разных звеньях музыкального образования, Пушечников применял разнообразные методические принципы. Одни он использовал на определенном этапе развития ученика, другие – на всем протяжении обучения, одни принципы утверждались на практике, другие отбрасывались. К каждому ученику нужен был индивидуальный подход. Пушечников изучал психологию ученика, круг его интересов и многое другое. Так постепенно совершенствовалось педагогическое мастерство. Сравнивая различные звенья музыкального образования, Пушечников говорил: *"В музыкальных учебных заведениях я всегда находил много интересного. В училище нужно порой заниматься тем же, чем и в ДМШ. В ДМШ иногда ученики гораздо быстрее успевают, чем в училище"*.

В 1944 г. в Москве по решению правительства был открыт Государственный Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. Кафедра духовых инструментов сформировалась в основном из числа педагогов училища. Среди них были Я. Ф. Шуберт (класс фагота), М. И. Табаков (класс трубы), А. М. Александров (класс кларнета), И. Ф. Пушечников (класс гобоя). Для усиления педагогического состава кафедра была укомплектована еще тремя замечательными педагогами – Н. И. Платоновым (класс флейты), А. И. Усовым (класс валторны), Н. Н. Солодуревым (класс гобоя).

С каждым годом росла роль кафедры в формировании музыкантов-духовиков, и через некоторое время студенты отделения духовых инструментов своим исполнительским мастерством заявили о себе в полный голос на всесоюзной и международной арене. Большая заслуга в этом была и И. Ф. Пушечникова, ученики которого демонстрировали высокое профессиональное мастерство. Так, в 1957 г. студент института им. Гнесиных В. Эльстон занял первое место и получил звание лауреата на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве; выпускник музыкального училища им. Гнесиных по классу гобоя В. Караулов также стал лауреатом этого конкурса. В 1957 г. В. Эльстон выдержал конкурс на должность солиста в оркестр Большого театра СССР. За высокое профессиональное мастерство в подготовке квалифицированных кадров и за большие заслуги в области методики И. Ф. Пушечникову в 1957 г. присуждено ученое звание доцента по классу гобоя.

Закончив исполнительскую деятельность в оркестре Большого театра, Иван Федорович в 1959 г. полностью переходит на преподавательскую работу в институт им. Гнесиных. Начинаются новые педагогические поиски и эксперименты, которые приводят к новым большим успехам. В 1963 г. на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей на духовых инструментах ученики Пушечникова одержали блестящую победу, завоевав звания лауреатов первой и второй премии. Так, А. Любимов, единственный из всех участников впервые продемонстрировал на гобое двойное стаккато. Не владея

этим приемом, гобоист лишает себя возможности качественно исполнять сложные произведения концертного репертуара советских и современных зарубежных композиторов, например такие сочинения, как Концерт для гобоя с камерным оркестром Л. Книппера, Песни предков для гобоя с фортепиано А. Асламаса, "Одержимость" для гобоя и фортепиано Я. Шиохары и др.

С 1963 г. И. Ф. Пушечников возглавил кафедру духовых инструментов Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, которой он успешно руководил до 2003 г. Здесь Иван Федорович проявил свои блестящие организаторские способности, которые вывели кафедру по творческим показателям на ведущие позиции в вузе. Не было ни одного общественного мероприятия в институте им. Гнесиных, которое не обходилось без участия кафедры духовых инструментов.

Повысились профессиональные требования к студентам: ни один пропуск без уважительной причины не оставался вне контроля педагогов кафедры, резко возросла ответственность педагогов по специальности за своих подопечных, проходящих производственную практику в студенческих оркестрах. Как результат – рост профессионального уровня симфонического оркестра в целом. Повысились требования к педагогической практике студентов и к занятиям по камерному ансамблю. Стали систематическими встречи педагогов кафедры со студентами отделения духовых инструментов в общежитии (иногда за чашкой чая). На подобных встречах решались различные вопросы, обсуждались итоги прошедшей сессии. Для работы на кафедре были приглашены молодые талантливые исполнители, в прошлом выпускники института: Е. Непало (гобой), М. Шапошникова (саксофон), А. Розенберг (фагот), Р. Маслов (кларнет), В. Шикунов (труба), Л. Кондаков (гобой).

28 февраля 1968 г. состоялось открытое заседание кафедры духовых инструментов вуза, посвященное 50-летию со дня рождения и 30-летию творческой и общественной деятельности старейшего педагога института и училища, заведующего кафедрой, и. о. профессора И. Ф. Пушечникова. Заседанию кафедры предшествовал большой концерт, данный его учениками, которые продемонстрировали замечательное мастерство и лучшие черты советской исполнительской школы. Многие ученики Пушечникова завоевали всесоюзное и мировое признание и работают в лучших оркестрах России и зарубежных странах; другие, посвятив себя педагогической деятельности, продолжают славные традиции своего учителя.

В 1970 г. Иван Федорович получил ученое звание профессора, в 1971 г. присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР, в 1978 – заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Кроме подготовки высокопрофессиональных кадров Пушечников внес неоценимый вклад в развитие методики игры на гобое. Он автор многих научно-методических работ и статей. Назову только некоторые из них: "Школа игры на гобое", "Хрестоматии для гобоя" (несколько выпусков), "25 этюдов для гобоя", "Виртуозные этюды для гобоя", "Сборник полифонических пьес для гобоя и фортепиано", "Школа для блок-флейты", "Хрестоматия для блок-флейты" и многие др.

Слава о замечательном педагоге и авторе многих методических трудов далеко перешагнула пределы России, сейчас И. Ф. Пушечникова хорошо знают гобоисты во всех странах СНГ и дальнего зарубежья, с большим уважением относятся к его имени. Этюды Пушечникова изданы во многих странах мира; каденция, написанная им к концерту для гобоя Й. Гайдна (произведение исполнялось на Международном конкурсе в Будапеште) разошлась по всему миру. Пушечников был членом всесоюзных и многих международных конкурсов и за активную работу в жюри, за подготовку высокопрофессиональных кадров неоднократно отмечался в приказах Министра культуры СССР, России, трижды награжден знаком "Отличник".

В 2003 г. Пушечников был приглашен в качестве члена жюри Международного конкурса музыкантов-исполнителей на духовых инструментах, который состоялся в США. Иван Федорович выступил здесь с большим содержательным докладом на тему "Достижения российской духовой исполнительской школы", который вызвал огромный интерес у музыкальной общественности зарубежных стран.

За большие достижения в подготовку высококвалифицированных кадров и большой личный вклад в развитие музыкального искусства И. Ф. Пушечников в 2003 г. был награжден орденом "За заслуги перед отечеством" IV степени.

В своей педагогической деятельности И. Ф. Пушечников опирался на свой многолетний опыт работы с учениками. И все эти годы он находился в непрерывном творческом поиске, пробуя все новые и новые приемы и научные методы в воспитании специалистов высокого класса. Потому не представляется возможным всесторонне исследовать все его методические принципы (ведь они постоянно дополнялись и совершенствовались) и дать готовый рецепт для воспитания лауреатов-гобоистов. Так же трудно описать и передать в точности выражение его лица, мимику, жесты, интонацию голоса, которыми в совершенстве владеет Иван Федорович во время занятий со студентами и учениками.



Члены жюри Всесоюзного конкурса в Минске (1979 г.) зав. кафедрой духовых инструментов Московской государственной консерватории профессор Р. П. Терехин, зав. кафедрой духовых инструментов Московского государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных профессор И. Ф. Пушечников и народный артист СССР, профессор Белорусской государственной консерватории Е. А. Глебов

Самое главное в методике Пушечникова – работа над фразировкой и содержанием исполняемых произведений. В этом он отличается от многих педагогов-духовиков. С первых уроков Иван Федорович уделяет этому огромное внимание, требуя от ученика осмысленного исполнения любого звука на гобое. Каждая музыкальная фраза тщательно анализируется, ставится в соотношение с другими, "проходит" несколько вариантов исполнения и только тогда приобретает заверченный вид.

Чем старше становится ученик, тем больше возрастают требования Пушечникова. Он может часами работать над фразировкой, находя совершенно неведомые музыкальные тропинки, которые помогают раскрывать сокровенные тайны музыкального произведения.

Обладая высочайшей музыкальной культурой, общим широким кругозором, он совершенно по-разному подходит к трактовке и исполнению произведений различных стилей. На всесоюзном прослушивании к международному конкурсу "Пражская весна" в январе 1974 г. все участники-гобоисты исполняли обязательное произведение современного чешского композитора К. Райнера "Три пьесы". Многие музыканты из различных вузов страны играли это произведение, но только своеобразная трактовка ученика Пушечникова А. Афанасьева, основанная на разнообразнейшей артикуляции, позволила "Трем пьесам" засверкать яркими тембровыми красками. И, как признание педагогического дара Ивана Федоровича, специальный приз, полученный Афанасьевым в Праге за лучшее исполнение произведения К. Райнера.

Методические принципы Пушечникова исходят прежде всего из музыки, музыкального содержания. На каждом из этапов обучения (начальное, среднее и высшее звено) эти принципы имеют свою специфику.

1. НАЧАЛЬНОЕ ЗВЕНО

Вот основные методические правила, которыми руководствуется Пушечников, работая с учениками ДМШ:

1. *Привитие ученику любовь к музыке, к своему инструменту.* Здесь главную роль играют рассказы о "ранге" гобоя в оркестре, о богатой литературе для этого инструмента, а также прослушивание записей игры выдающихся исполнителей. Немаловажное значение для развития музыкального кругозора ученика имеет обязательное посещение им концертов лучших отечественных и зарубежных инструменталистов и певцов.

2. *Правильное усвоение аппликатуры.* Значительные трудности для ученика представляет освоение октавного клапана для звуков "до-диез", "ре" и "ре-диез" второй октавы. Необходимо научить юного музыканта правильно пользоваться клапаном для извлечения звука "фа" (второй способ) и не спешить с освоением третьего способа извлечением этого звука и перехода с "до" на "до-диез" первой октавы.

3. *Развитие дыхания, как главного средства выразительности игры на гобое.* Это достигается проигрыванием выдержанных нот, исполнением медленных пьес, гамм и арпеджио в медленном темпе, различных других упражнений. Очень строго следит Пушечников за тем, как ученик берет дыхание при исполнении этюдов, гамм, пьес. Он всегда требует заранее "расставить" дыхание, а не брать его где придется.

4. *Разнообразная речевая артикуляция.* В отличие от рекомендаций авторов многих изданных пособий, Пушечников в своей практике использует большое разнообразие артикуляционных слогов при извлечении звуков, различных по характеру: "та", "ту", "ти", "ка", "ку", "ки", "да", "ду", "ди", "га", "гу", "ги" и т. д. Он убедительно доказал, что от артикуляции зависит характер звука, тембр, интонация и динамика, т. е. все компоненты художественного исполнения (см. статью И. Ф. Пушечникова "Значение артикуляции на гобое" //Методика обучения игре на духовых инструментах. Выпуск III. Москва, 1971. С. 62-91).

5. *Точность в исполнении штрихов при игре упражнений, гамм, небольших пьес.* Особое внимание Пушечников уделяет исполнению комбинированных штрихов, добиваясь от ученика четкости и ритмической точности. К сожалению, многие педагоги в ДМШ и училищах не обращают должного внимания на правильное исполнение штрихов и этим самым приучают ученика к неточной игре, позволяя брать ноты легато, когда требуется мягкая атака языком и наоборот.

6. *Чистота интонации.* Пушечников заставляет ученика исполнять один и тот же звук несколько раз, пока он не будет соответствовать определенной высоте.

7. *Ритмическая точность при исполнении гамм, этюдов и пьес.* Особо Пушечников следит за исполнением пунктирного ритма, восьмых, триолей, квартолей и других ритмических рисунков.

8. *Ознакомление ученика с музыкальной грамотой* (в пределах практического пособия для обучения игре на инструменте), *сольфеджирование.*

9. *Минимальное использование динамических оттенков.* Пушечников никогда не заставляет ученика играть в нюансах. Эта "премудрость" некоторых педагогов приводит к тому, что у учеников "портится" звук, появляется скверная манера в извлечении звука, неустойчивая интонация. Почему это происходит? Пушечников объясняет это тем, что ученик привыкает к неестественному положению губ и напряжению губных мышц, поскольку при исполнении того или иного нюанса (главным образом "р") он должен изменить постановку губного аппарата и подачу воздушной струи. Такие излишние напряжения в начальном периоде обучения и приводят к отрицательному результату.

10. *Игра с фортепиано мелких пьес и гамм.* Это мобилизует учеников, заставляя их уделять пристальное внимание интонации и ритму. Даже маленькие пьесы, сыгранные в сопровождении фортепиано, доставляют радость детям, служат дополнительным стимулом к занятиям и вырабатывают у них артистизм.

11. *Развитие моторно-двигательной, слуховой, зрительной памяти.* Пушечников заставляет учеников запоминать сначала небольшие нотные примеры, затем более масштабные и исполнять на гобое и фортепиано, а также записывать на нотном стане.

12. *Продуктивная работа дома, навыки самостоятельных занятий.* Пушечников рекомендует ученикам самостоятельно разбирать новые упражнения и пьесы. Этим он активизирует сознательный, творческий подход учеников к занятиям.

13. *Обучение приему двойного стаккато* и применение его на практике на четвертом году занятий, что позволило в дальнейшем довести данный прием до совершенства. (Пушечников – один из первых педагогов-гобоистов, использующий этот прием на начальном этапе обучения.)

14. *Активное проведение урока.* Пушечников во время занятий дирижирует, увлекая ученика и воодушевляя его своим темпераментом, показывает жестом или мимикой лица определенное настроение или желание. Эти жесты и мимику я хорошо испытал на себе во время занятий с Иваном Федоровичем. Владеет этим он мастерски, иногда один такой жест или выражение лица заменяют иногда целую лекцию. Подобная манера проведения урока позволяет Пушечникову добиваться от ученика максимальной отдачи.

Все перечисленные правила подкрепляются богатым методическим материалом, сосредоточенным в ряде изданий, автором или составителем которых является Иван Федорович. Это, в частности, "Начальная школа игры на гобое" (Ч. 1. – М., 1952), "Школа игры на гобое" (М., 1985),

"Сборник пьес для гобоя" (совместно с композитором М. Крейном; М., 1962), несколько сборников этюдов (М., 1972, 1982, 1984), "Хрестоматия педагогического репертуара для гобоя" в 3-х частях (М., 1960, 1964, 1966) – одна из первых хрестоматий для духовых инструментов, в которой собран богатый, разнообразный и очень удачно подобранный материал, в том числе и ансамблевая литература; несколько хрестоматий для гобоя (М., 1976, 1977, 1979), "Школа игры на гобое французской системы" (М., 2001), "Школа игры на блок-флейте" (М., 2004), "Хрестоматия для блок-флейты" (М., 2004), "Азбука начинающего блок-флейтиста" (М., 2004), "Легкие этюды для блок-флейты" (М., 2004). Все эти издания сразу получили признание у многочисленных молодых музыкантов.

В начальном периоде все перечисленные педагогические принципы Пушечникова имеют примерно равное значение. Они не разделяются на главные и второстепенные, поскольку данный период призван укрепить общий фундамент, на котором в дальнейшем будет осуществляться успешное обучения в среднем звене.

2. СРЕДНЕЕ ЗВЕНО

Этот период начинается в музыкальном училище или включает четыре последних года обучения в ССМШ (гимназии-колледже). На данном этапе усложняются все методические принципы, используемые в начальном звене, но основной задачей становится развитие технического мастерства, без наличия которого нельзя учиться в высшем учебном заведении.

Особую роль в развитии технического мастерства играет ежедневная кропотливая и осмысленная работа над гаммами. Гаммы играют в различных ритмических рисунках (восьмыми, триолями, квартолями, квинтолями, секстолями, септолями) легато, деташе и стаккато, а также различными комбинированными штрихами. Гаммы Иван Федорович рекомендует играть с обязательным подчеркиванием сильной доли.

Постепенно усложняются гаммообразные секвенции, в которых необходимо добиваться координации языка с пальцами. При игре трезвучий и обращений, а также доминантсептаккорда и уменьшенного септаккорда надо следить за связным легато при переходах с интервала на интервал и ровностью звучания гобоя во всех регистрах.

Гаммы у учеников Пушечников спрашивает очень строго. Мне не раз приходилось быть свидетелем того, как он "распекал" ученика, который не мог сыграть какой-нибудь один штрих, секвенцию или не владел нужной динамикой. Часто Иван Федорович приводит примеры из виртуозных пьес или концертов, где исполняется вся гамма или ее часть, арпеджио, септаккорд и т. д., например, из концертов И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Р. Штрауса, Ф. Хидаша, Б. Савельева и многих др. На этих примерах Иван Федорович убедительно доказывает учащимся, что только владение всеми гаммами значительно облегчит техническую работу над художественными произведениями.

Наряду с гаммами для развития технического мастерства Пушечников много внимания уделяет систематическому изучению этюдов. Все этюды тщательно подбираются по возрастающей степени трудности и охватывают целый комплекс технического и художественного мастерства. Принимая этюд у ученика, Иван Федорович требует безукоризненного технического совершенства, фразировки, чистоты интонации, ритмической точности, а потому сдать ему этюд очень трудно.

Как правило, в классе Пушечникова все ученики проходят этюды Л. Видемана, И. Люфта, В. Ферлинга, тщательно отшлифовываются этюды Н. Назарова, которые имеют аппликатурные трудности во всех регистрах. Один раз в неделю Иван Федорович все занятие посвящает проверке гамм и этюдов, что иногда слабо подготовленному к уроку ученику иногда заменяет хорошую "парилку".

В среднем звене Пушечников тщательно подбирает программу, исходя из индивидуальных способностей ученика. В программу включаются такие произведения, как концерты И. С. Баха – Б. Марчелло, А. Вивальди, Й. Гайдна, Г. Ф. Генделя, Т. Альбинони, Г. Телемана, Д. Чимароза; сонаты А. Вивальди, Г. Телемана, В. А. Моцарта, Н. Ракова и другие произведения крупной и мелкой формы.

3. ВЫСШЕЕ ЗВЕНО

На этом этапе как бы фокусируются достижения предыдущих двух периодов. Происходит максимальное развитие всех исполнительских качеств, формируется разносторонний музыкант, способный самостоятельно решать любые творческие задачи. Много времени уделяется педагогической практике, которая в институте (академии) поставлена очень хорошо.

К каждому студенту Пушечников подходит творчески, строго индивидуально. Иногда он целый урок работает над отдельными деталями, которые в результате помогают более полно и точно

раскрыть содержание произведения. Затем, на следующем уроке, работает сразу над двумя крупными сочинениями. Очень часто Иван Федорович просит не играть, а "рассказывать" на инструменте, учит владению приемом "*rubato*", особенно при исполнении произведений композиторов-классиков, требует заставить инструмент петь, как поет человеческий голос.

Особенно тщательно Пушечников работает над фразировкой Концерта для голоса Р. Глиэра, который так любят играть гобоисты (в частности, в I части этого сочинения его ученикам удается достичь особой красоты и мягкости звучания). Сам он в детстве занимался на скрипке и фортепиано, а работа в Большом театре СССР дала ему возможность слушать первоклассных певцов, музыкантов, и потому в классе он часто вспоминает их исполнение, поражая красноречием, меткостью и точностью характеристик.

Обучение музыке в классе Пушечникова всегда осуществляется на лучших художественных образцах, многие произведения Иван Федорович берет из скрипичного и виолончельного репертуара. Так, например, на выпускном концерте в ассистентуре-стажировке наряду с другими сочинениями я исполнил Сонату для скрипки соль минор И. С. Баха. Каждое произведение Пушечников заставляет играть в соответствии со стилем той эпохи, в которую жил композитор. Так, при исполнении Концерта *До мажор* Й. Гайдна он требует нежного, благородного звука, легкой техники, небольших едва ощутимых акцентов.

Пушечников учит студентов умело пользоваться вибрато для раскрытия художественного образа, но мне приходилось слышать и такое его замечание: "Убери вибрато, здесь оно не нужно".

В высшем звене совершенствуется и усложняется работа над исполнительским дыханием, разучиваются пьесы кантиленного характера, медленные этюды на легато. Пушечников строго следит за интонацией, добиваясь от студентов идеальной чистоты в верхнем и нижнем регистрах. На этом этапе он много внимания уделяет тем формам работы, которые позволяют студенту достичь виртуозного мастерства. Для этого в репертуар включаются такие пьесы как, "Пляска половецких девушек" из оперы "Князь Игорь" А. Бородина, Шесть метаморфоз Б. Бриттена, "Песня предков" А. Асламаса и др.

Однако гаммы и этюды не уходят из поля зрения педагога, возрастает скорость их исполнения, студенты осваивают этюды, специально написанные Пушечниковым для старших курсов (Виртуозные этюды для гобоя. М., 1967; 25 этюдов для гобоя. М., 1972). Последние являются основным материалом для развития виртуозной техники, они охватывают весь диапазон французского гобоя. Доводится до совершенства прием двойного стаккато, без которого уже нельзя обойтись при исполнении современных сольных и оркестровых партий. Пушечников подготовил к изданию "Сборник виртуозных пьес для гобоя с фортепиано", куда вошли его собственные переложения "Пляска половецких девушек" из оперы "Князь Игорь" А. Бородина, Скерцо П. Чайковского, Интродукция и скерцо С. Танеева, "Полет шмеля" из оперы "Сказка о царе Салтане" Н. Римского-Корсакова, "Непрерывное движение" Ц. Кюи, а также оригинальные сочинения – Две пьесы Л. Фейгина (соч. 34) и вариации для гобоя соло "Вьетнамский напев" Ю. Левитина (соч. 69). Сборник, вышедший в 1973 г., сразу получил признание у исполнителей и педагогов не только в СССР, но и за рубежом и оказался очень полезным для развития виртуозной техники гобоистов.

После поездки на Международный конкурс гобоистов в Мюнхен в 1967 г. Пушечникова заинтересовала проблема отношения к авторскому тексту в произведениях эпохи барокко. Ознакомившись с различными первоисточниками по этой проблеме, в частности, со школой И. Кванца, Иван Федорович (кстати, первым из советских педагогов-духовиков) сделал вывод о том, что при исполнении музыки данного стиля можно допускать определенную свободу в отношении мелизмов, заполнять интервалы различными украшениями, дополнениями, в конце частей исполнять небольшие каденции. Своими наблюдениями Пушечников поделился на заседании научного студенческого общества. В его докладе было особо подчеркнуто, что все эти украшения, дополнения, каденции должны органически вливаться в мелодию композитора, придавая ей развитие, движение, но не искажая стиль автора. В качестве примера можно привести Сонату соль минор Г. Ф. Генделя для гобоя и фортепиано в редакции И. Ф. Пушечникова.

Наряду со старинной музыкой Ивана Федоровича интересует все новое, прогрессивное. Он неутомимый пропагандист современных отечественных и зарубежных сочинений. Многие из них были впервые исполнены учениками его класса: сонаты Ф. Пуленка, П. Хиндемита, М. Алексеева, сонатина Д. Мийо, концерты А. Асламаса, Ю. Горбульскиса, Л. Книппера, Ю. Леви-тина и др.

Под редакцией Пушечникова вышли: сюита для гобоя и фортепиано из цикла "Чувашские мелодии" А. Асламаса, соната для гобоя и фортепиано композитора М. Алексеева, пьесы для гобоя и фортепиано Ф. Витачека и др.

От всех своих учеников Пушечников добивается полного взаимопонимания с концертмейстером, требует безукоризненного знания фортепианной партии исполняемых произведений. Следует отметить, что у него в классе всегда работали высокопрофессиональные пианисты. Так, на протяжении многих лет концертмейстером у Ивана Федоровича был его сын – блестящий пианист и композитор Владимир Иванович Пушечников. Мне посчастливилось с ним музицировать во время стажировки и учебы в ассистентуре-стажировке МГПИ им. Гнесиных под руководством И. Ф. Пушечникова. Он в совершенстве знал не только свою партию, но и партию солиста, мастерски мог "найти" вас, если вы случайно "заблудились" в нотном тексте, обладал "железным ритмом", природной музыкальностью, изумительным чувством ансамбля и отличным вкусом – одним словом, идеал концертмейстера для любого исполнителя. И в этом, конечно, большая заслуга Ивана Федоровича.

От В. И. Пушечникова творческую эстафету в классе профессора Пушечникова приняла блестящий концертмейстер Валентина Мусорина.

В высшем звене образования Иван Федорович большое внимание уделяет исполнению полифонических пьес. Специально для этой цели он сделал переложения нескольких полифонических произведений для гобоя и фортепиано, которые вошли в "Сборник полифонических пьес для гобоя и фортепиано". В этих небольших пьесах Пушечников добивается от исполнителей штриховой точности, выразительной фразировки, заставляя звучать ансамбль как единое целое.

Своеобразное отношение Пушечникова к "традициям", которые педагоги бережно передают друг другу, рассказывая, как играли те или иные произведения некоторые исполнители. "Традиции надо искать только в нотах", – говорил он, и в этом его позиция совпадает с позицией великого скрипача и педагога профессора Л. С. Ауэра.

"Новое произведение надо учить самому, – говорит Иван Федорович, – а уже потом слушать запись. Надо создать сначала свой вариант. Начав учить по пластинке, пленке или компакт-дису, ученик перестает думать, лишается фантазии и творческого поиска. Слушать выдающихся исполнителей надо для того, чтобы сравнивать, а не копировать, так как копия всегда хуже оригинала".

Еще одна черта, которая на всех трех этапах обучения резко отличает Пушечникова от других педагогов, заключается в том, что он почти никогда не хвалит своих учеников, а всегда акцентирует недостатки и дает советы по их устранению. Даже при подготовке к конкурсам таких высокопрофессиональных гобоистов, как Е. Ляховецкий, В. Набатов, А. Любимов, Пушечников находил и фиксировал отдельные едва заметные недостатки и добивался их устранения.

Строго следит Пушечников и за тем, чтобы каждая нота в пассаже была выговорена.

Особое требование Пушечников предъявляет к исполнению нюанса "pp", не любит "задавленного", искаженного тембра и всегда добивается от студента красивого, поющего звука.

Огромное значение придает Иван Федорович паузе, которая помогает раскрывать характер произведения. Он требует от студента скрупулезности (и артистизма!) при использовании этого выразительного средства в условиях текста художественного произведения.

Обращает внимание Пушечников и на так называемые легкие места в сочинении, заставляя студента работать с полной отдачей и неоднократно повторяя, что в музыке нет легких мест. Иногда Иван Федорович начинает работать над произведением с последней части и только потом переходит на начало, объясняя это тем, что одни студенты играют хорошо в начале и хуже в конце, а другие наоборот.

За годы общения с Пушечниковым я наблюдал его педагогическую

работу на всех трех этапах обучения и могу утверждать, что тон его при разговоре с учеником – самый разнообразный: строгий, спокойный, ласковый, суровый, неожиданно переходящий в шутку. Иван Федорович знает много курьезных случаев из жизни выдающихся музыкантов, да и его собственная творческая биография богата яркими событиями. Он умело использует эти случаи для подчеркивания какой-нибудь детали. Например, ученик не высчитал паузу и вступил раньше или позже, и тут же Пушечников расскажет ему яркий пример, чего стоит такое невнимание в работе солиста-оркестранта.

Однако, при всем богатом разнообразии психологических качеств Ивана Федоровича, я никогда не видел его разгневанным, никогда он не накричал на ученика, не унижил его достоинство, не выгнал из класса. Помню его слова, сказанные мне после очередных занятий с учениками: *"Хочется повысить голос, выставить ученика за дверь, но сдерживаешься, чтобы не задеть его самолюбие; устаю от изнеможения, а он все равно ничего не понимает"*. Любую радость и неудачу Пушечников всегда переживает вместе с учеником, так как на пути педагога бывали и будут неудачи, просчеты. Надо лишь делать из них правильные выводы.

Пушечников знал все методические работы, имеющие отношение к духовому исполнительству. Кроме того, он использовал в своей педагогической практике соответствующую фортепианную, струнную и вокальную литературу. Иван Федорович умел объяснить все ошибки учеников с методической и исполнительской точки зрения. Однако ученику ДМШ он никогда не навязывает методику как таковую, не обрушивает на него весь свой энциклопедический запас знаний, а говорит о методике так, что ученик даже не подозревает об этом. "Главное – учить методически правильно, учитывая все закономерности методических приемов", – часто повторял Пушечников. И добавлял, что педагог в основном должен говорить о музыке, он не должен забывать, что ученик, прежде всего, пришел научиться играть.

Итак, подведем краткие выводы в заключение методических принципов профессора И. Ф. Пушечникова. Прежде всего, он обладал поразительным чутьем и умением видеть для каждого своего ученика тот далекий горизонт, к которому он будет вести его долгие годы, проявляя при этом огромное терпение. Равномерность и последовательность в распределении произведений различных стилей на весь период обучения помогает ему раскрыть и отшлифовать все грани исполнительского мастерства гобоиста. В своей педагогической работе Пушечников всегда шел самым трудным путем, жертвуя своим личным временем, решал различные методические задачи, занимался с учениками дома, помогал всем и во всем.

Одной из главных черт его характера является неустанный творческий поиск, стремление найти новые тропинки в совершенствовании мастерства гобоистов. Иван Федорович никогда не успокаивался на достигнутом, он был заряжен необыкновенной энергией, которая помогала ему находить все новые и новые нюансы в подготовке музыкантов-исполнителей. Пушечников, по сути, создал собственную школу мастерства гобоистов, получившей признание во всем мире.

Годы учебы у замечательного музыканта и педагога научили меня многому. Значительно расширился мой музыкальный кругозор. Я как бы взглянул на себя со стороны, новыми критериями стал измерять труд педагога, по-иному стал смотреть на ученика, осознавая всю ответственность за его профессиональный рост. Все это в дальнейшем оказало существенное влияние на мою дальнейшую педагогическую и исполнительскую деятельность в Беларуси.

Я с большим уважением и чувством глубокой признательности вспоминаю годы творческого общения с большим музыкантом и педагогом Иваном Федоровичем Пушечниковым, с которым меня свела счастливая судьба.



УДК 78.03 (470+571)

**Фартушный В.П.,
г. Петрозаводск, Россия**

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВИЧ КУРЛИН – МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАСТАВЛЕНИЯ

Аннотация. В статье освещаются основные методические принципы и педагогические наставления выдающегося ленинградского гобоиста и замечательного педагога XX столетия Владимира Михайловича Курлина. Методы Курлина зиждятся на его "эталонном" владении гобоем и направлены на воспитание артиста, художника-творца, способного донести до слушателя все многообразие и глубину художественных концепций. Отмечается отношение к фразировке и ее компонентам, принципы формирования звука. Рассматриваются вопросы постановки исполнительского аппарата (амбушюр, дыхание, пальцы, язык, интонация), оригинальные подходы к формированию и использованию педагогического репертуара. Затрагиваются различные педагогические установки В. М. Курлина.

Ключевые слова: В.М.Курлин, методика, воспитание музыканта-творца, "пение" на инструменте, фразировка и звуковедение, дидактические приемы.

Annotation. The article reveals basic methodological principles and pedagogical instructions of the eminent Leningrad oboist and remarkable teacher of the 20th century Vladimir Kurlin. His methods, based on his highest standard of playing the oboe, are aimed at educating the artist, the Creator able to convey to listener the diversity and depth of artistic concepts. The attitude to phrasing and its components and sound formation principles are shown. Overlooks the issues of setting up of performing apparatus (embouchure, breath, fingers, tongue, intonation), original approaches to the use and shaping of the teaching repertoire. The article touches up various pedagogical setups of V.Kurlin.

Tags: Kurlin, methods, educating of the Creator, singing at the instrument, phrasing, didactic techniques.

Владимир Михайлович Курлин – один из тех выдающихся музыкантов второй половины XX века, кто оказал значительное влияние на развитие духового исполнительства в тогдашнем СССР. Ныне, когда вспоминают таких непревзойденных мастеров духового искусства как валторнист В.М. Буяновский, кларнетист В.П. Безрученко, трубач Т. А. Докшицер, гобоисты А.В. Петров и А.С. Любимов, имя Курлина ставят первым среди равных.

Время с удивительной быстротой уносит от нас образы наших педагогов и музыкантов от Бога, поэтому мы поставили своей целью сохранить этой статьей память о феноменально талантливом и уникальном музыканте, замечательном педагоге – творце – В.М. Курлине.

Задача статьи заключается в том, чтобы раскрыть, насколько возможно, методическую и педагогическую стороны его дарования.

Музыкант высочайшего уровня, В. М. Курлин обладал своим собственным видением методики обучения на инструменте, основанном на его высокосовершенном, "эталонном", если можно так сказать, владении гобоем. Методика проистекала из музыки, которую он исполнял, из тех высоких художественных задач, которые он ставил перед собой и успешно реализовывал. Несомненно, в этом сказывался опыт многочисленных сольных и ансамблевых выступлений, и оркестровая школа великого дирижера Е.А. Мравинского, где В.М. Курлин являлся концертмейстером группы гобоев на протяжении 16 лет, с 1973 по 1989 гг.

Курлин ставил задачу воспитать артиста, художника – творца, способного донести до слушателя все многообразие и глубину художественных замыслов. Считал, что студент консерватории уже обладает достаточной технической подготовкой, и вполне готов к восприятию и реализации такого рода задач. Поэтому на уроках Курлина основное время отводилось изучению художественных произведений, разнообразной стилистики. Как правило, в контексте изучаемых художественных произведений, их стилистического соответствия и рассматривалась палитра звуковых красок, разнообразная фразировка, широкий спектр штрихов, акцентов, динамических, агогических приемов, цезур, мелизматика, различных метро-ритмических фигураций, темпов, и других средств выразительности.

Воспитание вкуса, чувства меры в классе Курлина производилось преимущественно на произведениях А. Вивальди, Г.Ф. Генделя, Г.Ф. Телемана, И. Гайдна, В.А. Моцарта, Ф.В. Кроммер-Крамаржа, Я.Н. Гуммеля.

Значительную часть педагогического репертуара составляли сочинения современных авторов – К. Сен-Санса, Э. Бозза, Ф. Пуленка, Д. Мийо, П. Хиндемита, Б. Бриттена, Р.Штрауса, и др. На этих современных образцах постигались идеи, столь характерные для изменчивой действительности XX века, и выраженные в сложных формообразующих и исполнительских приемах – расширенной тональности, модальной технике композиции, прихотливом метро-ритме, гармонии, агогике, звукообразовании и т.п. Особую роль в учебном процессе играли произведения русских и советских композиторов, с их национальной интонационностью (как правило – переложения).

Свои методические рекомендации Курлин излагал в различных формах. Цикл развернутых наставлений, направленных на формирование художественных задач, или преодоление сложившихся ранее недостатков, практиковался нечасто. Курлин стремился высказывать замечания в контексте прорабатываемого в данный момент педагогического репертуара, характера того или иного фрагмента в произведении, и делал это кратко, как – бы вскользь. От студента требовалось сосредоточенное внимание. Не все фиксировали эти его "мимолетности", ожидая порой развернутых объяснений и даже напоминаний. Необходимо было самостоятельное обдумывание, а нередко и дополнительные консультации с педагогом. Педагог любил привлекать ученика к анализу высказанных им методических пожеланий, что способствовало развитию самостоятельности и более глубокому осмыслению изучаемого произведения.

Изучение оркестровых партий, включая известные соло, также являлось непременной составляющей обучения у Курлина, рассматривалось как прелюдия к работе в оркестре, и поощрялось как полезное и крайне необходимое в будущем накопление навыков и репертуара. Если в освоении педагогического репертуара допускалась временная альтернатива – одни студенты выучивали заданное произведение быстро, другие неспешно, то здесь Курлин исходил из реальной оркестровой практики.

Его наставления надо было схватывать моментально, именно так, как этого требует дирижер, который обычно высказанное не повторяет. Советы касались и читки с листа, необходимой преимущественно для игры оркестрового тутти, лучше зрительно – интонационным методом. Соло и отдельные сольные реплики требовалось тщательно выучивать наизусть. Акцентировалось внимание на интонационных и ансамблевых качествах, и для их приобретения требовалось посещение класса камерного ансамбля и учебного оркестра.

Курлин был очень хорошим оркестрантом, и своим примером как бы прививал ученикам столь важные оркестровые качества, как ответственность и дисциплинированность.

Акцент на художественных произведениях, будь то сольных или оркестровых, вовсе не означал, что вопросы исполнительской техники в широком толковании Курлина не интересовали. Он считал эти вопросы не менее важными, чем изучение репертуара и стилистики, так как одно без другого немислимо.

Другое дело, что инструктивные материалы, способствующие развитию этих профессиональных качеств, подбирались Курлиным целенаправленно, в контексте решения художественных задач. В частности, при работе над технической подвижностью педагог исходил из принципа интонационной осмысленности и "осознанного качества". В опоре на работу мышления, при небольшом количестве осмысленных повторений, Курлин видел успех даже в том случае, если круг используемых для этого этюдов или упражнений будет минимальным. И эти его методы в чем-то перекликались с методами выдающегося ленинградского скрипача и педагога Михаила Ваймана.

В классе Курлина использовались, выборочно, три этюдные тетради Ф.В. Ферлинга, третья тетрадь этюдов К. Сальвиани, этюды Н. Назарова, А. Паскулли, И. Пушечникова, К. Милле, Д. Престини, Э. Бозза и Ж. Жийе. Бывали и отдельные этюды других авторов. С помощью умело подобранных этюдов и специальных упражнений решались как искомые художественные задачи, так и попутно совершенствовалось владение дыханием, языком, пальцами, губным аппаратом, интонацией. Важно подчеркнуть, что инструктивные материалы индивидуально рассматривались и по своему применялись в работе с каждым отдельным учеником.

Известный метод, когда педагоги нагружают студента огромным количеством этюдов, рассчитывая на механическое перерастание количества в качество, Курлин не воспринимал, и в своей практике не использовал. Он считал, что чрезмерное увлечение этюдами зачастую приводит к тому, что студент начинает мыслить техническими категориями, и педагогу очень сложно добиться от такого студента художественного осмысления задач, стоящих перед ним в произведении. Поэтому даже в этюдах рекомендовалось использовать выразительно осмысленное произнесение, особенно в тех из них, которые по своему содержанию поднимались над уровнем простого упражнения.

Курлин применял интенсивную методику работы с этюдами, гаммами и упражнениями в одном случае – при устранении каких-либо недостатков в исполнительском аппарате (в широком смысле).

Используя в методике свой богатый исполнительский опыт, Владимир Михайлович руководствовался и достижениями предшественников – прежде всего своих учителей. Свои познания Курлин расширял и на основе современных методов воспитания гобоистов. В одном из отчетов, найденных нами в архивах Санкт-Петербурга, он подчеркивал, что "изучение и обобщение основных тенденций в развитии методики преподавания и современного уровня исполнительства на гобое" было у него в центре внимания на протяжении всех лет педагогической деятельности (2, 20).

Курлин нередко углублял эрудицию и познания учеников обсуждением какой-либо новой книги или статьи, особенно – зарубежных авторов: видеофильма о методике обучения гобоистов американским профессором Исаем Белинским, пособиями того же автора – "Профессионал – гобоист (предконцертные упражнения с аналитическими советами к изготовлению трости)"; "Оркестровые соло гобоя и английского рожка в сопровождении фортепиано"; "Практические таблицы аппликатур и трелей для гобоя консерваторской системы". Курлин тщательно проштудировал и книгу Роберта Спренкля – Дэвида Лидета "Искусство игры на гобое, включая проблемы и технику изготовления гобойных тростей", руководствуясь отдельными положениями оттуда в своих наставлениях по изготовлению тростей. Есть основания полагать, что в совершенствовании художественных концепций он многое почерпнул в работе И. Браудо "Артикуляция". Педагог неоднократно обращался к сборникам по методике обучения на духовых инструментах, выпускавшимся в 1970 – 80-е годы Московской консерваторией. Пищу для размышлений давали ему и труды гобоистов В.Т. Феденко, Н.К. Генари, кларнетиста, историка духового исполнительства А.П. Баранцева.

Педагог постоянно акцентировал внимание на принципиальном вопросе методики о том, что **основные компоненты техники игры на гобое между собой тесно взаимосвязаны**. Работу над техникой дыхания и выносливостью амбушюра считал неполноценной без внимания к атаке звука. А причины корявой техники пальцев предлагал искать в отсутствии активного выдоха.

И действительно, на практике доказано, что пальцевая техника и производная от нее моторика отрабатываются только на дыхании, и даже определяются термином "озвученная техника".

А если отсутствует координация между языком и выдыхаемой струей воздуха, неряшливым будет начало звука, называемое атакой. Атака, – по Курлину, – производится только кончиком языка, непосредственно касающимся отверстия трости. Язык всей своей массой в данных прикосновениях не участвует, он как-бы полусогнут. Никаких иных движений, направляющих кончик языка под трость, поверх трости (в небо) и т. д., Курлин не признавал, и в этом сильно расходился во взглядах на данную проблему со многими коллегами – педагогами советских музыкальных ВУЗов. При этом

язык действует с выдыхаемой струей воздуха одновременно, открывая ей доступ в отверстие трости. В том случае, когда искомая атака напоминает по своему результату слог "тфу, тфа, тфи", первопричиной является запаздывающий выдох. А когда получается слог "фту, фта, фти", тут причина заключается в запаздывающей атаке. Методы известные, но, несмотря на это, Курлину порой приходилось все эти вещи подробно объяснять, напоминая, что слог с запаздывающей атакой, в частности, применяется в современной музыке и в джазе, и называется он "субтоном". Игру на слоге "фа", или фрикативную атаку (термин И. Ф. Пушечникова) Курлин считал экспериментом, применяемым в сфере авангардной музыки, и, когда дело касалось основ обучения, выражался по этому поводу с изрядной долей скепсиса.

Отсутствием комплексного подхода к совершенствованию техники игры объяснялись, в частности, и интонационные недочеты, и т. д. И в этом методические наставления Курлина совпадали с требованиями видных педагогов СССР и зарубежья.

Ведущие представители Петербургской – Ленинградской школы игры на духовых инструментах, к которым принадлежал Курлин, отличались пристальным вниманием к основам постановки, требовали от учеников эмоционального, выразительного "пения" на инструменте. Прочитав один из немногих сохранившихся архивных документов, в котором Владимир Михайлович высказывает свое отношение к этому вопросу: "Основой методики обучения игре на гобое я считаю постановку исполнительского дыхания и правильной, активной, и вместе с тем, гибкой организации губного аппарата. Выразительность исполнения на духовом инструменте базируется также на "пропевании" каждого звука, исходящем от певческой вокализации. Только при этом условии исполнитель на гобое может добиться мягкого тембра инструмента и человеческой теплоты его звучания" (2, 19).

Как вытекает из изложенного, в основе метода Курлина лежат упорные занятия над развитием дыхания, в его координации с другими исполнительскими средствами – в первую очередь с амбушюром. Владимир Михайлович советовал совершенствовать абдоминальный (диафрагмальный) тип дыхания. Согласно установкам педагога, дыхательные мышцы должны выполнять свои функции путем некоторого напряжения. Это целый комплекс действий, требующий постоянного внимания. Главный критерий – результат, выражающийся в благородной полноте и ровности звука.

Свои рекомендации Курлин адресовал тем студентам, кто не совсем соответствовал его высоким критериям педагога, имел какие-либо изъяны в постановке исполнительского аппарата и технике игры, не говоря уже о выразительных средствах и умении ими пользоваться. Как показывает опыт, проблемы, связанные с исполнительским аппаратом, почти неизбежны даже в консерватории, особенно в условиях, когда специальный класс пополняют студенты, получившие навыки игры у других педагогов (Курлин, в силу своей немислимой занятости, преподавал только в высшем звене, и был лишен возможности формировать навыки учащихся со школы).

Тон гобоя, по мысли Курлина, должен быть живым и несколько упругим. В нем должны прослушиваться и другие важные показатели – объем, округленность, полетность, способность к динамическим изменениям, устойчивая интонация и др. Следовало отличать эти основные признаки качества звучания от крикливого форсирования, что происходит в результате неестественного перенапряжения дыхательных мышц и амбушюра. Наряду с мягкостью педагог требовал от студентов звучания светлого, инспирированного французской школой гобоя. Затемненность и матовость, свойственная в середине XX столетия иным представителям немецкой школы, играющим на французских инструментах, не поощрялась. А всякого рода рыхлое, "ватное" звучание отвергалось априори.

Сегодня, в XXI веке, критерии несколько сместились, и мягкость тембра сочетается с матовостью и затемненностью. Причины этого явления следует искать в глобализации, которая привела, в частности, к влиянию американской исполнительской школы, культивирующей указанное звучание.

Очень важную роль в формировании звука в классе Курлина играло резонаторное пространство в полости рта, и педагог обращал на это пристальное внимание, так как этот фактор, в дополнение к вышеназванному, очень способствовал свободе амбушюра, и образованию ровного, как-бы льющегося звучания. Резонаторное пространство оформлялось при помощи зевка, или условным произнесением буквы "О", – методом, который имел место не только в классе Курлина, но широко практиковался в классах фагота и кларнета Ленинградской консерватории.

Для надежного усвоения кантилены в условиях неокрепшего амбушюра и дыхания, выразившегося в "стоячем" или дрожащем звуке, полезными были, на первых порах, не столько медленные протяжные пьесы, этюды или упражнения на выдержанные звуки, сколько произведения умеренного характера, не содержащие звуков большой длительности и широких интервалов. Важно было услышать и реализовать упругий гобойный тон, добиться элементарного – свободы в амбушюре

на основе активной подачи дыхания. И только затем, укрепив дыхание и амбушюр, следовало переходить к протяжной кантилене, в том числе и к очень медленным произведениям. Заметим, в практике российских педагогов медленная кантилена, а также выдержанные звуки применяются сразу, без учета неокрепшего амбушюра, что отрицательно влияет на профессиональный рост молодого исполнителя.

Важнейшим моментом в методике Курлина являлось ведение и распределение гобойного тона. Как учил Курлин, фразировка у студента должна была быть плавной и логично выстроенной, с учетом подачи дыхания. Всякого рода выжимание звука, или так называемое сентиментальное музицирование на отдельных нотах, которое изредка имело место во времена Курлина, и приобрело широкое распространение в наши дни, подвергалось с его стороны жесткой критике и высмеиванию.

По требованию Курлина, выразительную фразировку надо было обеспечивать с учетом индивидуальных звуковых возможностей, без копирования чужих результатов.

Отношение к вибрато как составной части звука у педагога было творческим. В своей практике он применял самые разнообразие виды вибрато – от мелкого до широкого, в зависимости от характера или художественной идеи исполняемого произведения. Как педагог, он негативно относился к одному типу вибрато "на все случаи жизни", а таким подходом грешили не только студенты, но и некоторые известные профессионалы того времени. Как исполнитель, он культивировал вибрато, выполняемое с помощью мышц гортани, считал его наиболее оптимальным для исполнения на гобое, в противовес вибрато, достигаемому пульсацией воздуха посредством брюшного пресса, и, тем более, движением губ и челюстей.

Основные рекомендации Курлина касались именно такого способа выполнения вибрато, доступного, однако, только тем студентам, кто обладал достаточно развитыми, хорошо скоординированными компонентами – дыханием и амбушюром. В противном случае возможны нежелательные последствия – зажатая гортань, продуцирующая сопутствующие звуки. В качестве профилактики таких нежелательных явлений рекомендовалось играть ровным, наполненным, и несколько напряженным звуком.

Очень сдержанно, по рекомендации Курлина, следовало употреблять вибрато и в верхнем регистре, поскольку у студентов он еще недостаточно "обработан", что выражается в резкости и однообразии извлекаемых звуков. Согласно Курлину, в верхнем регистре для начала необходимо было добиться интонационной устойчивости, регистровой ровности, динамической полноты и округленности, а затем уже думать о вибрато как о дополнительной краске. Методическая установка Курлина в данном случае направлялась на выработку слуховых представлений, на применение приемов, связанных с включением резонаторного пространства в полости рта. Такое пожелание, в принципе, касается не только верхнего, но и среднего, и нижнего регистров.

С пониманием относясь к методике постановки этого важного приема, Курлин считал оптимальной ситуацию, когда вибрато появляется спонтанно, в результате определенного уровня музыкального и технического развития студента. Педагогу, по его мнению, важно вовремя этот момент определить, акцентировать внимание на этом навыке и корректным наставлением правильно его сформировать.

Курлин требовал естественного положения амбушюра, а его гибкость ставил в прямую зависимость не только от дыхания, но и от трости. Обращал внимание на тот факт, что от трости во многом зависит тембровая составляющая, объем, динамическое разнообразие, ровность регистров, устойчивая интонация.

Постановка амбушюра оформлялась фонемой "U" и прижиманием уголков рта к зубам. Уголки рта на французском гобое не должны были растягиваться "в улыбке", даже если она была приобретена под руководством предыдущего педагога, так как в противном случае возможны проблемы с гибкостью. Собираение губного аппарата к центру тоже приводило к плохой управляемости звуком. Подворачивание губ, также как и игра "на кончике трости" – эти два момента постановки зависели от полноты губного аппарата. Типичным недостатком у некоторых студентов было низкое положение подбородка, что влекло за собой зажатость гортани, проблемы в звукоизвлечении, проистекающие из-за неравномерного расположения на трости нижней и верхней губы. К устранению такого недочета приводило тщательное изучение физиологических особенностей исполнительского аппарата: строения зубов, расположения прикуса, полноты круговой мышцы рта и др.

В отличие от иных педагогов, Курлин относился ко всякого рода поправкам губного аппарата (амбушюра) с осторожностью, и тем более избегал радикальной ломки постановочных навыков, справедливо полагая, что это могло бы привести к их потере вообще.

Настоящим камнем преткновения порой становилось слишком глубокое положение трости в амбушюре, что негативно отражалось на качестве звука. Для решения вопроса рекомендовались

разные типы тростей, вплоть до "американской" с ее длинным "полем вибрации" (термин Е.Р.Носырева). Проводились также эксперименты с пружиной трости, и положительный результат не заставлял себя долго ждать. Хорошая пружина обеспечивалась исключительно правильным навязыванием трости на штифт.

Хорошая трость должна была иметь "комфортное сопротивление в губах". Или, говоря языком методики, ее упругость должна была совпадать с физической выносливостью круговой мышцы рта и лицевых мышц. Такая трость называлась свободной, и определялась не только по физическим ощущениям, но и по отзывчивости в звукоизвлечении и другим звуковым характеристикам. Представления о "тяжелой" или "легкой" трости тоже выводились преимущественно "по слуху".

Совершенно ясно, что трость имеет решающее значение для гобоиста, и поэтому остановимся чуть подробнее на некоторых деталях тростеделания. Как известно, трость выполняет роль возбудителя колебаний воздушного пространства, ограниченного каналом инструмента. И от того, какое качество этих колебаний (качество трости), очень сильно зависит звучание инструмента. У каждого гобоиста критерии качества трости разные, так как они формируются на основе физических возможностей, слуховых представлений, школы и доминирующих в данный момент эстетических установок. И в связи с этим надо заметить, что в те годы (1970-80) существовали и несколько иные звуковые критерии, отличавшиеся от мягкого и светлого звучания гобоя Курлина. Имела место некоторая открытость и резковатость, поскольку отсутствовала методика изготовления тростей "французского" гобоя. Да и сам переход на новую узкомензурную модель инструмента в начале 1960-х гг. осуществлен был сугубо эмпирическим путем, с его неизбежными ошибками.

Владимир Михайлович поощрял умение, и даже простое стремление своих студентов к изготовлению тростей, и довольно часто ученику можно было получить от него поистине царский подарок в виде нескольких трубочек хорошо выдержанного, тембристого тростника. Запасы кавказского тростника, складированные по определенной, "авторской" технологии в дверной нише его просторной квартиры на Фонтанке, казались неисчерпаемыми. Несмотря на свое кавказское происхождение, этот тростник, выдерживаемый годами в условиях повышенной влажности, значительно превосходил по качеству тростник, ныне массово поставляемый в Россию и страны СНГ французскими фирмами RAMO, ALLIAUD, MADAM de GIS, RIGOTTI, LOREE и др. Нынешний "фирменный" тростник, похоже, высушивается ускоренными методами в электрических печах, что диктуется высоким спросом. А в результате трости из него получаются жесткие, плохо звучащие.

Облагороженный тростник Курлина, несмотря на свое кавказское происхождение, легко превращался в отзывчивую, красиво звучащую трость. Хороший результат получался даже у студента – существенный аргумент в пользу любимого тезиса Курлина: "отличный тростник – прекрасная трость". Владимир Михайлович к этому тезису добавлял еще и наличие хорошего инструмента – из тех, что были тогда в России: RIGOUTAT или LOREE (реже).

Иногда, по особой договоренности, некоторым студентам удавалось получать у Владимира Михайловича использованные трости, вернее – сами перышки, без штифта. Приложив соответствующие усилия, на таких тростях можно было неплохо играть – они еще звучали, были ровными в регистровых переходах, да и губы особенно не уставали. Эти препарированные образцы служили, в определенной степени, и наглядным пособием в процессе изготовления тростей, потому что в них прекрасно сочеталась хорошая пружина с надежной отзывчивостью.

Изготовление тростей, – этой вечной заботы гобоистов – связано у Курлина с результативностью, так как он изучил механизм этого дела досконально. Однажды, в 1973 году, его ближайший коллега Петр Васильевич Тосенко принес ему какую – то экспериментальную машинку для затачивания тростей (подобные идеи тогда пребывали в стадии начального обсуждения, а сегодня подобная техника имеется едва-ли не в каждой консерватории), и когда устроил с ним своего рода соревнование по изготовлению трости, то Курлин вручную заточил свою трость гораздо быстрее, и, что важно, трость эта получилась еще и более качественной, чем на машинке. В результате, и Курлин и Тосенко так и оставались всю жизнь сторонниками ручного затачивания тростей, с полным основанием считая затачивание и доводку трости делом сугубо индивидуальным и скрупулезно тонким. Машинки и приспособления использовались исключительно для строгания тростниковой площадки (изнутри) и профилирования трости – тут никаких сомнений в такого рода механизации процесса не было. У самого Курлина была очень качественная строгальная машинка какого-то давнего французского производства. Ее он получил в наследство от своего школьного педагога, солиста придворного императорского оркестра Георгия Ивановича Амосова.

Трости Курлина 1970-х гг., несмотря на короткое время, затраченное на их изготовление, были весьма выверенными и аккуратными. Выверенность и сбалансированность в его тростях оставалась и в более поздние времена, хотя некоторые из его учеников находили трости позднего периода не

очень аккуратными, приводя в пример смещенные пластинки и хаотичное наматывание ниток при соединении перышка трости со штифтом. Истина заключалась в том, что Курлин использовал смещенные пластинки трости совершенно сознательно, проверяя очередной изыск, – веяние моды. А хаотичное или разнонаправленное наматывание ниток он применял как забытый венский способ соединения перышка трости со штифтом. И в том, и в другом случае предполагались радикальные улучшения в качественных показателях трости. Очевидно ожидания не оправдались, так как в сохранившихся двух тростях Курлина, изготовленных в последний период его жизни, смещение пластинок отсутствует, а разнонаправленная обмотка заменена плотно уложенными параллельными рядами. Понятно, что эти эксперименты никак не связаны с отсутствием аккуратности.

Согласно Курлину, какой бы хорошей ни была трость, она всегда нуждается в адаптации. Не случайно профессионал редко использует в концерте свежизготовленную трость. Профессиональная адаптация трости значительно короче обычного студенческого обыгрывания, хотя может и совпадать. Все зависит от ее качества и владения дополнительными ресурсами исполнительского аппарата, такими как резонаторы, не говоря уже об амбушюре и дыхании. Всем этим, в комплексе, и обеспечивается то самое звучание, которое называют мягким, объемным, округленным и красивым. Адаптированная трость имеет три периода своего существования: собственно адаптация, стабилизация, (ярко выраженный период стабильного звучания), и деградация (период спада). Таковы самые общие соображения относительно методов Курлина, касающихся трости и ее звучания.

Отметим и педагогические установки, попадавшие в поле зрения Курлина, по отношению к которым он высказывал свои критические суждения.

Самостоятельность. Курлин вкладывал в это понятие не только старательное выполнение домашних заданий, но и качество, и объем выполненной работы. Студент должен был уметь рационально использовать время домашних занятий и критически оценивать результаты своих занятий, степень своего профессионального роста и уровень мастерства. Студент консерватории, по его представлениям, должен был быть достаточно подготовленным в профессиональном отношении, с тем чтобы основное время занимало изучение стилистики. Однако, опыт показывал, что навыками самостоятельной работы владели далеко не все, и Владимиру Михайловичу приходилось ненавязчиво добиваться этого.

Педагог высоко ценил инициативность студентов, охотно делился своими умениями и познаниями в первую очередь с теми из них, кто проявлял активность и заинтересованность, и в этом заключалось его видение своей роли в становлении ученика. Дидактические методы, когда педагог, иногда вопреки желанию обучаемого, требует от него продуктивной работы, с его стороны применялись очень редко. Исключения бывали, когда, в силу каких – либо сложных обстоятельств, студент нуждался в моральной поддержке. Но даже и в этом случае Владимир Михайлович видел свою роль в том, чтобы помочь в поисках путей выхода из кризиса.

Природная и профессиональная наблюдательность позволяла Курлину дифференцировать индивидуальные качества учеников. Он поощрял рациональное начало, если того требовали обстоятельства, но порой "делал ставку" на интуицию. "Меньше думай, больше играй" – такой, казалось бы парадоксальный психологический прием, выраженный в примитивной словесной форме, применялся к тем студентам, кто был излишне подвержен рефлексии относительно своих профессиональных недостатков, мнимых или явных неудач. В действительности этот прием вовсе не отменял мышление ученика, а направлял его в конструктивное русло, связанное с решением художественных задач.

В развитии профессиональных и художественных навыков студентов Курлина всегда интересовал темп обучения. Даже малейшее продвижение приветствовалось им, расценивалось как определенный успех. А топтание на месте неизменно наталкивалось на критические выводы. Педагогу нравилось, когда ученик продвигался быстро и целенаправленно, и он даже старался влиять на подобный ход событий. Но результат во многом зависел от индивидуальных особенностей того или иного студента, поэтому ему часто приходилось работать с учетом этого обстоятельства, без искусственной спешки.

"Сначала текст, потом музыка" – весьма распространенное заблуждение, которое нередко прививается с детского возраста. Курлин, естественно, относился к такой установке резко отрицательно, так как она в корне ущербна. При механическом выучивании текста происходит, вопреки художественному смыслу, процесс закрепления в коре головного мозга алогичной, неконтролируемой выразительности, хотим мы того, или нет.

Еще одна из бытовавших установок касалась времени, затрачиваемого на разыгрывание. Владимир Михайлович настаивал на том, что приведение аппарата в рабочее состояние должно происходить в течение нескольких минут, и если этому вовремя не научиться, то, по его мнению,

стереотип, связанный с длительным разыгрыванием, с использованием большого количества одних и тех же упражнений, становится серьезным препятствием в работе студента и даже профессионального гобоиста. Для наглядности называл известного валторниста, испытывавшего, на фоне дефицита времени, мучительную зависимость по причине многолетней привычки приводить аппарат в рабочее состояние в течение одного часа.

Курлин творчески относился и к такой общеизвестной методической установке как игра наизусть, справедливо полагая, что в учебном процессе этот метод можно варьировать, допуская игру по нотам для тех студентов, которые обладают слабой памятью. Введенная еще в 1930-е годы по рекомендации московского профессора С.В.Розанова, игра наизусть долгое время рассматривалась как огромное достижение советской школы игры на духовых инструментах. Считалось, что при игре наизусть исполнителю сопутствует полет фантазии, раскрепощенность и свобода в решении художественных задач.

Эта норма в методике учебного процесса действует и сейчас, хотя, как показала практика, полет фантазии и другие названные факторы имеют место и при исполнении по нотам. Сам Курлин довольно часто играл по нотам, и это нисколько его не обременяло.

В процессе учебы имели место неписанные правила корректного общения студента с педагогом, где не было места фамильярности и тому подобным проявлениям. На первых порах студентов несколько смущала свойственная Курлину сдержанность, его своеобразный стиль изучения профессиональных навыков и особенностей характера каждого из своих учеников, выразившийся в молчаливой и несколько загадочной наблюдательности (а ля Глазунов). Теряясь под внимательным взором педагога, некоторые студенты приписывали ему даже сильное психологическое воздействие. В действительности стиль общения Курлина заключал в себе позитивный смысл, и к нему быстро привыкали.

Студенты удивлялись его бесконечной выдержке и терпению, которое могло перерасти, в редких случаях, – в сдержанную иронию. В то же время трудно было себе представить, чтобы кто-либо из его учеников мог позволить себе появиться на уроке неподготовленным, и навлечь на себя эту иронию. Даже если такое с кем – либо и случалось, то все знали, что лучшим выходом из положения будет отложенный урок.

Столь характерная для хорошего педагога доброжелательность неизменно доминировала у него на всех этапах работы со студентами. Часто она перерастала в нечто большее, так как педагог проявлял живое участие в решении бытовых или житейских проблем студентов. Одобрение являлось в определенных случаях той наградой, которую заслуживали старательные студенты, но доверительное отношение надо было заслужить не только интенсивной работой, но и явными успехами.

Итак, резюмируем сказанное:

1. Достижения Курлина сегодня трудно переоценить, так как они имеют непреходящее значение не только для исполнительства на гобое в России, включая сюда и образовательный процесс, – но и для истории музыкальной культуры всего постсоветского пространства

2. Трудно даже перечислить все, что сделано Курлиным в профессиональной сфере. Благодаря Курлину, гобой стал полноценным концертующим инструментом в Ленинграде и в тогдашнем СССР. Курлин способствовал славе ленинградского оркестрового искусства за рубежом. Он стал основателем класса гобоя в Петрозаводском филиале ЛОЛПК, с успехом учил гобоистов в Ленинградской консерватории. Творческие наработки Курлина, его исполнительские, методические и педагогические принципы сегодня внедряют в практику ученики и последователи знаменитого музыканта (в том числе и творческие внуки), работающие в различных творческих организациях: СПб-консерватории, Мариинском театре и СПб- филармонии, Петрозаводской консерватории, за рубежом.

3. Своим творчеством Курлин инспирировал создание целого ряда музыкальных произведений, которые сегодня входят в репертуар ведущих отечественных и зарубежных артистов и педагогов.

4. Курлин создал "Школу игры на гобое", но это не учебное пособие в нотах и комментариях, а нечто большее. Он выпустил "Школу" звучащую, которая состоит из тридцати семи грампластин с записью сольных и ансамблевых сочинений. Среди них – шесть сольных пластинок с записью гобоя в сопровождении фортепиано или оркестра. Эти высокохудожественные записи адресованы, в первую очередь, нынешним молодым музыкантам, которые имеют возможность пристально изучать их и руководствоваться ими в процессе своего профессионального становления.

5. В этой звучащей "Школе" В.М. Курлина можно позаимствовать принципы формирования звука, штриховую культуру, отношение к фразе, к ее ведению и филированию, к решению

художественных задач, и многое другое. На основе слуховых наблюдений, формируемых прослушиванием записей В.М. Курлина, можно найти пути развития собственного мастерства, решить какие-то частные проблемы, которые всегда сопутствуют молодому поколению гобоистов (желательно – под руководством педагога).

6. В.М. Курлин был первым методистом в России, кто описал и теоретически обосновал использование на гобое многозвучий, четвертитонов, флажолетов, дубль-трелей, экстремальных тонов и других неординарных приемов игры. Работа была написана в начале 1980 гг. в соавторстве с В.И. Лупачевым, однако так и не увидела свет. В настоящее время она опубликована в приложении к монографии В. П. Фартушного "Золотой гобой Северной Пальмиры" (Птз: ВЕРСО, 2014), и, в силу известных причин, представляет практический интерес лишь отчасти, несмотря на новые публикации по этой тематике, сохраняет во многом свою актуальность.

7. Сегодня наследие Курлина широко используют в своем творчестве исследователи, работающие в области истории исполнительства, оркестровые музыканты и концертирующие артисты.

Рассказать о Курлине – педагоге, тем более в рамках статьи – задача непростая ввиду многогранности, глубины, и даже загадочности этого выдающегося музыканта. Живая мысль В. М. Курлина, его высочайший профессионализм, культура и образованность, сдержанность и дружелюбие, скромность и бескорыстие – все это черты неординарной личности. Владимир Михайлович и был Личностью в высшем понимании этого слова. А ведь личности и воспитываются Личностью.

Архивные источники и литература:

1. Архив ПГК им. А.К. Глазунова, ф. 3523, оп.5, д.1/39. Личное дело Курлина В.М.
2. Архив СПб ГК им. Н.А. Римского-Корсакова. Дело на утверждение Курлина В.М. в звании профессора. 1987 – б/н.
3. Севрук М. И. Разговор с Маэстро. Оркестр. 2011, № 22-23. С. 60-67.
4. Фартушный В.П. Золотой гобой Северной Пальмиры. Птз: Версо, 2014-246 (16) с.:цв.илл. ISBN 978-5-91997-200-6.
5. Фартушный В. П. Владимир Михайлович Курлин – штрихи к портрету Маэстро. Музыковедение. 2016, № 9. С. 50-55.



УДК 378.147 (470+571)

*Леонов В. А.,
г. Ростов-на-Дону, Россия*

БОЛОНСКИЙ ПРОЦЕСС: ПЛАНЫ И РЕАЛИИ (НА ПРИМЕРЕ РОССИИ)

Анотація. Економічна інтеграція в Європі налічує багато десятиліть. Вона була викликана необхідністю об'єднання зусиль для успішної конкуренції країн Старого Світу з країнами Нового Світу, головним чином, з США. В роботі розглянуто місце Росії в європейському інтеграційному процесі освіти.

Abstract. Economic integration in Europe has for many decades. It was caused by the necessity of combining efforts for the successful competition of the Old world with the New world countries, mainly the United States. This reason underlies current trends to create a unified educational space in Europe: the Old world was losing the fight in the international market of educational services.

The attempt of European integration in the field of education called "Bologna process". Currently in the process joined in about 47 countries. Russia takes part in this movement from September 19, 2003.

The main goal of the Bologna process is mobility of labour and, above all, intellectual resources. The two-stage system involving the award of degrees of bachelor and master, as a result, appropriate training was introduced in Russia really in 1989 year, that is, earlier than in many European countries (to date, more than half of the States that have acceded to the Bologna Declaration, have adopted this system). Of course, there are problems. Along with the above academic degrees in Russia at the same time there is a qualification of "specialist", which is understandable to a domestic employer, but nothing says in Western Europe.

This main paragraph of the Declaration is a stumbling block for Russia. Because while that within country mobility of students is extremely limited. In particular, it is difficult to imagine that a student, for example, the Rostov Conservatory could easily go away for a year or a semester (or month) to the Moscow Conservatory to study there any academic discipline.

Very difficult and the situation with mobility of teachers. Suppose, the Professor from Poland comes, and learn that the academic load of 900 hours per year. Not to mention the considerable difference in salary.

Therefore, the arrival of highly qualified specialists for teaching work from abroad is possible, mainly on philanthropic principles, i.e. the same as now. There are a number of other problems, which together show that the achievement of Russia stated in the Bologna main goal is very long term.

Экономическая интеграция в Европе насчитывает многие десятилетия. Она была вызвана необходимостью объединения усилий для успешной конкуренции стран Старого Света со странами Нового Света, главным образом, с США. Данная причина лежит и в основе нынешней тенденции к созданию единого образовательного пространства в Европе: Старый Свет стал проигрывать в борьбе на международном рынке образовательных услуг.

В США создана самая мощная в мире система образования, которая одновременно является и сложной, и многоступенчатой, и демократической: более 50 млн. школьников, около 20 млн. студентов. В стране имеются почти 3800 вузов, из которых примерно 1600 являются государственными. Государственные расходы на образование превышают таковые в России в десятки раз. С другой стороны, в США получают образование свыше 1 000 000 иностранных студентов. Только от одних иностранных учащихся США получают сумму денег, которая превышает, к примеру, расходы российского бюджета на образование.

Попытку европейской интеграции в образовательной сфере принято называть "Болонским процессом". На эту тему написано множество работ, объясняющих сущность указанного процесса. Однако в них нет соотнесения европейских интеграционных тенденций с российскими реалиями. Данную нишу и должна заполнить эта статья.

Первым заметным шагом к Европейской образовательной интеграции стала университетская хартия "Magna Charta Universitatum", принятая в Болонье в 1988 году (в год 900-летия Болонского университета).

В 1991 г. Комиссия Европейского сообщества опубликовала Меморандум о высшем образовании, в котором в развернутой форме определена его роль в подготовке будущих граждан объединенной Европы.

В 1998 г. ЮНЕСКО организовала Всемирную конференцию по высшему образованию, где была принята "Всемирная декларация о высшем образовании для XXI века".

Сам же процесс европейской интеграции начался с 1998-го года после Сорбонской встречи, где представители четырех государств (Франции, Германии, Италии и Великобритании) договорились об объединении усилий. Сорбонская декларация от 25 мая 1998 года обосновала создание зоны европейского высшего образования как ключевого звена в сфере роста мобильности граждан с возможностью их трудоустройства, что должно благотворно повлиять на общее развитие Европы.

Вышеназванные четыре страны вынуждены были прийти к соглашению о необходимости интеграции еще и по другой причине. Западная Европа испытывала в 90-х годах большая нужду в рабочей силе. Дефицит был погашен, к примеру, Францией за счет привлечения людских ресурсов из прежних колоний, что впоследствии привело к возникновению демографических проблем. Но обнаружилась и другая сторона проблем: квалификация этой рабочей силы в образовательном плане не вполне соответствовала европейским требованиям.

19 июня 1999 года в Болонье должностные лица из 29 европейских стран, отвечающие за высшее образование, подписали совместную декларацию. В ней были сформулированы цели и принципы, которые необходимы для создания единого европейского образовательного пространства в пределах первого десятилетия XXI века, в том числе:

- принятие системы легко понимаемых и сопоставимых научных степеней, в частности, внедрение общего для Европы Приложения к диплому,
- введение двух основных циклов образования – постепенного и послестепенного,
- внедрение европейской системы переводных кредитов (ECTS) как средства поддержки студенческой мобильности,
- содействие европейскому сотрудничеству с целью разработки сопоставимых критериев и методологий для оценки качества образования,
- содействие общим учебным планам, межвузовскому сотрудничеству, совместным программам обучения, практической подготовке и проведению научных исследований.

В настоящее время к Болонскому процессу присоединились около 40 стран. Россия принимает участие в этом движении с 19 сентября 2003 года.

Главной целью данного процесса является мобильность рабочей силы и, прежде всего, интеллектуальных ресурсов. После подписания общего заявления за дело взялась рабочая группа, и принципы Болонской декларации стали обретать более внятные очертания. Соотнесем, хотя бы фрагментарно данные принципы с реалиями западноевропейского и отечественного образования.

Двухступенчатая система, подразумевающая присвоение ученых степеней бакалавра и магистра, в качестве итога соответствующего обучения, была введена в России реально в 1989-м году, то есть раньше, чем во многих странах Европы (к настоящему времени более половины государств, присоединившихся к Болонской декларации, внедрили у себя данную систему). Конечно, имеются и проблемы. Наряду с указанными учеными степенями, в России одновременно существует квалификация "специалист", которая понятна отечественному работодателю, но ни о чем не говорит в Западной Европе.

Имеются трудности и с магистратурой в музыкальных учебных заведениях. Предполагается, что для ее создания по какой-либо специальности в учебном процессе должны участвовать три профессора и не менее 20 студентов каждого года обучения: где взять, к примеру, на одном курсе, к примеру, 20 духовиков?

С другой стороны, Министерство труда и Министерство образования России пока что не условились о том, как может быть использован бакалавр. И, конечно же, отечественный работодатель смотрит на бакалавра, как на недоучку.

Несомненно, в области подготовки музыкантов-исполнителей данная проблема не стоит столь остро, т.к. в филармониях, оркестрах, ансамблях всего мира критерием отбора является личное профессиональное мастерство. Однако для получения работы за рубежом в качестве преподавателя сейчас, зачастую, требуется пройти процедуру нострификации диплома.

Для обретения права на выдачу панъевропейского Приложения к диплому ("Diploma supplement") введена система ECTS (Европейская система зачетных единиц – кредитов). На каждом образовательном уровне студент должен накопить их определенное количество: 180-240 единиц для получения степени бакалавра и дополнительно еще 90-120 единиц – для магистра. В принципе, один кредит соответствует в Западной Европе 12-18 часам аудиторных занятий с прибавлением 24-18 часов самостоятельной работы. В случае перехода студента из одного вуза в любой другой вуз Европы предусмотрен перезачет кредитов, что служит гарантией мобильности. В итоге, учащийся имеет возможность получать образование в разных странах, причем, без какой-либо дополнительной оплаты за обучение. Такая практика уже есть Западной Европе.

Данный пункт декларации является камнем преткновения для России. Ведь, пока что и внутри страны мобильность студентов крайне ограничена. В частности, трудно представить себе, чтобы студент, к примеру, Ростовской консерватории мог беспрепятственно уехать на год или семестр (а то и на месяц-другой) в Московскую консерваторию, чтобы пройти там какие-либо учебные дисциплины. Ведь, сразу же встанет неизбежный вопрос – кто будет платить за обучение? Потому, первой задачей на пути вхождения России в общеевропейское образовательное пространство является создание, для начала, системы внутренней мобильности студентов. С другой стороны, нужно изменять также принцип изучения почти всех групповых дисциплин и переходить на блоковую схему подачи материала.

Есть и проблемы с введением системы кредитов. В частности, Минобразования России установило, что одна зачетная единица равна 36 часам. Но, если в Западной Европе большая часть этих часов отводится на самостоятельную работу студента, то в России главная ставка делается на аудиторные занятия. Причем, в отечественных вузах количество классных уроков в 2-3 раза выше, чем в удаленном зарубежье. Значит, необходимо изменить образовательную парадигму в России.

Весьма запутана и ситуация с мобильностью педагогических кадров. Предположим, к примеру, приезжает из Германии профессор в имярек консерваторию для преподавания в течение одного семестра, а ему тут же – что вы будете делать по второй половине нагрузки? А он никогда и слыхом не слыхал о таком (не выдвигали этого в Европе). Иначе говоря, данный вопрос высвечивает остро стоящую проблему грамотного менеджмента.

Второй пример. Предположим, приедет профессор из Польши и узнав, что учебная нагрузка – до 900 часов в год, поступит как в басне – "к Демьяну больше ни ногой". Не говоря уже о значительной разнице в оплате труда.

Поэтому, приезд высококвалифицированных специалистов на педагогическую работу из-за рубежа возможен, главным образом, на филантропических началах, т.е. так же, как и сейчас.

Оба приведенных примера свидетельствуют еще и о наличии юридических проблем. Ведь для мобильности педагогических кадров нужно согласовать законодательства стран.

Весьма непростая ситуация складывается в деле создания общеевропейских критериев качественной оценки образования, программ, планов обучения. В частности, ныне действующие российские стандарты установили, что высокопрофессиональным музыкантом можно стать, занимаясь на инструменте ежедневно не более часа. Здесь комментарии излишни. Следовательно, нужно привести стандарты в соответствие с реалиями музыкального образования. Бессистемность, порождаемую отсутствием целенаправленности и целеустремленности, можно обнаружить в учебных планах,

которые, согласно "Федеральному государственному образовательному стандарту", ориентированы на воспитание гармонически развитой личности, а не на выпуск крепкого профессионала. Значит, и в данном отношении интеграция находится все еще в начале длительного пути.

Что может дать Болонский процесс России? Прежде всего, увеличение оттока одаренных молодых людей из страны. Конечно, это произойдет не сразу: необходимо достаточно свободное владение английским языком, безвизовый режим передвижения российских студентов по Европе. С другой стороны, стремление к приведению отечественной системы образования в соответствие с общеевропейскими принципами принесет несомненную пользу. Правда, принятая в стране "Концепция модернизации российского образования на период до 2010 года" носила довольно противоречивый и эклектичный характер. Этот документ не реализован и забыт.

Будет ли привлекательной Россия для западноевропейских студентов? Думается, в настоящее время, нет.

Отношение ведущих университетов и академий Европы к Болонскому процессу можно назвать довольно прохладным. К примеру, дипломы Московского Университета (кроме медицинского факультета), Московской консерватории, Парижской консерватории, знаменитых университетов Великобритании и многих других вузов из разных стран Европы признаются во всем мире, благодаря высокому качеству образования. Эти ведущие вузы опасаются, что Болонский процесс приведет к некоему усреднению обучения. Потому они, поддерживая интеграцию на словах, отказываются изменять что-либо на деле.

Как представляется, некоторые круги в России связывали с Болонским процессом возможность получения молодежью образования в Западной Европе "на шермачка": и деньги государственные целы, и народ образован. Однако на смену люмпен-пролетарской психологии – пожить за чужой счет – должен приходиться трезвый прагматизм, необходимо присущий всякой государственной власти. Ведь за "шермачок" придется платить наиболее одаренной молодежью, подрывая оскудевающую интеллектуальную прослойку России.

Таким образом, даже беглое ознакомление с процессом образовательной интеграции в Европе показывает, что достижение Россией заявленной в Болонье главной цели представляет весьма отдаленную перспективу.

Литература

1. Всемирная декларация о высшем образовании для XXI века: подходы и практические меры.// Всемирная конференция ЮНЕСКО "Высшее образование в XXI веке: подходы и практические меры". - Париж, 05.10.1998 – 09.10.1998.
2. О Концепции модернизации российского образования на период до 2010 года.// Министерство образования Российской Федерации, приказ № 393,- 11 февраля 2002 года.
3. Magna Charta Universitatum.- Bologna, Italy, September 18, 1988.
4. Memorandum of Higher Education in the European Community // Commission of the European Communities. – Brussels, 1991
5. The European Higher Education Area. Joint Declaration of the Ministers of Education. – Bologna, 19 June, 1999.



УДК 78.087.1

**Громченко В.В.,
м. Дніпро**

ДО ПИТАННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ СИСТЕМАТИКИ ТВОРІВ ДУХОВОГО СОЛО (виконавський аспект)

У статті встановлюється, що виконання академічних творів духового соло зумовлює активізацію у музиканта романтичного виконавського стилю. Жанрова систематика творів соло означена абсолютним превалюванням п'єс, своєрідних програмних мініатюр, які у переконливо суттєвій кількості представлені у духовому соло.

Ключові слова: *духове соло, твір, жанр, стиль, виконавець, інструмент, систематика.*

To the question of the genre and style systematization of wind instrument solo compositions (performing aspect)

The most difficult questions at the contemporary musicology are problems connected with research concepts of musical genre and style. The definition of genre belongs and the peculiarity of performing stylistics concerning wind

instrument solo for implementation their systematization is purpose of represented article. Popularization stage single-person artistic act of creating on wind academic instrument is also target for this publication. The stimulation for musician it is the romantic performing style, as maximally natural for single-person artistically expressive creating of artist-soloist, is conditioned, in the most extent, by performing of wind instrument solo academic masterpieces. Emphasize that lyrical-intellectual style of wind solo performing characters primarily for the procedure of playing the compositions of poem and monolog genre. It is these, underline, is noted by amazing little representation into the palette of contemporary academic wind solo creations. The absolute prevalence musical pieces, the particular program miniatures, is foundation for genre systematization of wind instrument solo compositions, which submitted to the modern academic wind solo in convincingly substantial multiplicity. The compositions of the genre caprice, concert etude, fantasy, sonata, improvisation and suite is consists of next positions from genre system of wind instrument solo, from view regarding the decreasing quantity of masterpieces solo. The genre systematization of wind solo compositions is finished by creations into genre poem, partita and instrumental concert. The possibility of elaboration respective spreadsheets with multiple indexes concerning wind solo masterpieces and corresponding to their genre style particularity is stipulated the prospects of further investigations regarding accentuate theme.

The key words: wind instrument solo, composition, genre, style, performer, instrument, systematization.

Постановка проблеми. Відомо, що широке коло проблем пов'язаних з поняттями жанру і стилю являють чи не найскладніші питання сучасного музикознавства. Різноманітність визначення первородних, похідних факторів (чинників) у процесі усвідомлення жанрово-стильового понятійного апарату, ускладнюється й реаліями сучасної, максимально яскравої художньо-мистецької палітри. Постмодернізм, як винятково різнобарвний культурно-історичний період, що означився передусім у другій половині ХХ століття, має особливо виразний прояв і в академічному мистецтві початку ХХІ сторіччя. Однією з його найхарактерніших рис постають процеси жанрового і стильового синтезу та їх взаємопроникнення, поєднання у різних видах і формах музично-виконавської діяльності.

Духове соло, як сценічно-одноосібний художній акт творення у сфері академічного духового виконавства, все більше рясніє контрастними композиціями відносно їх жанрово-стильової специфіки. Такі твори як Соната для флейти соло Е. Денисова, Сюїта "Маски" для гобоя соло С. Кортеса, "Арлекін" для кларнета соло К. Штокхаузена, Концерт "Гра над прірвою" для кларнета соло Є. Станковича, 20 Каприсів для кларнета соло І. Оленчика, Соната для фагота соло Е. Денисова, Імпровізації для саксофона-альта соло Р. Ноди, "Каскади" для труби соло А. Візутті, Фантазія для валторни соло М. Арнольда, "Баста" для тромбона соло Ф. Рабе, Капрічіо для труби соло К. Пендерецького, Монолог для труби соло Г. Кохана та багато інших відомих композицій окреслюють різноманіття жанрової специфіки, а також виконавської стильової своєрідності творів духового соло.

Безумовно, дослідження такого роду питань не можливе без здійснення жанрово-стильової систематики якомога більшої кількості найвідоміших композицій подібного роду, що й утворює дане дослідження як проблемно-необхідне та важливе на сучасному етапі розвитку духового академічного музично-виконавського мистецтва.

Актуальність дослідження зумовлюється постійним зростанням кількості творів духового соло. При цьому, наявність композицій українських авторів позначається хоча й не великою, але все ж таки позитивною динамікою кількісного зростання. Серед найвідоміших творів вітчизняних митців відзначимо наступні: Поема для флейти соло Л. Дичко, "Українські витинанки" для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба, Соната для кларнета соло Є. Станковича, "Зошит фаготиста" (дві п'єси для фагота соло) В. Рунчака, Соната для саксофона-альта соло С. Пілютикова, "Номо Ludens V" – "Інтерв'ю із заїкою або сім хвилин в трубу" В. Рунчака, "Concorso" для валторни соло Л. Грабовського, "Розпади" для тромбона соло Л. Юріної, "Арія" для тромбона соло О. Щетинського, "Номо ludens VIII" (три присвяти для труби соло) В. Рунчака та ін.

Огляд літератури. Твори духового соло, а також специфіка їх виконання займають постійне місце в об'єктах науково-дослідницької уваги провідних українських та зарубіжних вчених. Науковці розглядають такого роду композиції та своєрідність їх виконання у контексті історичних (В.М. Апатський [2; 3], С.Д. Цюлюпа [5], В.П. Качмарчик [7], Ю.О. Усов [11]), методичних (В.М. Апатський [4], Г.П. Марценюк [9], Л.В. Максименко [8]), теоретичних (В.М. Апатський [1], М.Р. Мимрик [10], Ч. Найдик [14], Б. Бартолоцци [13]) питань. Але ж здійснення жанрової та стильової систематики такого роду творів, підкреслимо, у виконавському аспекті, на жаль, не проводилось.

Метою статті постає проведення систематики композицій духового соло за означенням їх жанрової приналежності та своєрідності виконавської стилістики. Ціллю публікації є також популяризація сценічно-одноосібного художнього акту творення на духовому академічному інструменті.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що благородна місія виконавця у справі утвердження творчої долі певного музичного твору є абсолютно беззаперечною. Саме від того, на якому

художньо-професійному, виконавсько-технологічному рівні відтворить артист нову композицію слухачам й буде залежати її подальше творче життя. Але ж доленосне значення соліста в жодній мірі не окреслюється рамками деяких конкретних творів, воно має значно ширший горизонт впливу, позначений також і утвердженням певних жанрів музичного мистецтва.

Строкатість жанрової палітри сфери академічного духового соло у вагомій мірі визначається творчою діяльністю видатних виконавців-солістів, унікальних музикантів, творчі потенції яких не піддаються чіткому розмежуванню їх діяльності за відповідними спеціальностями, будь то виконавець, композитор, викладач, диригент тощо.

Саме такою багатогранною особистістю є британський флейтист, викладач, композитор Ян Кларк (р.н. 1964). Концентруючи зусилля на створенні навчально-педагогічного репертуару для власних учнів, майстер досяг чималого розгалуження в жанровій палітрі академічних творів для флейти. Поряд з оркестровими композиціями для "хору флейт", камерними творами для ансамблю флейтистів, для флейти у супроводі фортепіано, особливе місце у творчому доробку митця займає також і музика для флейти соло. Її представляють п'єси переважно з яскраво вираженою програмністю, написані у картинно-зображальному характері. Чи не найпершою ціллю творів соло Я. Кларка є опанування сучасними засобами виразності у глибокій ідейно-образній змістовності. Одна з найпопулярніших його п'єс для флейти соло "Шлях великого поїзду" ("Паровоз") належить до більш відомого оригінального репертуару сучасних академічних флейтистів.

Всесвітньовідомий цикл з дев'яти п'єс для кларнета соло "Посвяти" (Й.С. Бах, Н. Паганіні, К. Вебер, К. Дебюсі, М. де Фалья, Р. Штраус, Б. Барток, З. Кодай, А. Хачатурян) створив угорський кларнетист, викладач, композитор Ёва Кувач (р.н. 1937). У здійсненні активної виконавської та організаційної діяльності (засновник та учасник Угорського квінтету дерев'яних інструментів) пріоритетність його жанрової палітри як композитора, позначається максимальною увагою до камерної музики, зокрема композицій для кларнета соло.

Повнокровного означення жанр інструментальна п'єса соло досягає й у творчості відомого американського трубача-віртуоза, викладача, композитора Аллена Візутті (р.н. 1952). Його відома композиція "Каскади" для труби соло позначена блискавично ефектним віртуозним характером виконання.

У ствердженні п'єс із самобутнім програмним означенням "Соло" визначна роль належить швейцарським музикантам – флейтисту та викладачу Орелю Ніколé (1926 – 2016) та гобоїсту, композитору і диригенту Хайнцу Холлігеру (р.н. 1939). Саме вони стали першими виконавцями та активними популяризаторами присвячених їм "Соло" для флейти та "Соло" для гобоя Е. Денисова. Композитор пізніше зазначав: "П'єси виконувались по декілька разів і Холлігером, і Ніколé. У того це взагалі був улюблений "біс". Він "Соло для флейти" грав дуже часто й за кордоном, і в нас у Москві. А Холлігер своє соло не лише часто виконував, він навіть спромігся записати його в Японії на платівку" [12, 219].

Утвердження капрису, як жанрового означення певних композицій духового соло, належить насамперед знаному російському кларнетисту, викладачу, композитору, багатогранно талановитому митцю українського походження Івану Оленчику (р.н. 1952). Написання музикантом 20 каприсів для кларнета соло, кожен з яких зображує самостійну, художньо-довершену програмну композицію, укорінило жанр капрису в академічному духовому соло.

Активність процесу становлення у сценічно-одноосібному виконавстві жанру концертного етюду належить передусім творчості відомого радянського флейтиста, викладача, науковця та композитора Миколи Платонова (1894 – 1967). Його 20 етюдів-прелюдій для флейти соло ствердили нову жанрову градацію духового соло з яскраво вираженим художньо-інструктивним характером інструментального мовлення. Відзначимо у даному аспекті й активну творчість українського саксофоніста, викладача і композитора Зенона Ковпака, який впевнено означив власний композиторський доробок відомим етюдом-картиною "Зранку з високого замку" для саксофона-альта соло.

Фантазія, як своєрідний жанр академічних духових творів соло, означилась у виконавській діяльності чи не найбільшій плеяді музикантів. Саме завдячуючи творчій активності відомого британського композитора, диригента, високопрофесійного трубача (артист Лондонського симфонічного оркестру) Малкольма Арнольда (1921 – 2006) відбувся другий розквіт (після 12 флейтових фантазій соло Г.Ф. Телемана) жанру фантазії для духових інструментів соло, зокрема для флейти, гобоя, кларнета, фагота, валторни, туби. Серед найбільш відомих інтерпретаторів Фантазій для духових інструментів соло М. Арнольда назвемо ім'я видатного британського тубіста ХХ століття Джона Флетчера (1941 – 1987).

Вагомого значення в утвердженні жанру сонати, написаної для духового інструмента соло, отримала виконавська діяльність відомих радянських музикантів – фаготиста, викладача Валерія Попова (р.н. 1937) та кларнетиста, викладача Льва Михайлова (1936 – 2003). Творчі стосунки В. Попова з композитором Е. Денисовим позначились створенням всесвітньовідомої Сонати для фагота соло, яку й було присвячено В. Попову як її першому виконавцю. Кларнетист Лев Михайлов також дав вдалу творчу путівку у всесвітнє визнання Сонаті для кларнета соло Е. Денисова.

Важливо відзначити, що імпровізація, як сталий інструментальний жанр академічного духового соло, стверджувалась насамперед у творчості знаного сучасного уругвайсько-німецького тромбоніста, композитора і викладача Енріке Креспо; відомого французького саксофоніста, викладача і композитора Жан-Дені Міша, а також надзвичайно неординарного за стилем інструментального мовлення саксофоніста й композитора Рьо Ноди.

Сучасне утвердження та розвиток жанру сюїти в академічному духовому соло назавжди пов'язано з ім'ям Джой Боутон (1913 – 1963) знаної британської гобоїстки та викладача. Саме їй належить присвята і перше виконання відомої Сюїти для гобоя соло "Шість метаморфоз за Овідієм" Б. Бріттена.

Наголосимо, що стильова панорама виконавської творчості, у сфері академічного духового соло, зумовлюється чітко визначеною характерологічною специфікою абсолютно індивідуального мистецького творення. Її осягнення напряду стосується усвідомлення акту одноосібного творчого процесу, який виразно означається єдиною постаттю музиканта-соліста.

Відтак, суттєва обмеженість виразових можливостей лише одним академічним інструментом, повинна компенсуватись у художньому арсеналі митця як ідейно-змістовною довершеністю твору, його жанровою специфікою (превалювання програмних п'єс), так і відповідним виконавським стилем представлення слухачській аудиторії духової композиції соло.

Найчастіше, класичний виконавський стиль для творів соло несповна відповідає великому бажанню артиста-соліста досягти максимальної художньо-естетичної взаємодії зі слухачською аудиторією концертної зали. Процес сприйняття слухачами одиноїк постаті музиканта з інструментом одноголосної природи (академічні духові), на відміну від піаніста з масштабністю музичної фактури, гармонії, діапазону, змушує інструменталіста-духовика до певного (у міру художньої зумовленості) урізноманітнення темпу, створення штрихових та динамічних градацій, досягнення тембрової багатогранності тощо. Все це полишає усталений виконавський педантизм, надмірну чіткість темпу, ритму, що так природно характеризує класичний стиль академічного виконавства, зокрема на духових інструментах.

Композиції духового соло спрямовують музиканта до максимального досягнення емоційно-чуттєвої, проникливої виразності виконавського процесу. Його фундаментальним критерієм постає художня переконливість відтворення образно-ідейного, змістовного наповнення відповідного твору соло.

Безсумнівно, у такому усвідомленні сценічної специфіки духових композицій соло актуального означення набуває максимально протилежний класичному стилю виконавства, романтичний почерк художнього представлення творів духового соло.

Зміна пріоритетності служіння нотним знакам, темпам за чіткої відповідності метроному, одноманітному тембровому еталону, монотонній метро-ритмічній пульсації зумовлює первородство означення образних асоціацій та відповідно активізованої, емоційно-довершеної художньої образності твору.

Постать творця соліста романтичного стилю виконавства у щонайбільшій мірі розкриває індивідуальний, внутрішньо-особистісний погляд на світ. "Переважає суб'єктивного над об'єктивним, емоційного над раціональним, загального над частковим породжує нерідко деяку "ескізність" виконавства: метро-ритмічні неточності, відхилення від тексту, авторських ремарок, порушення темпової єдності. Проте характерно, що у справді великих виконавців романтичного плану ці недоліки не приносять великих втрат художньому враженню, адже кожний великий виконавець вміє змусити слухати себе покориючи публіку цілісністю, життєвістю, емоційною насиченістю власної трактовки, примушуючи цінити не її правильність, а її переконливість" [6, 237–238].

У сфері академічного духового соло саме романтичний виконавський стиль найбільш притаманний музикантам-солістам. Велика палітра емоційно-чуттєвого плану, широкі виразові градації у відтворенні художньої образності, ідейно-змістовна переконливість виконавського процесу соло, все це визначає романтичну своєрідність творчого процесу найвідоміших представників сфери академічного духового соло, а саме Я. Кларка (флейта), І. Оленчика (кларнет), Х. Холлігера (гобой), В. Попова (фагот), Жан-Дені Міша (саксофон), А. Візутті (труба), В. Буяновського (валторна),

Е. Креспо (тромбон), Д. Флетчера (туба) та ще багатьох інших видатних музикантів царини духового соло.

Важливо відзначити, що дещо меншого представлення, порівняно з романтичним, набуває у духовому академічному одноосібному виконавстві лірико-інтелектуальний стиль. Характерна для нього занадто велика чуттєва експресія, яка призводить до суттєвого збільшення емоційної заглибленості в індивідуально-особистісний світ виконавця, утворює підґрунтя щодо поширення замкнутої, перебільшено-роздумливої та мало емоційної гри на інструменті.

Висновки. Виконання академічних творів духового соло у щонайбільшій мірі зумовлює активізацію у музиканта саме романтичного виконавського стилю, як максимально природнього для одноосібного художньо-виразного виступу артиста-соліста.

Підкреслимо, що лірико-інтелектуальний виконавський стиль характерний передусім для процесу виконання творів жанрів поеми та монологу, які, наголосимо, за їх кількісними показниками, позначаються занадто малим представництвом у палітрі сучасних академічних композицій духового соло.

Жанрова систематика означена абсолютним превалюванням п'єс, своєрідних програмних мініатюр, які у переконливо суттєвій кількості представлені у сучасному академічному духовому соло. Наступні позиції у жанровій системі духового соло, з огляду зменшення кількості творів, складають композиції у жанрах капрису, концертного етюду, фантазії, сонати, імпровізації та сюїти. Твори жанрів поеми, партити, концерту завершують жанрову систематику композицій духового соло.

Перспективи дослідження означеної теми зумовлюються можливістю розробки відповідних таблиць із кількісними показниками творів духового соло, згідно їх жанрово-стильової своєрідності.

Список використаних джерел і літератури:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / В.Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В.Н. Апатский. – К. : "Задруга", 2010. – 320 с.
3. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II / В.Н. Апатский. – К. : "Задруга", 2012. – 408 с.
4. Апатский В.Н. Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства / В.Н. Апатский. – К. : "Задруга", 2013. – 588 с.
5. Апатський В.М., Цюлюпа С.Д. Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку / В.М. Апатський, С.Д. Цюлюпа // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України. Зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф. – В. 2. – Рівне: Волинські обереги, 2007. – С. 6–13.
6. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика / В.Л. Живов. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
7. Качмарчик В.П. Немецкое флейтовое искусство XVIII – XIX вв. : [Монография] / В.П. Качмарчик. – Донецк : Юго-Восток, 2008. – 311 с.
8. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака) / Л. Максименко // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. – В. 47. – К. : КІМ ім. Р.М. Глієра, 2013. – С. 217–223.
9. Марценюк Г.П. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні : [Навч.-метод. посібник] / Г.П. Марценюк. – К. : ДП "Інформ.-аналіт. агентство", 2007. – 351 с.
10. Мимрик М.Р. Жанрові особливості української камерно-інструментальної музики з участю саксофона кінця XX – XXI століть / М.Р. Мимрик // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. – В. 83. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. – С. 140–148.
11. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : [Учебное пособие] / Ю. Усов. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1989. – 207 с.
12. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова : монографическое исследование / Д.И. Шульгин. – М. : Композитор, 1998. – 464 с.
13. Bartolozzi B. New Sounds for Woodwind / Bruno Bartolozzi. – London : Oxford University Press, 1969. – 78 p.
14. Neidich Charles 30 Caprices for clarinet by Ernesto Cavallini [The introductory article] / Charles Neidich. – Maryland : Lauren Keiser, 2007. – 72 p.



УДК 78.03

Буркацький З.П.,
м. ОдесаІНСТРУМЕНТАЛЬНА ВІРТУОЗНІСТЬ ВІКУ "ДІАМАНТОВОГО" СТИЛЮ
У ФУНДАЦІЇ ФАХІВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СУЧАСНОГО КЛАРНЕТИСТА

Метою даної роботи є визначення тяглого зв'язку сучасного професіоналізму кларнетиста із досягненнями інструментальної гри епохи "діамантового" стилю грані бідермайєру і романтизму.

Наукова новизна роботи визначається тим, що вперше в мистецтвознавстві виділена вирішальна значущість "діамантового" інструменталізму, у тому числі кларнетової гри, щодо формування актуальних для сучасності показників виконавської майстерності XXI сторіччя.

Висновки. Здійснений огляд історико-стилістичних завоювань кларнетової віртуозності спонукає до підтримки ідеї роботи над артистичною переключаємістю психіки кларнетиста – як еквівалента механічно-рушійної готовності його пальцевого й фізичного апарату в цілому до постійного розширення спектру вмій і навиків. Саме пальцева техніка кларнетиста виступає як опора віртуозності, як стрижневий, базовий момент по відношенню до інших компонентів техніки кларнетиста, що усталилася на хвилі салонного "діамантового" стилю. Дане спостереження обґрунтовує наш підвищений інтерес до інструктивного матеріалу, накопиченого попередниками в минулі сторіччя, а також спонукало автора дослідження до складення 3-х збірників етюдів композиторів XIX-XX ст. на усі види техніки й штрихи кларнетової гри.

Ключові слова: інструменталізм, майстерність кларнетиста, стиль в музиці, виконавський стиль, "діамантовий" стиль

Инструментальная виртуозность века "бриллиантового" стиля в фундировании профессионального мастерства современного кларнетиста

Целью данной работы является определение приемственной связи современного профессионализма кларнетиста с достижениями инструментальной игры эпохи "бриллиантового" стиля грани бидермайера и романтизма.

Научная новизна работы определяется тем, что впервые в искусствоведении выделена решающая значимость "бриллиантового" инструментализма, в том числе кларнетной игры, относительно формирования актуальных для современности показателей исполнительского мастерства XXI столетия.

Выводы Осуществленный обзор историко-стилистических завоеваний кларнетной виртуозности побуждает к поддержке идеи работы над артистической переключаемостью психики кларнетиста – как эквивалента механически-двигательной готовности его пальцевого и физического аппарата в целом, к постоянному расширению спектра умений и навыков. Именно пальцевая техника кларнетиста выступает как опора виртуозности, как стержневой, базовый момент по отношению к иным компонентам техники кларнетиста, установившейся на волне салонного "бриллиантового" стиля. Данное наблюдение обосновывает наш повышенный интерес к инструктивному материалу, накопленному предшественниками в предыдущие столетия, а также побудило автора исследования к составлению 3-х сборников этюдов композиторов XIX-XX вв. на виды техники и штрихи кларнетной игры.

Ключевые слова: инструментализм, мастерство кларнетиста, стиль в музыке, исполнительский стиль, "бриллиантовый" стиль

Instrumental virtuosity of the age "diamond" stile in base of professional skill of the modern clarinetist

Purpose given work is a determination organic relationship of the modern professionalism of the clarinetist with achievements of the instrumental play of the epoch "diamond" stile galley proof biedermeier and romanticism.

Scientific novelty of the work is defined that that for the first time in hystorym art is chosen solving value "diamond" instrumental play, including кларнетной of the play on clarinet, for shaping the actual factors for contemporaneity performance skill XXI century. **The Findings.** Done review historian-stylistic conquests to clarinet virtuosity spurs to support of the ideas of the work on artistic mobility phyches of the clarinetist – as equivalent mechanically-motor readiness his finger and physical device as a whole, to constant expansion of the spectrum of the skills and habits. Exactly finger technology of the clarinetist emerges as handhold to virtuosity, as pivotal, base moment to other component of the technology of the clarinetist, formed on wave salon "diamond" style. Given observation motivates our increased interest to instruct material, dug predecessor in previous centuries, as well as has spurred the author of the study to formation 3 collection etude of composers XIX-XX centurys on types of the technology and touches of the clarinet play.

Keywords: instrumentalism, mastery of the clarinetist, style in music, performance style, "diamond" stile.

Актуальність теми дослідження визначена розгорнутістю на виконавську творчість у відповідності зі спрямуваннями так званого виконавського музикознавства, що плідно розвивається в Україні в останні десятиріччя в діяльності спадкоємців І.Котляревського, І.Ляшенка, М.Давидова та інших науковців. **Аналіз досліджень і публікацій.** Публікації О.Сокола [7] і його вихованців Д.Андросової, О.Чумаченко [1; 9], також О.Маркової, К.Мюльберга і їх продовжувачів в музичній

науці [4; 3] демонструють базисні положення, покладені в основу зроблених описів, спостережень і узагальнень, натхнених розробками Б.Асаф'єва і Б.Яворського у вітчизняному музикознавстві.

Метою даної роботи є визначення тяглого зв'язку сучасного професіоналізму кларнетиста із досягненнями інструментальної гри епохи "діамантового" стилю грані бідермайєру і романтизму.

Конкретні завдання – 1) простежування історичної закономірності прояву поствіденського інструменталізму у віртуозній "надмірності" артистичних виступів представників "діамантового" стилю; 2) виділення в ланцюгу історичних досягнень кларнетного мистецтва в його спрямованості до контакту із досягненнями "діамантового" інструменталізму в цілому; 3) виявлення в джазовому кларнетовому "пуантилізмі" прикмет безпосереднього зв'язку з "інструктивністю" епохи "діамантової" інструментальної майстерності.

Наукова новизна роботи визначається тим, що вперше в мистецтвознавстві виділена вирішальна значущість "діамантового" інструменталізму, у тому числі кларнетової гри, щодо формування актуальних для сучасності показників виконавської майстерності ХХІ сторіччя.

В цілому у музичному мистецтві виконавство завжди "було провідним, спрямовуючим композиторську творчість" [4, с.36]. Наполеглива праця за інструментом приводить до знахідок і відкриттів все нових значень і смислів музичного виразу. Інструмент, усе більше й більше адаптований виконавцем до актуальних звуково-мовленнєвих якостей, надихає граючого на ньому до відшукування нових можливостей звучання-творення. Фортепіанні віртуози першої половини ХІХ століття утворили те спрямовуюче інструментальні пошуки угруповування музикантів, які для інших митців склали орієнтир прогресу музичної культури в цілому: уподібнення оркестральності, універсальність вираження інструменталіста, який демонструє і специфіку свого інструменту, й одночасно показує можливості відтворення прийомів і засобів, складених в різних інструментально-вокальних сферах гри-творчості.

Вказаний принцип запліднив усю сукупність дій фахівців-інструменталістів, привносячи у виконання максимальну розмаїтість темпових, динамічних, тембральних, артикуляційних і т.п. засобів, покликаних принципово розширити виразну палітру артистичного виступу майстра. Динамічно-регістрово вибудоване багатозвуччя фортепіано заохочувало подібне ж розширення можливостей гри й на інших інструментах, а також засвоєння ними всієї повноти хроматичного темперованого строю, недоступного духовикам певних спеціалізацій в силу конструктивних показників їх інструментарію. Так і кларнетна техніка на певному етапі історичного розвитку визначилася в опорі на віртуозність всеохоплюючого складу, що стала прапором художнього будівництва інструменталізму в поствіденську епоху.

Віденська школа визначила провідну значимість інструменталізму з ХVІІІ на ХІХ століття, коли, за Б.Асаф'євим, "заспівав оркестр" [2, с.251], наповнюючи своєю "нескінченною мелодією" декламаційно-речитативні "наскрізні"-розвиваючі структури оперних партій. Л.Бетховен, позначивши своєю творчістю першість інструменталізму в композиторському самовираженні, виділив дві різноспрямовані тенденції інструментального розвитку. Одна – очевидна, хрестоматійно виділювана й, безумовно, надзвичайно важлива в усвідомленні стилю і Віденського класицизму в цілому, і Бетховенського стилю в ньому (докладніше про це в роботі Д.Андросової [1]). Це лінія *оркестрального театралізованого* мислення й *прооркестрального* принципу гри на різних інструментах; останнє найбільш виразно втілює "рояль – замітник оркестру" лістівської школи, хоча початковою точкою такого стильового будівництва стала "скрипка-оркестр" Н.Паганіні.

Однак істотною була й салонна лінія "діамантової" гри, що культивувала одухотворену "польотність" звільненого-радісного тону, натхненого салонно-камерною спрямованістю до радісного втілення ідеальної Досконалості моторної лірики, натхненої алілуйним співом. Твори, написані в "діамантовому" стилі, тяжіли, як вважали певні автори, до зображальності, моторності, манерності (див. про це в роботі О.Чумаченко [9, с. 28-32]). Серед першопрохідників "діамантової" віртуозності був К.Черні, безпосередньо учень Л.Бетховена, що приділяв у своїх Етюдах увагу самим різним типам фактурного викладу. Головне місце в Етюдах К.Черні належить стрімким гамоподібним пасажам, які з'явилися новим кроком у розвитку піаністичної віртуозності й відбили тенденцію композиторів до розширення звучного поля інструмента, одночасно втілюючи високу риторичну символіку *anabasis-catabasis* як шлях до Вдосконалення і Спокути. Відпрацьована для фортепіано "діамантність" ("перлинність") характеризує віртуозний стиль одухотвореної польотності вираження і в інших інструментальних виявленнях, зокрема – у музиці для кларнета.

Саме в надрах віртуозної "діамантовості" склався жанр "інструктивного" етюд (франц. *instructif* – "повчальний", від лат. *instruo* – "наставляю"; "той, що містить у собі керівні вказівки, настанови..." [6, с. 286]). Близьким до нього в жанровій типології виявляється "концертний етюд", в основі якого лежить зображувально-демонстраційна "змагальність". В "діамантову" епоху етюд стає

способом короткої зарисовки невеликого пейзажу або характерної сценки, "начерком" великого задуму, обов'язково далі реалізованого в масштабних формах концерту, циклу й т.п.

Функцію етюдів ми розуміємо двопланово: підготувати до виконання високомистецької програми, навчити віртуозності – й продемонструвати її як досконале художнє виконання найбільш складних фігур заради втілення в ньому натхненно-радісного тону буття. Першу з названих функцій завжди виконував "інструктивний" етюд. У музикознавчій літературі це поняття сполучалося нерідко з епітетом негативного плану, оскільки не містило вказівки на ідейно-значущу позамузичну змістовність ("інструктивна п'єса, початково призначена тільки для вдосконалення технічних навиків гри на інструменті" [5, с.659]).

Дійсно, інструктивні етюди прекрасно "тонізують" руки, "розігрівають" виконавський подих, надзвичайно корисні для розвитку гнучкості, еластичності й рухливості пальцевого й губного апаратів, а також сукупно через них – задля засвоєння прийомів музичного мислення у найбільш значущих типологічних проявах останнього.

Крім саме технічного вдосконалювання етюди націлені на виховання звукової культури. К.Черні вважав, що "тільки справжня технічна швидкість гри створює передумови для одухотвореного виконання", "техніка – є засіб, за допомогою якого можна передати дух і почуття у виконанні" (8, с.19). Власне кажучи, такий підхід розвиває риторичний зміст швидкого руху (*Allegro*) як втілення афекту радості, тобто радісного підйому душі у його високоморальному усвідомленні. В остаточному підсумку виходить, що швидкість гри віртуоза зазначала здатність одухотворення в грі, піднесення над повсякденними, тобто загальнодоступними "хуткостями" руху.

Композитори-віртуози створили велику етюдну літературу. У зв'язку зі змінами уявлень про техніку, вони перетворювали етюди в п'єси, які вчили не тільки досконалості пальцевих рухів, але й фразуванню, співучості в гнучких переходах, динамічно-регістрової барвистості й тембральної багатоплановості звучання. Етюди-вправи можна зустріти майже у всіх віртуозів: "*Gradus ad parnassum*" М.Клементі, фундаментальна школа Етюдів К.Черні, Етюди Й.Крамера, Е. Прюдана, І. Мошелеса та інших. Крім інструктивних етюдів, на естраді звучали концертні етюди як *художньо-композиційне* оформлення інструктивності. У випадку програмних заголовків, наприклад А.Бертіні "Молитва", "Тірольєна", "Пустельник", вони призначалися не тільки для демонстрації швидкості, але для втілення принципів фразування, уміння не втрачати мелодію в багатій орнаментиці й т.п.

Поступово виробився композиційний стереотип концертного етюдного *quasi-сонатного* зразка: виклад теми з наступним показом іншої теми в іншій тональності, а потім – у розділі репризи, у якій перша тема прикрашається пасажами (у манері С.Тальберга), будучи розміщеною в середині фактурного шару (етюди Е.Прюдана).

Створювалися також "живописуючі", програмно-поетичні етюди, з яких походить ідея високомистецьких Етюдів Ф.Шопена, Ф. Ліста, О.Скрябіна, С.Рахманінова, К.Дебюссі та ін. Їх виразність і програмні асоціації визначалися вибором тої або іншої повторюваної пасажної формули, тобто технічна фігура ставала механізмом виклику натхненного образу. Композитори свідомо в інструменталізмі застосовували техніку, що йде від "вокальної риторики", тобто ренесансного етапу віртуозної гри, а саме – від музично-фактурного еквівалента словесно-малювничим уявленням, втілених словами. Так складалася лінія: "етюди-настрої", "етюди-картини", "пейзаж-картина", "картина-сценка". Прообразом їх стали п'єси типу сонат-сюїт, сонат-етюдів французьких та італійських майстрів XVII-XVIII ст.. Однак на новому рівні самостійності етюдного жанру (див. про це в роботі В.Бордонюка [3]) виявилось виразно-фактурне багатство пасажних побудов епохи "діамантової" гри першої половини XIX сторіччя.

У ряді близьких до етюдів початку XIX сторіччя жанрів самостійне значення мала типологія "*perpetum mobile*". Б.Яворський презирливо називав її "механічним франтівством галантністю" [10, с.119]. Але ж така музика займає значне місце у творчості К.Вебера, Ф.Мендельсона. Цих авторів важко запідозрити в "самодостатній віртуозності" вираження хоча б тому, що самі вони аж ніяк не блищали як виконавці-віртуози.

Особливий смак до "*perpetum mobile*" мав К.М. Вебер, з іменем якого сполучене уявлення про формування класики кларнетного репертуару: пальцева швидкість становить обов'язкову властивість звучання цього інструмента в єдності з демонстративною співучістю *legato*. Сказане дозволяє зробити висновок про прояв у класичній кларнетній літературі ідеї "діамантового" стилю: невичерпна моторика, невідривна від суті церквою народженої кантилени. Не випадковим є те, що етюд-варіація й концерт (нагадуємо про духовні корені цього жанру [5, с. 269] злилися в нову типологічну якість: народився жанр *концертних варіацій*, значення яких усвідомлювалося у паритетності вираження інструменталіста й оркестра. А сама ідея "нарядності" подачі варіацій як і монологу соліста базувалася на практиці "балетних арій" солістів у танцювальних виставах.

У першій половині XIX в. була створена безліч музичних п'єс, у яких варіювання демонструвало фактурне "переодягання" теми. А. Герц, майстер салонної [5, с. 482] "діамантової" гри, надавав варіаціям індивідуальний характер, доповнюючи їх інтродукціями й завершеннями. На рівні фразеології існувала думка, що "концертний етюд вбив концертні варіації". Однак, це не справедливо. "Симфонічні етюди" Р.Шумана й "Симфонічні варіації" С.Франка самою назвою "захищали" продуктивність романтичного композиційного винаходу. Темою для варіацій тут стає вже не оперна арія, а інструментальна тема відомого композитора. Такі варіації знаходимо у творчості Й.Брамса, П.Чайковського, М.Регера й безлічі авторів XX сторіччя для фортепіано й інших інструментів, у яких концертна етюдність визначала сутність композиційного рішення.

Як бачимо, всі ці етапи історичного розвитку інструментальної віртуозності характерні й для кларнетного репертуару. Адже в основу всіх пасажних "хитрощів" виявлень "діамантового" стилю, відпрацювання якого пропонували етюди типу композицій К.Черні, була покладена мелодійна швидкісність, тобто, в практиці німецьких фортепіано, провідною ставала "техніка правої руки". Тим самим фортепіанна етюдна література, при відповідній адаптації до одноголосся дерев'яних духових інструментів, могла бути використана й у роботі духовиків, – що й робили музиканти в практиці своєї фахівської виконавчої й педагогічної роботи.

Вважаємо за необхідне звернути увагу на технічне вдосконалювання виконавства на духових інструментах від XVIII до XX сторіччя, від стилю "*perle*" ("діамантовості") епохи, початок якої в особі М.Клементі усвідомлюється в паралелі до віденських класиків й пасаженості бідермайєру й романтизму – аж до поліритмії XX століття. Якщо для кларнетної гри не істотна фортепіанна переорієнтація від "лінійності" пальцевої роботи піаністів XVIII і першої половини XIX сторіччя до акордово-октавної "крупної" техніки від 1830-х років, то ефекти багатоголосся, що створюються динаміко-тембровими засобами інтервальної техніки кларнета епохи романтизму, стають досить істотними.

Для кларнетної майстерності XIX сторіччя вирішальним фактором ствердження самозначущого інструменталізму цього роду стало засвоєння академічно-віртуозних якостей *фортепіанної* оркестральності, особливого роду *овокаленої моторики*, пролонгованих в можливості цього мелодійного духового інструмента. У XX ст. спостерігається новий поворот виконавської віртуозності – якість професійних умінь і віртуозної гри пов'язують з культурою поліритмії й динамічних змін при провідній ролі моторики, вказана технологічна домінанта кларнетової майстерності є наскрізною від XIX на XX-XXI століття.

А в цій установці на моторику дивним романтичним штрихом виявляється сполучення швидкого темпу з опорою на *legato*, що йде від вокальності, від *cantus planus* духовної музики і від "безперервності звучання" повільного темпу. Розмежування в Етюдах К.Черні ремарок з кантиленними вказівками – "ніжно, витончено" і *parlante* – "говірком", відверто зв'язує даний тип інструментальної артикуляції з вокальними прийомами звуковидобуття. І все це – у швидких темпах, сумісних за вихідним даними з кантиленністю, алілуйного співу, але ні в якому разі з мовленнєвою виразністю.

Опираючись у своєму дослідженні на розробку проблеми артикуляції, запропоновану О.Соколом, який у техніці "діамантового" стилю гри акцентує "стабільну віртуозність", "моторну фігурованість витончено-чіткого руху" [7, с. 61] і т.п., автором даної роботи була проаналізована сукупність артикуляційних вказівок в етюдах для кларнета. І в результаті виділяємо ієрархію наступних основних штрихів: *legato* – провідний; суттєві доповнюючі – *non legato*; *legato* + *staccato*, змінне *legato*, *non legato*, гостре *staccato*. В цьому переліку "за убутною" представлений провідний штрих і доповнюючі, що м'яко протистоять першому (*non legato*, а потім *staccato*).

Однак значеннєве наповнення артикуляції має й більш тонкі градації звуковидобуття, що йдуть від динамічних, експресивних і моторних факторів. У розробленій А.Соколом типології динамічних структур [7, с.57], з опорою на складені його послідовниками "партитури" Етюдів К.Черні (9, с.44), у творах "діамантового" стилю виділяється процесуальний тип динаміки у звучанні "хвильового розвитку", у якому переважає тихий рівень звучності (*p*, *pp*). І "...це природно, тому що легка пальцева техніка у швидкому темпі просто неможлива при динаміці *f*..." [9, с.45]

Виділяючи найбільш характерні ремарки (*calando* – *стихаючи*, *smorzando* – приглушуючи, *morendo* – *завмираючи*), мусимо класифікувати їх як композиційні, тобто діючі у відносно великих побудовах. Посилаємося при цьому на розробки Б.Яворського відносно "діамантового" стилю, що описував той стиль такими епітетами: легкий, витончений, салонний, легковажний, дріб'язковий [10, с.122]. Подібні словесні позначення обумовлені головною якістю звучання цього роду музики – дуже швидкими темпами.

Підводячи підсумки сказаному, відзначимо, що, з погляду особливостей моторності інтонаційних побудов етюдів, їх технічна спрямованість усвідомлюється як виразність Вищого, як одушевлення механіки, подання ідеї життєвого руху в переживанні його у зв'язку з вокально-мовленнєвим висказуванням-проспівуванням. Надалі у викладі підкреслюємо тлумачення віртуозності у кларнетному інструменталізмі безпосередньо за його діамантово-стилістичним проявом і опосередковано за оркестрально-багатоскладовим фактурним наповненням з прийомами "прихованої поліфонії". І якщо ідеалом звучання для віртуозності "діамантового" стилю прийнята "флейтовість" фортепіанних легких пасажів, то кларнет, народжений для самостійного буття в епоху віденського класицизму і розвинений в тому стильовому відгалуженні, що прямувала до бідермайєра і романтизму, культивував декламаційну експресивність своєї, значно більш гнучкої, чим у флейти, звучності. А остання явно склалася в паралель до дворегістрового, пристосованого до "прихованої поліфонії" мелодійних побудов співу досконалих і провідних в опері "россінєвських" сопрано.

Адже флейтовий регістр співвідноситься з теситурою й тембральністю кастрата-фальцетиста, що співав в межах відносно скромних приміщень старих оперних театрів. Діапазон же кларнета тяжів до мужності звуків-виражень вищезгаданого "россінєвського" сопрано, жіночого голосу, який наслідував техніку кастратів, але в умовах нових значно більш об'ємних оперних театрів і у ролях, що поєднували жіночу м'якість з агресивно-чоловічою напористістю. Віртуозна "діамантовість" кларнета сполучалася в ньому зі співучістю струнних інструментів і зібраністю трубно-мідних нот. Інакше кажучи, кларнет не поступається романтичному максимуму "діамантового" стилю, тобто віртуозності, зберігаючи, однак, своєрідну тембральну міць трубного й альтово-віолончельного звучань.

Оснovoю віртуозності на кларнеті становить пальцева техніка в сполученні зі штрихами, заснованими на звучності *legato*. І не випадково класика кларнетного репертуару – твори Л.Шпора, К.Вебера – визначилася в епоху бідермайєра і раннього романтизму, тобто в період панування "діамантової" віртуозності. Одночасно кларнет зберігав, і це надзвичайно помітно в музиці названих авторів для кларнету, зв'язок з оркестровою установкою класицизму, з його характерною вольовою виразністю.

Таким чином, технічно-образний стиль кларнетної гри охоплює, як свій класицистський період, тобто епоху віденського класицизму (В.Моцарт), так і ранній романтизм – бідермайєр (Л.Шпор, К.Вебер). Дана теза про специфіку стилістичної періодизації кларнетного репертуару за зазначеними стилями сформована практикою роботи виконавців. А романтична стилістика як така в інструментальних типологіях у цілому визначилася саме в першій половині XIX ст.

Зроблений огляд історико-стилістичних завоювань кларнетної віртуозності спонукає до підтримки ідеї роботи над артистичною мобільністю психіки кларнетиста – як еквівалента механічно-рухової готовності його пальцевого (й фізичного апарата в цілому) до постійного розширення спектра вмінь і навичок. Рухливість кларнета відповідала тенденції художнього розвитку даного роду інструменталізму в єдності з інтересом до психології артистичного "поліглотства" у межах вибраної інструментальної спеціалізації.

Саме пальцева техніка кларнетиста виступає як опора віртуозності, як стрижневий, базовий момент стосовно інших компонентів його техніки, що встановилася на хвилі салонного "діамантового" стилю. Дане спостереження обґрунтовує наш підвищений інтерес до інструктивного матеріалу, накопиченому попередниками в попередні сторіччя, а також спонукало автора даного нарису до складення трьох збірників Етюдів композиторів XIX-XX ст. на традиційні види техніки й штрихи, з виділенням жанру концертного етюдy як втілення високого смислу віртуозного Подвижництва.

Література

1. Андросова Д.В. Символізм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса, Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Москва-Ленинград, Музыка, 1971, 379 с.
3. Бордонюк В. Стилістика символізму в модифікації фортепіанних жанрів прелюдій та етюдy в XIX – початку XX століть. Канд.дис., спец.17.00.03 – музичне мистецтво, ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2008. 164 с.
4. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики. Київ, Музична Україна, 1990, 182 с.
5. Музыкальный энциклопедический словарь. Гл.ред. Г.В. Келдыш. Москва, 1990.
6. Словник іншомовних слів. Ред. О. Мельничук. Київ: Голов.ред.Україн.Радян.енциклопедії, 1977, 776 с.
7. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Одесса, 1996. 296 с.
8. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. – Ленинград: Музыка, 1978, 56 с.
9. Чумаченко Е. Исполнительский стиль. Магистер.раб. Библ.Одесской конс. – Одесса, 2000. – 52 с.
10. Яворский Б. Избранные труды. Т.2. Москва, Сов. композитор, 1987, 366 с.

УДК 70.03(438):780.643.2

*Dr. Łukasz Wójcicki,
Łódź, Poland*

THE DEVELOPMENT OF THE SAXOPHONE IN POLAND IN CONTEXT OF THE PROGRESS OF POLISH SAXOPHONE LITERATURE WITH A PARTICULAR EMPHASIS ON WORK OF LODZ MUSICIANS

The moment it came into being, a saxophone appeared at the end of tonal music in early 40's of the 19th century. The new instrument, which combined in itself the plasticity of sound values and vast technical possibilities, was invented both too late to mark its position and too soon for existing style of composition that was not able to enhance its best qualities. The comparison of the saxophone to another instruments as oboe, flute, clarinet, or bassoon, cannot be perceptible since the repertoires of the subsequent instruments are created for over 300 years, while saxophone's ones are still developing. The evolution came with the development of music since 20th century. The composition in the saxophone field and, to be more precise, the activity of the saxophone assemblage are probably most-active developing areas of solo instruments of mid-20th century and 21th century. This improvement concerns a full range of this process, which is not only composing, but also instrumental pedagogy.

The history of classical saxophone in Poland evolve intensively since 70's of the 20th century. In view of the political and social situation during the time of the Iron Curtain, the achievements in classical music of French music school were not notably famed in higher education associations. After 1945 the saxophone was recognized more as a jazz instrument rather than a classic one. The first academic classes were constituted in Cracow by the engagement of clarinetists – Lesław Lic and Marian Lato and in Katowice thanks to efforts of Paweł Roczek, Zbigniew Kalemba and Henryk Kierski.

The original saxophone class managed by educated classic saxophone player (not the clarinetist as in other cases) was founded at The Academy of Music in Warsaw by David Pituch – musician of Polish origin schooled in the United States (Sigurd Rascher's class). Pituch graduated at Baldwin – Wallace College Conservatory, Ohio and Northwestern University School of Music in the field of instrumental studies and musicological studies at Colorado University in Boulder. He came to Poland in 1976 as a part of the Fulbright scholarship in order to conduct a research in Musicology Institute of Warsaw University. As he recalls: *the saxophone class was founded with initiative of the graduates of music high school, Tadeusz Karasiński and Marek Rudnicki, who demonstrated the need of further learning. The rector (Borkowski) and Andrzej Dutkiewicz brought students' need into being and the class was organized. I remember the beginning was pleasant although we lack basic things: saxophones, music sheets, or reeds. I traveled abroad to get what we needed. Sometimes my Norwegian friend helped me by sending a pack of "almost new" reeds.*¹

Since 1980, Pituch was a teacher at Warsaw academy for twelve years with a year off. In 1988-1989 he was replaced with Bernard Steuer. Pituch's graduates are i.e.: Krzysztof Herder, Michał Kulenty, Marek Rudnicki, Tadeusz Karasiński, Radosław Mleczko, Mariusz "Fazi" Mielczarek, Cezariusz Gadziński, Alina Mleczko, Marek Gradalski, Greg Banaszak and Jacek Grudzień. David Pituch was also engaged in the development of Polish saxophone literature. The then composers, who were associated with Warsaw academy, wrote some music pieces dedicated to Pituch, for example: *Notes* (1981) of Augustyn Bloch (a student of Tadeusz Szeligowski), or *Concertino for alto saxophone and orchestra* (1983) of Roman Palestra (class of Kazimierz Sikorski). At present, Poland has got seven academic centers, where one can study saxophone on the level of two degrees: bachelor of arts and master of arts. These centers and its' teachers are: Cracow (prof. Andrzej Rzymkowski), Lodz (dr hab. Jacek DeLong, dr Łukasz Wójcicki), Wrocław (dr ad. hab. Ryszard Żołędziewski), Warsaw (dr hab. Paweł Gusnar), Poznań (dr Rafał Rachwał, dr Magdalena Jakubská – Szymiec), Katowice (mgr Bartłomiej Duś), and Bydgoszcz (dr Włodzimierz Spodymek).

The major interest in the saxophone as a concert instrument among the saxophone assemblage in Lodz area began with the foundation of the saxophone class at Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Lodz. The very beginning of the class is tightly related with prof. Jacek DeLong and dr Łukasz Wójcicki. The later one is the first graduate of the saxophone class at Lodz academy. Moreover, since 2001 dr hab. Paweł Gusnar is an associate of the academy.

When it comes to the history of music in Lodz, the activity of the assemblage was formed as Higher State Music School was founded in 1945 as Lodz Polish Composers Association developed. Furthermore, it is worth to notice that even though composition was not covered in any of schools, Helena Kijenska-

¹ Fragment of the article of Ewa Skardowska, *Twoja Muzyka*, nr 3, 2011

Dobkiewiczowa Musical Conservatorio gathered more and more musicians with modest, but curious composers' output.

The following article puts an emphasis on the presentation of the saxophone repertoire in creations of Lodz area composers and their short bio notes. The article will discuss work of Bronislaw Kazimierz Przybylski, Slawomir Kaczorowski, Grzegorz Duchnowski, and briefly figures such as Zdzislaw Szostak, Artur Zagajewski, and others.

Bronislaw K. Przybylski studied theory of music and composition at Higher State Music School in Lodz (graduated at 1964 and 1969), as well as supplementary studies in Katowice and Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Vienna. For over twenty years (since 1987) he was a head of composition class at Lodz academy. Przybylski was valued composer, educator, and an initiator of music life. Concerning the saxophone, chamber compositions (saxophone quartets and music pieces for the saxophone, string quartet, and accordion quartet) were his main interests. His experimental field was focused on facture, form, and sound matter itself. Przybylski's most important examples of saxophone repertoire are: *The Way* (2006), *Sunrise* (2007) for string quartet, *Verwandlung* (2007) for alto saxophone and two string quartets, as long as *Południe* (2010) for alto saxophone and string ensemble.

For Przybylski the composition associated with the saxophone is a peculiar field of experiments which concern:

- the facture (using paralelism in terms of rhythm which include nota contra techniques for longer sections and using ostinato arrangements within the accompaniment,
- the form and sound matter itself (in here, the composer uses frequent dynamic changes enhancing sonoristic aspect of the course).

The saxophone player is facing high demands when it comes to the use of a variety of dynamic chages and operating the excess registers of the instrument at the same time. It is worth to note the tone feature of compositions, which are distinguished by the author through the use of polygenic chamber ensemble that incorporates variable accompanying instruments. Hereby, differently toned versions of the same composition are created.

Slawomir Kaczorowski is a graduate at Bronislaw Kazimierz Przybylski's class at The Academy of Music in Lodz. Since 1977, Kaczorowski is a teacher of young composers. During his academic career, he performed duties of Deputy Dean and Vice-Rector, he is a head of Composition Faculty in present. Kaczorowski's music pieces were performed at numerous important music festival both in Poland and abroad. He is an author of two pieces for the saxophone. The first piece is *Jazzy* for soprano saxophone solo, and the second one is *Concert for the saxophone and string orchestra*. Both pieces are composed in 2015 and are dedicated to Pawel Gusnar and Lukasz Blaszczyk (violinist and chamber musician). The compositions are similar in terms of the use of sound figures. The main aim in Kaczorowski's compositions is the color that is strongly associated with the relation between the solo instrument and string ensemble.

The achievements of Grzegorz Duchnowski, a former student of the subsequent professor, are full of compositions with the saxophone as a solo instrument or a chamber one. Compositions that are worth mentioning here are: *The Eight Day of the Week* (2004) for soprano and alto saxophones and four-channel tape, *Watercolors* (2007) for the saxophone, vibraphone, harp, grand piano, and string quartet, *Concert for alto saxophone and orchestra* (2015; it was an obligatory piece for the finale of SaxFest 2015), and *Sonata for the saxophone and grand piano* (2015) which premiere performance took place at World's Saxophone Congress in Strasburg by Lukasz Wojcicki (to whom the piece was dedicated). Duchnowski's pieces demonstrate alluring color and sound nuances due to capabilities of the saxophone. The element of improvisation, which is repeatedly used, allows the performer to interpret the form outside the box.

Zdzislaw Szostak is a graduate at conducting (Artur Malawski's class) and composition (Boleslaw Szabelski's class) at The Academy of Music in Katowice. Although he studied in Katowice, since 70's his career started and was developed in Lodz. At first Szostak worked for Lodz Philharmonic, and then he was an educator at The Academy of Music in Lodz for almost thirty years. His music piece *Music in calm, dance rhythms* (2009) for alto saxophone and grand piano is an example representing neoclassical tendency and was composed as an obligatory piece during Michal Spisak International Music Contest in Dabrowa Gornicza. Artur Zagajewski is a representative of a young generation of composers that are educated at The Academy of Music in Lodz. He studied theory of music at Ryszard Golianek's class, and composition at Bronislaw K. Przybylski's class. His compositions are represented by an interesting and experimental direction, where one can find a clear influence of rock music. In 2005 Zagajewski composed *Secession Club* for alto saxophone and tape which is focused on the improvisation as a direction in the development of the saxophone. The later music piece was awarded at Fifth Krzysztof Komeda's Composition Contest in Slupsk.

Jakub Kowalewski graduated composition in Slawomir Kaczorowski's class in 2003. He is a laureate of variety of composition contests, i.e.: in Bydgoszcz or Czestochowa. Kowalewski himself speaks about his

output: "My compositions are intuitive; the creation of one's own composition system is unnecessary. My music avoids modern expression forms and vanguard "experiences"; it is based on such coefficient as melodic, colour, and form (understood as a consequence of tensions and relaxation). I am not a supporter of "shows" like music-light-scent, etc., all because those additional elements distract listeners from what is the most important for me – the music (although we have to say that those elements may cover deficiencies in the musical layer)."

Sarabanda and *Sonatina in old style* are compositions which present that Kowalewski is faithful to own views. Moreover, when it comes to the use of the facture, harmony, and the lead, the listener can hear the impact of other eras, especially baroque.

Sarabanda is a one-part music piece in slow tempo. The saxophone part leads simple melody which is interleaved by piano's responses. As the composition develops, the author bring the listeners to the intensive, central climax which intensifies all of the piece's elements: facture – intensive, compact contribution of all tones of the saxophone in the section contrary to extended piano part; dynamics and articulation which should be strengthened.

Among noted Polish saxophone compositions of 20th century, there are also: one of the most important example – *Danse* by Andrzej Dutkiewicz which is a three-part composition that combines elements of extended performance techniques (clusters, variety of percussion effects, extensive register of the instrument) with a traditional, melodic, and pensive character of the sound of the instrument, here more of a ballad standard. Furthermore, it is worth to mention Boguslaw Schaeffer's compositions (he is a composer, dramatist, philosopher, graphic designer, educator, graduate at Artur Malawski's class). Numerous music pieces of Schaeffer are dedicated to professor Andrzej Rzymakowski, e.g.: *Concerto for soprano saxophone and chamber ensemble*, *Concert for two saxophones and orchestra*, *S'alto for alto saxophone and solo chamber orchestra* (dedicated to Krzysztof Herder), *Four Psalms for six-part choir, soprano saxophone, and orchestra*. Here, I have to highlight the importance of the compositions of Rafał Stradomski who is the graduate at Warsaw academy at Tadeusz Paciorkiewicz's class. Stradomski's most important music pieces are: *Sonata for alto saxophone and grand piano*, *Per Gato for alto saxophone and grand piano*, *Sonatina for alto saxophone solo*. Another worth mentioning composer is Pawel Mykietyna and his composition *Sonatina fur Alina* and *Sonata for alto saxophone and grand piano*. As well as subsequent composers, it worth to take a look at: Pawel Moss' *Angst und Form – Concerto for alto saxophone and orchestra*, *AbySus* by Anna Maria Huszcza, *Invitation for soprano saxophone and grand piano* by Maria Pokrzywińska, Tomasz Kamieniak's *Mare Nostrum for alto saxophone and grand piano*, and *Triton of Triton*, *For G for alto saxophone and grand piano*, *Metabasis for string quartet and tape* by Zbigniew Kozub, *Aphasia for tenor saxophone and tape*, *A Feature Song for saxophone and tape* by Lidia Zielinska. When it comes to Wroclaw, here we have got variety of compositions by Mirosław Gasienca, e.g.: *Barkarola*, *Bolero*, *Tango*, *Spain Dance* (all of them for the saxophone ensemble), and *Saxophonissimo*, and *Concert for alto saxophone and chamber ensemble* by Robert Kurdybacha.

Twice a year, starting in 1982, thanks to professor Przybylski, The Academy of Music in Lodz is a host of Musica Moderna, and the saxophone players are its permanent participants. The main aim of the session, which consist of a number of concerts and lectures, is promoting contemporary music, especially the repertoire and compositions of Lodz area musicians. There are more festivals and meetings for the saxophonists to exchange their educational experiences, give concerts, contest, and present one's new, Polish compositions. Those sessions are: SaxFest (festival and contest) in Lodz, European Saxophone Forum in Wroclaw, Polish Saxophone Congress in Szczecin, Saxophone Meeting in Katowice, International Saxophone Festival in Przeworsk, International Saxophone Festival in Szczecin, and many more. The saxophone is relatively a quite new instrument in Poland. Hence, in a present time there is a possibility for the saxophone to develop its' position. Many of older lecturers and teachers are educated instrumentalists, but clarinetists (active propagators of the saxophone). Nevertheless, there are new scholars and teachers that are graduates at the saxophone class. Their education allows young instrumentalists to study with the instrument specialists who are familiar with new and extended techniques of playing the instrument.

It is essential to remember that the graduate at the saxophone class will be not only a soloist, but also chamber musician or orchestra one. The saxophone players need to acknowledge original compositions and classical ones (transcriptions), but still they should look at the newest saxophone music and take an active part in building new repertoire. While observing the features of growth of saxophone literature during 20th century and early 21st century, one should notice the close relationship that joins the performers and composers. It was common that the first ones were the most important when it comes to the knowledge of the executive capabilities of the saxophone. Though the time, the relation is still present, therefore every young saxophone player need to remember that their engagement and passion in popularizing this magnificent instrument may help in creating their own place in the history of music.

УДК 78.03(438):780.644.2

*prof. dr hab. Krzysztof Kamiński,
Łódź, Poland*

INSPIRACJE MUZYCZNE POWODUJĄCE ROZWÓJ FAGOTU

Instrument o nazwie fagot powstał prawdopodobnie w połowie XVI wieku. Współcześni muzykolodzy nie są zgodni co do tego, który z ówczesnych instrumentów był pierwowzorem fagotu. Najczęściej spotyka się twierdzenie, że fagot był rozwinięciem instrumentu o nazwie pomort basowy. Pomorty – rodzina instrumentów dętych drewnianych budowanych i używanych we Francji oraz Niemczech już od końca XIV w. posiadały wąski, lekko stożkowaty kanał i podobnie jak późniejszy fagot – podwójny stroik. W zależności od wielkości wyróżniano pomorty: mały dyszkantowy, dyszkantowy, mały i duży altowy, tenorowy, basowy zwany również bassonello oraz kontrabasowy. Właśnie instrument o nazwie bassonello Jean Lefevre de Ressonns w 1376 r. określa jako bardzo nowatorski z uwagi na kształt końcowej części tego instrumentu, sprawiającej wrażenie, że posiada on czarę głosową, a także mechanizm klapowy dla małego palca oraz wygiętą rurkę S zakończoną stroikiem, uważany jest przez wielu badaczy za prototyp fagotu. Takie stwierdzenie może uzasadniać kształt tego instrumentu oraz jego zastosowanie jako nośnika właściwej intonacji wspomagającego głosu średniowiecznego chóru. Pierwsze XVI-wieczne fagoty posiadały również to samo przeznaczenie – one także wspomagały głównie głosu chóralne, z wyjątkiem fagotu basowego, który z uwagi na swój niski rejestr sięgający

F kontra stanowił podstawę harmoniczną. Około 1600 roku wyróżniano fagoty: dyszkantowy, altowy, tenorowy, fagot chórowy oraz basowy. Fagot w różnych językach nosił inne nazwy. Włoski termin FAGOTTO znaczący "wiązka drewna lub chrustu" przetłumaczony został na język niemiecki jako FAGOTT, a włoskie określenie BASSONE czyli "duży bas" stało się angielskim BASSOON. Fagot tenorowy Anglicy określali również mianem SINGLE CORTHOL, a późniejszy fagot – DOPPEL CORTHOL. Było to związane z późniejszą fazą rozwoju fagotu (XVII wiek) czyli możliwością składania tego instrumentu. Corthol jest brytyjskim słowem curtall, pochodzącym od dolnoniemieckiego kortholt czyli "krótkie drewno". Ostatnia nazwa, która obowiązywała w tym okresie i funkcjonowała od okresu średniowiecza to dolcian, doucine, dulzian – tymi nazwami prawdopodobnie określano wszystkie instrumenty podwójno stroikowe o łagodnym brzmieniu. Warto wspomnieć również o instrumencie zwanym SORDUN, który był rodzajem fagotu. Zbudowany był z drewnianego cylindra, w którego wnętrzu przebiegał kanał dwu lub trzykrotnie zakręcony i kończący się bocznym wylotem. Instrument ten brzmiał łagodnie i głucho stąd jego nazwa pochodząca z języka włoskiego SORDINI (sordo znaczy głuchy). Z uwagi na charakterystyczny dźwięk tego instrumentu uważano, że mógł on być pierwowzorem fagotu systemu francuskiego. Bardziej prawdopodobne jednak są informacje zawarte w Encyklopedii Denisa Diderot z 1751 roku. Podaje ona bowiem, że budowniczym pierwszego instrumentu o nazwie PHAGOTUM był włoski kanonik Afranio degli Albonesi z Ferrary. Na początku XVI wieku stworzył on eksperymentalną konstrukcję, składającą się z dwóch równoległych rur połączonych w dolnej części kolankiem w kształcie litery U. Instrument ten wykonany był z jednego kawałka drewna i posiadał rurkę S zakończoną podwójnym stroikiem. Mimo, że instrument ten był tylko prototypem wywarł ogromny wpływ na innych budowniczych fagotów, którzy w XVII wieku ulepszyli konstrukcję instrumentu rozdziałając go na kilka części. Nierzadko konstruktorzy instrumentów byli także multiinstrumentalistami, grającymi na wykonanych przez siebie instrumentach, toteż nowinki techniczne były szybko przenoszone z jednych instrumentów na drugie; przykładem może być francuska rodzina Hotteterre składająca się z muzyków i budowniczych instrumentów dętych drewnianych. Protoplasta rodu Loys de Hotteterre przeniósł na grunt francuski instrument, którym zapoznał się podczas podróży do Włoch. Prawdopodobnie chodziło tu o udoskonaloną wersję PHAGOTUM Afranio. Miało to miejsce na początku XVII wieku. Jak podają późniejsze źródła historyczne w tym mniej więcej czasie powstaje fagot systemu francuskiego. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że instrument ten jest jakby rozwinięciem konstrukcji Afranio. Z uwagi na subtelny, delikatny dźwięk doskonale łączący się z głosem ludzkim, fagot systemu francuskiego szybko rozprzestrzenił się w całej Europie z wyjątkiem Niemiec, które wykształciły własną konstrukcję będącą kontynuacją rozwoju pomortu basowego wykorzystującą jednocześnie pomysł wprowadzenia dwóch odrębnych kanałów połączonych kolankiem. Walory brzmieniowe fagotu systemu francuskiego zostały dostrzeżone przez G.F. Haendla. Powierzał on bowiem temu instrumentowi coraz poważniejsze partie w swoich oratoriach i kantatach, aby wreszcie dać mu możliwość popisów solowych w swojej słynnej kompozycji "Wassermusik" z 1717 roku. Najsłynniejszym wykonawcą partii solowych w utworach Haendla był fagocista Królewskiej Orkiestry Londyńskiej o nazwisku Miller, którego dźwięk do złudzenia przypominał śpiew. Ten rodzaj brzmienia inspirowany głosem ludzkim preferował również jego uczeń i następca – Holmes. Jeszcze dalej w estetyce brzmieniowej poszedł żyjący w następnym stuleciu francuski fagocista i pedagog gry na tym instrumencie

Jean Jancourt, który inspirowany partiami wokalnymi w operze Charlesa Gounoda "Faust" wprowadza wibrację palcową, polegającą na lekkim drzeniu palca nad otworem dźwiękowym lub zamykaniu niektórych klap (około 1859 roku). Jest to pierwsza udokumentowana próba zastosowania wibracji w grze na fagocie.

Wróćmy na chwilę do wynalazku Afranio, który znalazł naśladowców nie tylko we Francji, ale również w Niemczech. Najbardziej znanym budowniczym pomortów, a następnie fagotów był Sigmund Schnitzer z Norymbergii, który zasłynął konstrukcją fagotu tenorowego i chórowego w dwóch odmianach: otwartej i gedeckt. Mimo, że termin gedeckt oznacza "zakryty", to instrumenty określane w ten sposób miały jedynie przysłonięty wylot rodzajem sita, które tłumilo dźwięk nie zmieniając przy tym jego wysokości. Miało to duże znaczenie w utworach wokalno-instrumentalnych, gdzie mniej szlachetny dźwięk fagotu niemieckiego nie zagłuszał partii wokalnych. Michael Praetorius – niemiecki kompozytor i kapelmistrz, a także wybitny teoretyk muzyczny przełomu XVI/XVII wieku wspomina, że na początku XVII wieku powstała pierwsza wersja kontrafagotu zbudowana przez Hansa Schreibera z Berlina.

Już w początkowym okresie swego istnienia fagoty budowane w Niemczech zasadniczo różniły się od fagotów francuskich i były to na tyle znaczące różnice, że już w połowie XVII stulecia wyróżniano dwa systemy – francuski i niemiecki. Wynikały one z innej techniki wiercenia cylindrycznych kanałów we wnętrzu instrumentów oraz innej średnicy otworów dźwiękowych, a także odmiennym oklapowaniem (szczątkowym), co dawało w efekcie inne możliwości techniczne obu systemów. Warto zaznaczyć, że fagot francuski pod względem możliwości w początkowym okresie znacznie przewyższał fagot niemiecki także w sferze brzmieniowej, stąd pewnie jego większa popularność wśród fagocistów ówczesnej Europy. Nawet późniejsze konstrukcje powstające w innych krajach wzorowane były na systemie francuskim, czego przykładem może być fagot angielski z XVIII wieku lub fagoty budowane w Brazylii w wieku XIX. Prawie do 1860 roku uważano, że koegzystowanie tych dwóch systemów w jednej orkiestrze możliwe jest jedynie wtedy, gdy fagot francuski, z uwagi na większą szlachetność brzmienia, będzie realizował głos pierwszy, a fagot niemiecki partie niższe. Sytuację tą zmienił dopiero fagot systemu Heckla w XIX wieku. O dominacji fagotu francuskiego może świadczyć dobitnie modna w okresie baroku zasada koncertowania. Zgodnie z tą tendencją instrumenty zaczęły się dzielić na dwie przeciwstawne sobie grupy – tak zwane concertino i tutti. Grupa concertino składała się zazwyczaj z trzech instrumentów solowych. We Włoszech używano dwojga skrzypiec i wiolonczeli, w Niemczech grupę tą mogły stanowić różne instrumenty – nie było tu bowiem jednolitego podziału, natomiast we Francji w większości wykorzystywano instrumenty dęte drewniane czyli dwa oboje i fagot. Taki skład concertino w muzyce francuskiej jest dowodem dużych możliwości wykonawczych tych instrumentów w owym czasie. Warto zaznaczyć, że już barokowy fagot francuski posiadał 4 klapy i 6 otworów. W muzyce niemieckiej dwuklapowy fagot pojawia się rzadziej i zazwyczaj towarzyszy basso continuo w niektórych concerto grosso Telemanna, Muffata czy Fascha. Jednym z nielicznych przykładów zastosowania fagotu w grupie koncertującej jest I Koncert Brandenburski F-dur J.S. Bacha. Kompozytor wykorzystał tu 3 oboje i fagot, w czym można dopatrywać się nawiązania do francuskiego składu concertino, ale dołączył do nich 2 rogi i małe skrzypce. Popisów solowych w tym utworze jest niewiele, rola fagotu jako instrumentu koncertującego jest wręcz marginalna i często łączy się z tutti. Również w bachowskiej Suicie C-dur fagot umieszczony jest w grupie koncertującej wraz z dwoma obojami. Także i w tym utworze partia solowa fagotu sprowadza się do 9 taktów w środkowym fragmencie cz. I. W pozostałych częściach fagot dubluje partię wiolonczel i tylko późniejszym opracowaniom tego utworu zawdzięczamy krótkie wstawki solowe, które powstały w wyniku powierzenia instrumentom dętym samodzielnego wykonania niektórych powtórzeń w dwóch menuetach kończących suitę. W powyższych utworach zwraca uwagę niewielka rozpiętość między najwyższym a najniższym dźwiękiem użytym przez kompozytora w partii fagotu, ograniczająca się jedynie do dwóch niepełnych oktaw. Może to być również dowodem skromnych możliwości niemieckiego systemu.

Bardzo zbliżoną konstrukcją do fagotu francuskiego był fagot włoski. Nie mogło być inaczej, biorąc pod uwagę, że jego pierwowzorem była również konstrukcja Afranio degli Albonesi. Niestety fagot ten nie przetrwał próby czasu i na pocz. XIX wieku nie występuje już w żadnych przekazach historycznych. Właśnie na ten instrument były komponowane koncerty fagotowe A. ViValdiego. Materiał dźwiękowy partii solowych tych kompozycji wyraźnie sugeruje, iż były one inspirowane jego koncertami skrzypcowymi. W pracach dotyczących twórczości A. Vivaldiego znajdujemy rozbieżności dotyczące ilości koncertów fagotowych napisanych przez tego kompozytora (liczba ta waha się od 38 do 46). Na podstawie 17 koncertów, z którymi zetknąłem się w swojej pracy zawodowej muszę stwierdzić, że niektóre z nich na pewno w oryginale nie były przeznaczone na fagot. Dowodem na to, że powstały one w wyniku opracowań utworów na inne instrumenty może być fakt, iż użyte w nich dźwięki b1 i h1 w czasach Vivaldiego były na fagocie niewykonalne. Wszyscy muzykolodzy bowiem są zgodni co do tego, że b1 zostało na fagocie osiągnięte dopiero podczas pierwszego wykonania Symfonii koncertującej B-dur na skrzypce, wiolonczelę, obój i fagot J. Haydna przez, nieznanego dziś z imienia, londyńskiego fagocistę – Holmesa. Miało to miejsce 9 marca 1792 roku.

Mówiąc o fagocie w okresie baroku należy wspomnieć również o sonacie triowej. W tej formie przedklasycznej sonaty fagot był używany, ale realizował raczej partię basso continuo, co nie miało znaczącego wpływu na jego dalszy rozwój. Niemniej warto to odnotować jako pierwsze zastosowanie fagotu w muzyce kameralnej. Dalszy rozwój fagotu pod koniec I poł. XVIII w. kiedy to na dworze elektora palatynatu Nadreńskiego Karola Teodora Bawarskiego w Mannheim działała grupa wybitnych kompozytorów i instrumentalistów zwana później szkołą mannheimską. Z jednej strony zasłynęli oni tworząc najwyższą cenioną w Europie orkiestrę, a z drugiej – twórczością symfoniczną o nowoczesnych założeniach, eliminującą basso continuo i rezygnującą z właściwej dla baroku faktury głosowej na rzecz faktury symfonicznej. Już samo założenie rezygnacji z basso continuo otworzyło przed fagotem nowe możliwości rozwoju. Nowa orkiestra potrzebowała nowego brzmienia instrumentów dętych. Fagot, któremu powierzano teraz samodzielne partie, potrzebował bardziej stabilnej intonacji oraz większych możliwości dynamicznych. Spowodowało to znaczny rozwój fagotu niemieckiego w XVIII w. Posiada on teraz 5 części dających się rozłączyć, i są to: metalowy S, skrzydło, grubsza rura, długa rura i czarna głosowa. Sześć otworów i sześć klap dawało w sumie skalę tego instrumentu od C do a1. Istniała możliwość grania dźwięków wyższych, ale osiągnąć je jedynie poprzez zwiększony nacisk warg na stroik i częściowe odkrywanie niektórych otworów. Powiększono również otwory palcowe, co poprawiło intonację. Tuż przed końcem XVIII wieku górny rejestr fagotu rozszerzono jeszcze dodając 2 małe otwory z klapami w pobliżu górnego końca skrzydła. Powiększyło to skalę instrumentu o kolejne dźwięki, aż do c2. Taki 8-klapowy fagot był standardem w okresie, kiedy powstawały symfonie Beethovena.

Utworami, które w okresie XVIII wieku torowały drogę do późniejszej kariery fagotu jako instrumentu solowego były Koncert B-dur na fagot i orkiestrę W.A. Mozarta z 1774 roku, Symfonia koncertująca Es-dur na flet, obój, róg i fagot z 1778 roku tego samego kompozytora oraz, wspomniana wcześniej, Symfonia koncertująca B-dur J. Haydna z 1792 roku. Warto podkreślić, że najslawniejszym wykonawcą partii solowych w wymienionych utworach Mozarta był fagocista Georg Wenzel Ritter, bliski przyjaciel kompozytora. To właśnie jego wykonania (zdaniem Adama Carsa – angielskiego muzykologa, kompozytora i miłośnika instrumentów dętych) spowodowały zainteresowanie fagotem systemu niemieckiego.

Również kompozytorzy szkoły mannheimskiej pozostawili po sobie szereg utworów fagotowych. Są to: Koncert na fagot i orkiestrę F-dur, symfonie koncertujące na obój i fagot, klarnet i fagot, róg i fagot Carla Stamitza, Koncert na fagot, Concertino na fagot oraz Rondo con Variazioni Petera von Wintera. Szczególne miejsce wśród kompozycji na fagot pisanych przez mannheimczyków zajmują utwory Franza Danzigo. Dla tego twórcy fagot musiał być instrumentem ulubionym, gdyż skomponował aż 5 koncertów, Concertino na fagot i orkiestrę, Concertante na 2 fagoty i orkiestrę oraz 4 kwartety na fagot, skrzypce, altówkę i wiolonczelę. Napisał również 2 symfonie koncertujące: pierwsza – na flet, obój, fagot i róg (pisana pod wpływem Symfonii koncertującej Mozarta) oraz druga – na klarnet i fagot. Większość tych utworów była pisana dla fagocistów zaprzyjaźnionych z kompozytorem – Antona Romberga i Franza Langa.

Mówiąc o muzyce fagotowej końca XVIII wieku nie sposób pominąć nazwisko francuskiego kompozytora, flecisty i fagocisty Opery paryskiej – Francoisa Devienne (1759-1803). On to jako wirtuoz gry na tych instrumentach znacznie przyczynił się do ich popularyzacji i rozwoju na terenie Francji, a swoją działalnością pedagogiczną doprowadził do wzrostu poziomu wykonawstwa. Jego twórczość fagotowa obejmuje między innymi 4 koncerty, 3 kwartety na fagot i trio smyczkowe, 6 sonat na fagot, duety i tria.

Początek wieku XIX przynosi najbardziej błyskotliwą kompozycję fagotową, wymaganiami technicznymi stawianymi przed wykonawcą znacznie przewyższającą dotychczas powstałe na ten instrument utwory. Jest nią Koncert F-dur na fagot i orkiestrę J.N. Hummła – czołowego przedstawiciela stylu brillante w muzyce fortepianowej. Był to kompozytor, który w okresie przejściowym między klasycyzmem a romantyzmem ożywił sztukę fortepianową precyzyjną techniką wirtuozowską. Ornamentyka w utworach Hummła związana jest z rozwojem figuracji melodyki, przeplataniem pasaży chromatyką i ozdobnikami. Stosował również łamane oktawy i akordy arpeggio, co znacznie wzbogaciło technikę wirtuozowską. Wszystkie te elementy, będące jakby odzwierciedleniem jego utworów fortepianowych, znajdujemy w Koncercie na fagot i orkiestrę, który prawdopodobnie za życia kompozytora był dla ówczesnego fagotu niewykonalny mimo, że materiał dźwiękowy mieścił się całkowicie w jego skali. Zapewne dlatego nie znajdujemy żadnych informacji na temat wykonania tego utworu przed XX wiekiem. Dopiero w 1971 roku został on po raz pierwszy wydany drukiem przez londyńskie wydawnictwo muzyczne "Musica Rara".

Inny los spotkał Koncert F-dur na fagot i orkiestrę C.M. Webera z 1811 r. Utwór ten napisany dla monachijskiego fagocisty Brandta miał również za zadanie zaprezentować wirtuozowskie możliwości instrumentu, podobnie jak wspomniany koncert Hummła. Napisany jest jednak z większym znawstwem ówczesnego fagotu, w czym należy upatrywać współpracy kompozytora z późniejszym wykonawcą. Tego typu konsultacje w procesie tworzenia utworu staną się regułą w następnym wieku. Koncert Webera

wykorzystuje pełen asortyment możliwości brzmieniowych fagotu, a partia solowa jest skonstruowana tak, aby towarzyszący jej akompaniament orkiestry nie zagłuszał solisty.

Krokiem milowym w rozwoju fagotu w XIX wieku było założenie w 1831 roku w Biebrich nad Renem fabryki instrumentów przez Carla Almendera i Adama Heckla. Postawili oni sobie za cel osiągnięcie równego brzmienia fagotu oraz poprawienie jego intonacji. Dokonali tego przez zmianę drażenia kanałów wewnętrznych oraz mechaniki, gdzie zaczęto stosować mechanizmy z osiami i kłapy w kształcie miseczek z poduszczkami wzorowanymi na fagotach francuskiej firmy Buffet. Dało to w rezultacie olbrzymią, prawie 4-oktawową skalę oraz łatwe zadęcie, poprawiając jednocześnie walory brzmieniowe instrumentu. Konstrukcję tę rozwinął jeszcze spadkobierca Adama, Wilhelm Heckel, który do końca XIX stulecia doprowadził fagot niemiecki do doskonałości brzmieniowej. Warto zaznaczyć, że instrumenty firmy Heckel jako pierwsze posiadały piano klapę oraz S, którego konstrukcja korygowała wysokość dźwięków fis i g, będących mankamentem systemu niemieckiego. Mimo, że symfonia XIX wieku ulegała olbrzymim przeobrażeniom od muzyki klasycznej do impresjonizmu, to nie można jednak dostrzec istotnego jej wpływu na rozwój fagotów obu systemów. Jedynym wyjątkiem są opery Wagnera, a później symfonie Gustawa Mahlera, gdzie w partiach fagotu odnajdujemy dźwięk A1 dla fagotu nieosiągalny. Odpowiedzią konstruktorów na takie zapotrzebowanie było wprowadzenie innej budowy dźwięcznika i rury basowej, co wydłużyło słup powietrza umożliwiając uzyskanie dźwięku o tej wysokości. Ciekawostką jest, że firma Heckel współpracowała z Wagnerem w czasie jego pracy nad operą "Śpiewacy norymberscy". Kompozytor tak dalece cenił jej instrumenty, iż do dnia dzisiejszego istnieje wymóg grania jedynie na fagotach Heckel w czasie letnich festiwali wagnerowskich w Bayreuth.

W wiek XX fagot wkroczył jako instrument całkowicie ukształtowany. System francuski bowiem, podobnie jak konstrukcja Heckla już w połowie XIX wieku za sprawą okłapowania Buffet osiągnął olbrzymią skalę sięgającą f2. Niemniej oba systemy bardzo się różniły barwą i sposobami palcowania np. w fagotach systemu niemieckiego kłapa B1 jest w naturalnej pozycji otwarta, we francuskim zaś zamknięta, fagot niemiecki posiada 3 odrębne kłapy dla najniższych dźwięków B,H,C, we francuskim natomiast są dwie – C i B, które naciśnięte równocześnie dają brakujący dźwięk H. Również w górnym rejestrze palcowanie było odmienne. Powodowało to sporo komplikacji przy wykonywaniu utworów napisanych dla innego systemu, a wykonywanych na drugim. Przykładem tego mogą być XX-wieczne kompozycje fagotowe Andre Joliveta i Jean-Rene Francaix czy Marcela Bitcha pisane na fagot francuski lub Collage Bruno Bertolozziego napisany na fagot niemiecki. Utwory te wykorzystywały instrumenty aż do granic ich możliwości technicznych i skalowych, a niektóre z nich wymagały nawet zastosowania nowatorskich technik zadęcia i palcowania w celu osiągnięcia nienaturalnych brzmień, ćwierćtonów, wielodźwięków. Prekursorem nowoczesnego traktowania fagotu był jednak inny kompozytor XX wieku – Igor Strawiński. W 1913 roku wystawił on swój balet "Święto wiosny", zaczynający się wielkim solo fagotu w najwyższym i, jak to określili ówcześni krytycy, "szklanym" rejestrze. Po raz pierwszy w literaturze muzycznej fagot grał partię solową tak wysoko, a że nastąpiło to w utworze kontrowersyjnym, nie mogło ująć uwadze innych kompozytorów. Na efekty nie trzeba było długo czekać. W 1921 roku obecny na premierze wspomnianego baletu Camille Saint-Saens pisze swoją Sonatę na fagot i fortepian, gdzie II część kończy się podejściem chromatycznym aż do e2. Równie wysoko fagot gra w I części Koncertu fortepianowego G-dur Maurice'a Ravela z 1931 roku i tylko o ton niżej w "Carmina Burana" Carla Orffa z 1937 roku. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że "Święto wiosny" sprowokowało kompozytorów XX wieku do maksymalnego wykorzystania fagotu, dzięki czemu zaczęto postrzegać go jako instrument solowy o ogromnych możliwościach.

XX stulecie charakteryzuje się mnogością nowych stylów oraz kierunków muzycznych. Pojawiają się nowatorskie techniki gry i sposoby wykorzystywania instrumentów, w tym także fagotu. Multifony, frulatta, bisbigliando oraz efekty sonorystyczne będące wynikiem stosowania tak zwanych dźwięków kombinowanych, a także preparacji instrumentów wnoszą wykonawstwo instrumentalne (Bruno Bartolozzi "Collage" for bassoon solo, Luciano Berio "Sequenza XII" for bassoon solo) na nowe poziomy. Warto zaznaczyć, że większość tych kompozycji została dedykowana fagotowi systemu niemieckiego, który za sprawą dokonanych modyfikacji przez firmę Heckel na przełomie XIX i XX wieku stał się konstrukcją dominującą. Należy jednak zauważyć, iż to nowatorskie traktowanie fagotu zasadniczo nie miało wpływu na rozwój samej jego budowy, gdyż dodawanie kolejnych kłap oktawowych, trylowych lub przebudowa mechanizmu tak zwanej piano-kłapy trudno uznać za znaczące dla dalszego rozwoju instrumentu ponieważ konstrukcja kanałów wewnętrznych pozostała bez zmian. Większość awangardowych kompozycji fagotowych powstałych w ostatnich dziesięcioleciach oraz tworzonych obecnie jest efektem ścisłej współpracy kompozytorów i wybitnych fagocistów, można więc zaryzykować stwierdzenie, że utwory te maksymalnie eksplorują techniczne możliwości instrumentu. Są one efektem twórczych poszukiwań

kompozytorów, inwencji i kreatywności wykonawczej instrumentalistów bazujących na wykorzystaniu istniejącej konstrukcji.

Jak widać w chwili obecnej trudno zauważyć znaczący wpływ stylów i kierunków muzycznych na rozwój fagotu oraz należy wątpić, iż inspiracje muzyczne będą miały na nią wpływ w przyszłości. Postępu w tej dziedzinie należy upatrywać raczej w rozwoju technologicznym, który w chwili obecnej jest bardzo dynamiczny. Współczesna wiedza i badania naukowe w zakresie materiałoznawstwa, fizyki (akustyki) oraz technologii metalurgicznych otwierają przed instrumentami, w tym także fagotem, szerokie horyzonty. Ciekawym przykładem zastosowania współczesnych technologii do budowy fagotu może być konstrukcja firmy Geb. Monnig, której instrument o oznaczeniu 214 "Del sol" wykorzystuje nowatorskie rozwiązania z zakresu impregnacji drewna. Fagot ten powstał we współpracy firmy ze znakomitym fagocistą Sergio Azzolinim – pomysłodawcą projektu. W założeniu instrument ten miał nawiązywać do konstrukcji fagotów barokowych czyli został pozbawiony wylewek epoksydowych wewnątrz kanałów części górnej (skrzydło) oraz dolnej (stopa), które w 99% współczesnych fagotów zabezpiecza je przed kontaktem ze zbierającą się z nich wodą. Wymusiło to konieczność zastosowania specjalnego impregnatu (skład chemiczny objęty jest patentem), który spełnia tę funkcję. W wyniku tego zabiegu Monnig 214 "Del sol" stał się odporny na destrukcyjne działanie wody, a także zmniejszył swoją wagę. Zastosowanie impregnatu ma dodatkowy aspekt. Klon górski, z którego zbudowany jest współczesny fagot systemu niemieckiego jest, jak wiadomo, drewnem miękkim, łatwo ulegającym uszkodzeniom, wymagającym ochrony w codziennym użytkowaniu. Z tego powodu firmy produkujące instrumenty stosują wielowarstwowe lakierowanie zabezpieczające zewnętrzne powierzchnie konstrukcji, co w efekcie wpływa na tłumienie drgań w korpusie instrumentu (drgania statyczne – Nicolaio Tesla). W przypadku modelu "Del sol" nie jest to konieczne z uwagi na zastosowanie impregnatu, który skutecznie zabezpiecza instrument przed wgnieceniami, a także utwardza jego ściany co polepsza rozchodzenie się drgań statycznych na całej długości instrumentu. Wpływa to dodatnio na brzmienie, a także możliwości dynamiczne w obrębie dostępnej skali. Takie rozwiązania zastosowano nie tylko w wyżej wspomnianym fagocie, ale także w obojach i klarnetach (system niemiecki) produkowanych przez firmy Monnig oraz Adler, których cechą wspólną jest wykorzystanie do budowy instrumentów drewna o nazwie "arbo sonic" (klon górski poddany działaniu impregnatu).

Ważność drgań statycznych w korpusie instrumentów dętych (nie tylko drewnianych) dla jakości walorów dźwiękowych dostrzegła również holenderska firma Lefreque, która w celu zachowania ich ciągłości na całej długości piszczałki poleca zastosowanie płytek mosiężnych (posrebrzanych lub pozłacanych), które przenoszą drgania z jednej części instrumentu na kolejną znacząco poprawiając jakość jego brzmienia. Także rozwiązanie stosowane przez producenta poduszek do instrumentów dętych drewnianych, firmę Prestini, ma na uwadze minimalizowanie utraty ciągłości drgań w korpusie instrumentu. Są to poduszki z tak zwanym rezonatorem (specjalny element metalowy na spodzie poduszki), zapewniającym przenoszenie drgań w obrębie otworów dźwiękowych, które w przypadku zastosowania standardowych poduszek (skórzanych, silikonowych, korkowych) są dla ciągłości drgań miejscami straconymi.

Sądzić należy, że właśnie współczesne i pojawiające się w niedalekiej przyszłości technologie będą miały decydujący wpływ na zmiany zachodzące w budowie fagotu. Trudno bowiem sobie wyobrazić daleko idące ingerencje w konstrukcję instrumentu, która bez mała 100 lat temu uznana została za doskonałą.

Bibliografia

1. Encyklopedia instrumentów muzycznych – wydawnictwo R.A.F.SCRIBA Racibórz 1995.
2. Musical Wind Instruments by Adam Carse – Da Capo Press New York 1965.
3. Woodwind Instruments and their History Anthony Baires Faber and Faber Limited 24 Russell Square – London.
4. Curt Sachs Historia Instrumentów Muzycznych P.W.N. Warszawa 1975.
5. Curt Sachs Real – lexicon der Musicinstrumente Hildesheim 1962.
6. Materiały przekazane przez Muzeum firmy Heckel.



УДК 78.03(477.43/44)

Цюлюпа С.Д.,
м. Рівне
Омельченко С.В.,
м. Тульчин

ПОСТАТЬ ЛЕОНІДА ТРАЧУКА В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ ПОДІЛЛЯ

Анотація. У пропонованій статті висвітлюються питання педагогічної і творчої діяльності відомого менеджера у сфері культури Поділля, досвідченого і креативного керівника Тульчинського училища культури Леоніда Даниловича Трачука. Значну увагу приділено питанням розвитку і вдосконаленню навчально-виховного процесу в училищі та розширенню освітніх послуг у контексті інтеграції в Європейський культурно-мистецький простір.

Ключові слова: Леонід Трачук, педагог, менеджер, виконавець, диригент.

Annotation. The article highlights the issues of pedagogical and creative activity of Leonid Danilovich Trachuk, the well-known manager in the field of culture of Podillya and an experienced and creative director of the Tulchyn Culture College. Considerable attention is paid to the development and improvement of the educational process in the college and to the expansion of educational services in the context of integration into the European cultural and artistic space.

Key words: Leonid Trachuk, teacher, manager, performer, conductor.

Постановка проблеми. На сторінках наукових видань приділено значну увагу видатним постатям у сфері культури і мистецтва України та зарубіжжя. Проте недостатньо уваги приділено вивченню історичного шляху становлення та розвитку навчальних закладів культури на Поділлі. На наш погляд, ці питання слід розглядати з позиції інтеграції системи освіти України в Європейський простір відповідно до нормативних актів і законів, які регламентують діяльність мистецьких закладів освіти України.

Тому **метою нашої статті** є розкриття процесу педагогічної і творчої діяльності заслуженого працівника культури України Трачука Л.Д. та її вплив на матеріально-технічний розвиток і впровадження сучасних інноваційних технологій у навчально-виховний процес Тульчинського училища культури.

Аналіз досліджень. Сучасні наукові дослідники жанру духової музики В.М.Апатський, А.Я. Карп'як, В.Т. Посвалюк, Р.А. Вовк, В.О. Богданов, П.Ф.Круль, Я.В.Сверлюк, С.Д.Цюлюпа, З.П.Буркацький, І.С.Гишка, В.В.Громченко, Г.П.Марценюк, В.Г.Старко та ін. здійснили ретроспективний аналіз історії становлення та перспективи розвитку духової музики в Україні. Їх праці стали фундаментальними у розкритті культурно-мистецьких процесів нашої держави. Саме аналіз цих наукових досліджень спонукав до ознайомлення громадськості з яскравим представником директорського корпусу вищих навчальних закладів культури і мистецтва Леонідом Трачуком та вивчення його передового досвіду з організації навчально-виховного процесу в одному із престижних закладів культури Поділля.

Виклад основного матеріалу. Дивовижною є сила впливу мистецтва на людину. Мелодійна мова танцю, поезія класичної музики, магія української народної пісні, скарби книг, чаруючі образи кіноекрану – ось ті сучасні формати культури, що несуть емоційний заряд кожному з нас. Очищають душі, роблять добрішими, шляхетнішими і мудрішими. Цей позитив відчувається у кожного, хто завітав до Тульчинського училища культури, директором якого є заслужений працівник культури України Леонід Данилович Трачук.

На посаді директора Тульчинського училища культури Леонід Трачук працює з 2002 року. Цього року керівник одного з найстаріших і престижних вищих закладів культури Поділля відзначає свій 60-річний ювілей. Стрімкою повноводною рікою плинуть літа, сповнені хвилюючими і пам'ятними подіями.

Народився Леонід Данилович 13 червня 1958 року в с.Мазурівка Тульчинського району Вінницької області в родині робітників. У 1975 році Леонід закінчив загальноосвітню школу, де паралельно 2 роки навчався по класу баритона Григорія Мільмана і Володимира Максименка у Тульчинській дитячій музичній школі. В цьому ж році вступив на 2-й курс Тульчинського культурно-освітнього училища, клас туби Ворони Віктора Леонідовича. У 1977 році Леонід успішно завершує навчання в



Леонід Данилович
Трачук – директор
училища

училищі і стає студентом кафедри духових та ударних інструментів культурно-освітнього факультету Рівненського державного інституту культури. Студентські роки для Леоніда Трачука були періодом становлення професійного музиканта, диригента, сольного та оркестрового виконавця на тубі. Важливу роль у підготовці високопрофесійного спеціаліста відіграв його педагог-наставник Старченко В'ячеслав Миколайович – заслужений працівник культури України, доцент, викладач класу диригування, тромбона і туби, художній керівник і диригент студентського духового оркестру, завідувач кафедри духових та ударних інструментів РДІК. В'ячеслав Старченко особисто приїздив в Тульчин для проведення державного іспиту з диригування і методики роботи з оркестром у випускника кафедри Леоніда Трачука на базі студентського духового оркестру Тульчинського училища культури, в той час керівником оркестру був перший викладач відділу духових та ударних інструментів училища, славетний, всіма шанований Андрій Євменович Кобзар. Голова екзаменаційної комісії В.М.Старченко дав високу оцінку виконавської майстерності учасникам духового оркестру училища та відзначив професійний рівень підготовки випускника кафедри і його готовність до практичної діяльності на ниві культури і мистецтва.

Після закінчення Рівненського державного інституту у 1981 році за направленням Міністерства культури Леонід Трачук прийнятий на посаду викладача відділу духових та ударних інструментів Тульчинського культурно-освітнього училища. З 1981 року по 1983 рік перебуває на службі у лавах Радянської Армії. Після повернення зі строкової служби Леонід Трачук поновлюється на посаду викладача класу туби відділу духових та ударних інструментів училища.



Циклова комісія духових та естрадних інструментів

З 1986 року по 1990 роки Леонід Данилович працює секретарем приймальної комісії навчального закладу. Протягом багатьох років керує курсовим оркестром духових інструментів та неодноразово виконує обов'язки класного керівника студентської академічної групи.

За період трудової діяльності в училищі Леонід Трачук в різні роки працював викладачем циклової комісії духових інструментів, керівником зведеного духового оркестру, заступником директора з виробничого навчання, заступником директора з навчальної роботи, з 2001 року – завідувачем Тульчинської філії Вінницького училища культури і мистецтв, а з 2002 року – директором самостійного Тульчинського училища культури (рішення Вінницької обласної ради № 90 від 26 липня 2002 року). [2, с. 103]

За період трудової діяльності на посаді директора Леонід Данилович зарекомендував себе креативним менеджером, компетентним фахівцем свого предмета. Він досконало оволодіває ефективними формами керівної роботи, методами організації навчально-виховного процесу у вищому закладі освіти.

Саме в цей період відповідно до вимог і потреб суспільства в училищі ліцензуються і впроваджуються в навчальний процес такі нові спеціалізації і спеціальності, як "Діловодство",

"Декоративно-прикладне мистецтво", "Кінофотовідеосправа", "Туристичне обслуговування", що безперечно збільшило кількість студентів і престиж навчального закладу на Поділлі та в Україні.

Сьогодні педагогічний колектив училища під керівництвом Леоніда Даниловича Трачука працює стабільно та результативно, підтримується належний соціально-психологічний клімат та матеріально-технічна база. Він добре обізнаний із нормативно-правовими документами Міністерства освіти і науки України щодо реформування освітянської галузі, зокрема, вищої школи і впроваджує їх в навчальний процес училища.

Тульчинське училище є навчально-науковим підрозділом Рівненського державного гуманітарного університету, має також угоди про співпрацю з Київським національним університетом культури і мистецтв, Уманським державним педагогічним університетом ім. П.Тичини, Вінницьким соціально-економічним інститутом, що дає можливість випускникам училища здобувати освітній ступінь "бакалавра" за скороченим терміном, а викладачам училища проходити підвищення кваліфікації (стажування) на безоплатній основі.

Слід зазначити, що сьогодні більшість викладачів циклової комісії духових та естрадних інструментів, а саме – Леонід Трачук, Володимир Заремба, Василь Кулик, Олександр Шаповал, Андрій Михальченко є випускниками кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. [3, с.53] Нині в РДГУ здобуває вищу освіту на заочній формі навчання викладач класу ударних інструментів училища Григорій Кирилишин. Тому створення відповідно до наказу МОНУ науково-методичного комплексу між РДГУ і Тульчинським училищем культури є потребою сьогодення і має дієве практичне застосування в навчально-виховному процесі в цих закладах освіти.



Науково-методичний семінар для керівників духових оркестрів Поділля на базі Тульчинського училища культури і кафедри духових та ударних інструментів РДГУ

Трачук Л.Д. здійснює результативну організаційну та науково-методичну роботу, є автором методичних рекомендацій з фахових дисциплін, затверджених Державним методичним центром навчальних закладів культури і мистецтв України та наукових публікацій у збірнику наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя", який видається Рівненським державним гуманітарним університетом, редактор – у упорядник Цюлюпа С.Д. Так в цьому збірнику Леонідом Даниловичем опубліковано статті: "Тульчинське училище культури в історії розвитку культури та мистецтва Подільського краю", випуск № 2, 2007 р., у співавторстві з С.В.Онищенко; "Духовий оркестр – виразник духовного змісту душі народу", випуск № 4, 2012 р.; "Культурно-історичні передумови створення Тульчинського училища культури", випуск № 6, 2014 р.; "Тульчинському училищу культури – 85",

випуск № 7, 2015 р.; "Тульчинське училище культури в мистецькому житті Поділля" у співавторстві з С.В.Гаврилюк, стаття опублікована у збірнику наукових праць Інституту мистецтв РДГУ "Мистецька освіта та розвиток творчої особистості", випуск № 4, 2018 рік.

Леонід Трачук є постійним членом журі в номінації мідні духові інструменти Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка в м. Рівне. Студент Андрій Франчук, випускник класу туби Леоніда Даниловича, став лауреатом цього престижного в Україні конкурсу.

Випускники Трачука Л.Д. працюють керівниками творчих колективів у районах Вінницької та інших областей, чимало випускників закінчили вищі навчальні заклади України, працюють музикантами та керівниками військових оркестрів. "Родзинкою" училища, за словами його директора, є майже 100-відсоткове працевлаштування випускників.

Вперше за історію навчального закладу за ініціативи директора в училищі створюється оркестр української народної музики для супроводу творчих і концертних програм танцювальних колективів спеціальності "Хореографія". Художнім керівником і диригентом цього професійного оркестру у складі викладачів училища став його засновник Леонід Трачук.



Оркестр української народної музики училища. Художній керівник та диригент Леонід Трачук

За більш як 85 років існування Тульчинське училище культури стало справжньою кузницею підготовки культурно-освітніх працівників.

Училище дало фахову освіту понад 13 тисячам молодшим спеціалістам, які нині високою професійною майстерністю доводять відданість справі відродження і розвитку української національної культури. 14 колишніх випускників удостоєні високого звання заслуженого працівника культури України. Відомий письменник-публіцист Поділля, директор музею училища, викладач циклової комісії суспільних дисциплін Станіслав Михайлович Сауляк так характеризує місію цього начального закладу "Досить вагомим фактором розвитку культурного життя на Вінниччині є Тульчинське училище культури. Готуючи спеціалістів для роботи в закладах культури сіл області, воно здійснює воістину титанічну роботу по відродженню і збереженню українських національних традицій, звичаїв, обрядів, мови, музики, пісень, – всього того, що складає зміст духовного життя нашого суспільства, є цементуючою основою української культури і нації" [1, с. 7]

Тульчин – колыска української духовності. Студентські роки у такому місті особливо пам'ятні. Студенти училища є постійними учасниками та переможцями багатьох міжнародних, обласних та всеукраїнських конкурсів, фестивалів, оглядів, ряд яких проходять на базі мистецьких навчальних закладів України.

В училищі бережуть пам'ять про випускника бібліотечного відділу 1940-го року, Героя Радянського Союзу **Олексія Федоровича Гриба**, який загинув при форсуванні Дніпра в роки 2-ої Світової війни. Гордістю училища є **В. Романчишин** – заслужений діяч мистецтв України, директор Коледжу культури і мистецтв Київської обласної ради, **С. Городинський** – заслужений артист України, начальник управління культури і мистецтв Вінницької облдержадміністрації, **П. Мрежук** – заслужений

артист України, **В. Весняний** – заслужений працівник культури України, мер м. Тульчина, **П. Максимчук** – заслужений артист України, військовий диригент Одеського військового округу, **С. Демидюк** – артистка ансамблю пісні і танцю МВС України, **М. Голочек** – кандидат педагогічних наук, професор Коледжу культури і мистецтв Київської обласної ради, **Д. Юник** – професор, доктор педагогічних наук Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, лауреат міжнародного конкурсу баяністів (м.Клінгенталь, Німеччина), **О. Палаженко** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, **І. Биковський** – полковник, начальник, художній керівник заслуженого академічного зразково-показового оркестру Збройних Сил України, **С. Мойсеєв** – диригент військового оркестру, **Ф. Ушаповський** – заслужений працівник культури України, керівник ВІА "Лаври" Піщанського РБК та цілий ряд заслужених працівників галузі культури, серед яких – 14 начальників відділів культури і туризму районів Вінницької області.

У родинному житті Леонід Данилович щасливий, він батько та дідусь. Його дружина Олена Борисівна – голова циклової комісії викладачів хореографічних дисциплін є надійним супутником у житті. Завжди радо разом зустрічають свою доньку Вікторію з зятем Олександром та онуку Діаночку, яка успішно оволодіває саксофоном у класі Валерія Пересунька в Тульчинській дитячій музичній школі.



*Леонід Трачук з дружиною
Оленою та онучкою Діаною*

Колеги Леоніда Даниловича відзначають, що і сьогодні їх керівник не зупиняється на досягнутому, уміло втілює в життя нові ідеї, саме завдяки його вмілому підбору кадрів та вірному вибору новаторського і перспективного напрямку діяльності Комунальний вищий навчальний заклад "Тульчинське училище культури" став центром культури, освіти і духовності Поділля.

Потужний потенціал викладацького складу училища, вдосконалення матеріально-технічної бази, впровадження сучасних інноваційних технологій у навчально-виховний процес роблять його авторитетним і престижним.

За багаторічну трудову діяльність Леонід Данилович Трачук відзначений Почесними грамотами та Подяками Міністерства культури України, Міністерства освіти і науки України, облдержадміністрації, обласного управління культури і мистецтв, райдержадміністрації, міської ради. Серед найвищих нагород – звання заслуженого працівника культури України (2015); почесна відзнака "За досягнення в розвитку культури і мистецтв" (2008), почесна відзнака "За багаторічну плідну працю в галузі культури" (2005), Почесною грамотою ректорату Рівненського державного гуманітарного університету (2018).

"Ми навчаємо творити добро", -- на цьому акцентує увагу директор Тульчинського училища культури Леонід Трачук.

З ювілеєм Вас, шановний Леоніде Даниловичу!

Насправді життя тільки вступає в пору реалізації професіоналізму. А надбана мудрість, досвід і завзяття дозволяє впевнено йти до сподіваної мети, долати найскладніші перешкоди!

Щастя і здоров'я, успіхів і слави, натхнення і ангела-охоронця щиро Вам зичать друзі та трудовий колектив училища і колеги з РДГУ.

Висновки. Беручи за основу історичні джерела, співпрацю з педагогічним колективом Тульчинського училища культури, а також особисті творчі і дружні зв'язки з директором училища, можемо констатувати, що трудова діяльність Леоніда Даниловича Трачука мала значний вплив на розвиток і удосконалення навчально-виховного процесу в цьому престижному закладі культури і мистецтва. На наш погляд, культурно-просвітницька діяльність трудового колективу Тульчинського училища культури та їх науково-методичний досвід заслуговує на широке обговорення в період проведення Всеукраїнських науково-практичних конференцій і запровадження в навчальному процесі інших закладів культури і мистецтв України.

Література

1. Сауляк С.М. На крилах надій / С.М. Сауляк. – ТОВ "Тульчинська друкарня", 2000. – 180 с.
2. Трачук Л.Д. Тульчинському училищу культури – 85 / Л.Д. Трачук // 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.
3. Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне / С.Д.Цюлюпа. Навчальний посібник. – Рівне: видавець О.Зень, 2012. – 240 с.

УДК [78:37:018.54]:780.64(497.2)

*Поля Паунова-Тошева,
г. Пловдив, Болгария***ФОРМИРОВАНИЕ, РАЗВИТИЕ И УТВЕРЖДЕНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ
И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ВАЛТОРНОВОЙ ШКОЛЫ В БОЛГАРИИ***

Присутствие и использование валторны в болгарской музыкальной практике тесно связано с появлением и развитием оркестрового инструментального искусства у нас. И хотя его первые проявления мы открываем эпизодично в середине XIX века в таких культурных центрах как Пловдив¹ и Шумен², исходя из масштаба увеличивающейся европейской практики в Болгарии, о действительно постоянном присутствии и развитии музыкального искусства в области духовых инструментов мы можем говорить едва несколько десятилетий спустя.

Освобождение Болгарии от турецкого рабства в 1878 г. и дальнейшее ее утверждение как независимого государства Европе является переломным моментом как для ее общей истории, так и для ее культуры, а в более тесном смысле и для ее профессионального и специализированного музыкального искусства. Поэтому процессы и условия развития болгарской музыкальной культуры усиливаются и приобретают значимость именно после этого исторического момента.

В конце 1878 г. русский комиссар в Княжестве Болгария ген. Александр Дондуков-Корсаков распорядился сформировать духовой оркестр в Болгарском земском войске. И так как в это время в стране не было музыкально образованных болгарских инструменталистов, внимание было направлено в сторону Частной военно-музыкальной консерватории Яна Павлика в Праге, одной из самых авторитетных тогда, обеспечивающей профессиональными музыкантами почти все гражданские и военные духовые оркестры в Европе. Так, прежде чем утвердился административно-управленческий аппарат молодого болгарского государства, до формирования его первого правительства и даже до принятия Тырновской конституции и избрания Александра Баттенберга князем, страна уже имела свой профессиональный оркестр, составленный из добровольно прибывших и связавших свою жизнь с Болгарией чешских музыкантов, отдавших свои знания и силы благородной миссии работать на благо музыкального воспитания и повышения уровня нашей музыкальной культуры.

Рассуждая таким образом, подчеркнем и тот факт, что задолго до того, как наше профессиональное музыкальное творчество начнет испытывать влияние со стороны западно-европейских музыкальных традиций посредством образования, которое получают там наши первые

* *Первое научно-историческое исследование, предложенное в качестве основного доклада на научно-теоретической сессии в рамках научно-практического симпозиума "325 лет Европейской школе валторны и 125 лет валторнового искусства в Болгарии", 6 – 9 апреля 2006 г., Пловдив.*

¹ В 1859 г. в Пловдив прибывает католический монах **Доменик Франциск Мартелети** в качестве органиста и дирижера хора нового кафедрального храма имени "Св. Людвига". Десятилетие спустя, доставляя инструменты из-за рубежа, Мартелети формирует при "Св. Людвиге" оркестр из 17 человек, большинство из которых музыкально образованные болгары. Об этом оркестре впервые сообщается в статье "Български възрожденски оркестър" известного пловдивского художника Цанко Лавренова (г."Народна култура", 1962, № 31, от 4 августа), которая иллюстрирована фотографиями с оркестрантами и их инструментами. Из нее видно, что оркестр располагал четырьмя скрипками, контрабасом, четырьмя флейтами, двумя кларинетами, флюгельхорном, басфлюгельхорном и двумя валторнами, на которых вероятно играли (по мнению Ц. Лавренова) **Альфонс Чапликов** и **Андрея Зарзов**. Достоверность этой информации подтверждается фактом, что дед Цанко Лавренова – **Ради Стамболов**, был первой скрипкой в этом оркестре, а его дядя – **Стоян Лавренов**, был флигорнистом. В конце своей публикации автор делает вывод о том, что: "До того времени у нас не было другого оркестра с таким инструментальным составом и поэтому необходимо считать пловдивский оркестр первым болгарским симфоническим оркестром. Его репертуар состоялся из религиозной и светской музыки. Создание такого сравнительно большого для этого времени оркестра из 18 человек (вместе с дирижером) говорит о любознательности, интеллигентности и музыкальности прогрессивных возрожденских торговцев и ремесленников. Таким образом, во времена турецкого господства, в одном из кварталов Пловдива был создан сравнительно большой оркестр европейского образца, такой оркестр, какого быть может, у турецких господ не было и в самом Царьграде."

² В 1851 г. в г. Шумене создается первый болгарский оркестр европейского типа венгерским капельмейстером **Михаем Шафраном**. Сведения об этом ансамбле из девяти человек иностранцев-эмигрантов показывают, что он имел в своем составе только одни скрипки и флейты. Спустя год, опять же в Шумене, Шафран создает второй оркестр из одиннадцати болгарских музыкантов, в который добавлен и контрабас. Медные духовые инструменты (в том числе и валторна), однако отсутствуют. Они отсутствуют и в оркестрах, которые формируются позднее в Ломе, Свищове и Старой Загоре.

композитори, болгарская музыкальная культура породнилась с другой, более близкой к ее славянской душевности школе. При этом исторические сведения показывают, что чешские музыканты остаются на территории Болгарии еще до ее Освобождения, изучая болгарский быт и фольклор. Польза от этого внешнего влияния для болгарской инструментальной практики была исключительной, даже только из-за объективных фактов, что чешская музыкальная школа сыграла огромную роль в развитии европейской инструментальной практики в XVIII веке, что многие из самых ярких европейских композиторов, таких как Глук, Лист, Берлиоз, Гуно, Цезарь Франк и др., первоначально обучаются чешскими музыкантами, что первая консерватория в Праге основана еще в 1811 г., так же как и то, что еще тогда Чехия славилась собственным производством духовых инструментов.

31 марта 1879 г. во главе самого Яна Павлика, в Тырново прибывает духовой оркестр, состоящий из 21 молодого чешского инструменталиста, все воспитанники Пражской консерватории. Впервые оркестр под руководством своего капельмейстера **Йозефа Хохола**¹ появляется перед общественностью 17 апреля 1879 г., на торжествах по случаю провозглашения Александра I Баттенберга князем Болгарии и подписания Тырновской конституции. Среди оркестрантов находился и валторнист **Вацлав Пелишек** (1850 – 1929), чье присутствие в составе первого нашего военного духового оркестра, естественно, отводит ему место первого болгарского профессионального исполнителя на валторне и на первого валторнового педагога. Отсюда с основанием следует принять 1879 г. и как начало организованного инструментального искусства и образования по духовым инструментам у нас.²



Вацлав Пелишек

В Тырнове оркестр пробыл около месяца, после чего был зачислен в Первую пехотную софийскую дружину и 19 мая 1879 г. перемещен в Софию. Этот ансамбль, так же, как и следующие за ним так называемые "духови музики", сформированные в более крупных городах, сыграли важную просветительскую роль в популяризации западно-европейской музыки у нас. Вместе с тем, оркестр Хохола превращается в центр обучения для болгарских музыкантов-инструменталистов, а также и в центр по становлению и утверждению наших первых дирижеров, композиторов и педагогов в области духовых инструментов.

В 1892 г. Хохола создает новый оркестр в Лейбгвардейском полку в Софии, который в течении многих лет определяет и направляет развитие музыкальной жизни не только в столице, но и в стране. В составе этого оркестра вновь встречается имя Вацлава Пелишека. Вместе с ним в оркестре уже работают и болгарские валторновые воспитанники **Васил Димитров, Марин Тончев, Димитр Василев, Петр Ачков, Никола Анастасов, Радослав Хараламбиев**. В это время в столице насчитывается точно девять духовых оркестров, укомплектованные валторнами – факт, который показывает, что этот инструмент уже прочно присутствует у нас. Так, за сравнительно короткое время чешские капельмейстеры и инструменталисты исполняют успешно начатое просветительское дело – обучать и готовить в достаточном количестве болгарские музыкальные кадры, столько, что к началу XX века число военных духовых оркестров в Болгарии было уже около сорока.

Созданная первыми оркестрами музыкально-образовательная традиция продолжает быть ведущей и в первые два десятилетия XX века, потому что вопреки уже созданными в Софии музыкальным училищем³ и музыкальной академией⁴, обучение на духовым инструментам там было еще слабо организовано.

С 20-ых годов XX века в Софии начинают функционировать первые симфонические оркестры, в которых играют преимущественно уже наши инструменталисты: Болгарская народная филармония

¹ **Йозеф Хохола** (1845 – 1918) – первый капельмейстер, который жил и работал в Болгарии, по национальности чех. Заканчивает образование по специальности "контрабас" в Пражской частной военно-музыкальной консерватории Павлика, после чего играет в разных оркестрах.

² В 1879 г. создан первый духовой оркестр в Пловдиве. Эта заслуга принадлежит **Франтишеку Швестка** – который так же является чехом, прибывшим в Болгарию сразу после ее Освобождения и ставший первым капельмейстером в городе. В 1881 г. Швестка пишет "Болгарский зветок" для духового оркестра, посвященный Областному (Народному) собранию Восточной Румелии. До настоящего времени это его творение считается самым ранним в этом жанре. В его партитуре, однако налицо смешанное означение оркестровых партий (альт-горны), которое говорит о том, что в пловдивском оркестре валторна еще не полностью утверждена.

³ Музыкальное училище в Софии открыто 16 января 1905 г., первоначально как частное. 12 марта 1912 г. с решением Народного собрания училище было преобразовано в государственное.

⁴ Музыкальная академия в Софии основана в 1921 г. царским указом за № 145 Его Высочества Царя Бориса III, обнародованным в "Държавен вестник" от 21 июля 1921 г.

(основана в 1924 г.), Академический симфонический оркестр (основан в 1928 г.) и Царский симфонический оркестр (основан в 1936 г.). В составе последних двух оркестрах ведущим валторновой группе является **Пырван Георгиев**. Беглый взгляд на репертуар этих оркестров показывает, что они исполняли произведения, чьи партитуры включали партии и для валторны, а их исполнение могло быть осуществлено только при наличии хорошо обученных и квалифицированных инструменталистов. Исходя из этого, мы склонны принять, что 20-е и 30-е годы XX века являются периодом не только появления, но и утверждения первых известных болгарских профессиональных валторнистов.

После выхода на пенсию Вацлава Пелишека в Гвардейском оркестре его место по праву занимает **Пырван Георгиев**. В оркестре оперы работает **Георги Магнев**, а **Илия Делев**, который первоначально играет в Гвардейском духовом и Царском симфоническом оркестре, продолжает свою валторновую деятельность как инструменталиста и педагога в Варне.

В 1936 г. **Радослав Хараламбиев** прерывает свою инструментально-исполнительскую деятельность, чтобы начать профессионально работать в качестве дирижера и композитора. К 40-ым и в начале 50-ых годов становятся известными имена **Малина Манчева**, **Стефана Атанасова**, **Тодора Тонева**, **Владимира Иванова** (валторнист в Болгарском духовом квинтете при Софийской опере), **Кито Китова** и **Бориса Цанкова**.

Трудно определить когда точно дисциплина "валторна" стала частью болгарского академического музыкального образования. Известно, однако, что первые педагоги по этой специальности преподавали недифференцированно, а по всем медным духовым инструментам. В 1920 г. по классу валторны такой преподавателем был **Тодор Иванов** – первый вентиль-тромбонист в оркестре оперы. К 1925-ому г. в качестве лектора снова привлекли тромбонист – **Александр Дочев**. Разумеется, в классе валторны были и профессионально-специализированные педагоги – некоторое время в Академии преподавал и **Радослав Хараламбиев**, а в конце 30-ых годов обучение по классу валторны вел **Борис Цанков**.



проф. Кирил-Карел
Стари

Судьбоносной и переломной для болгарского валторнового искусства оказывается 1939 год. После нескольких десятилетий обучения и приобщения болгар к европейским традициям в области духовых инструментов, и в частности по классу валторны, вновь наступает время вмешательства и незаменимой помощи со стороны чешской (точнее Брненской) школы. По приглашению главного дирижера Царского симфонического оркестра **Саши Попова** в 1939 г. в Софию прибывает моравский валторнист **Кирил-Карел Стари**¹, чтобы возглавить валторновую группу в оркестре. Связывая свою жизнь и свою музыкальную карьеру с Болгарией, он становится самой эмблематичной фигурой в развитии профессионального валторнового искусства у нас.

Карел Стари появляется в очень важный момент развития оркестрово-симфонического и музыкально-образовательного дела у нас. Его прибытие в Болгарию совпадает и с одним из самых динамичных и интригующих этапов в истории болгарской музыкальной культуры. Этап, в котором утверждаются устои болгарского музыкального классицизма. Этап, в котором ряд молодых болгарских композиторов, вернувшихся после своего обучения из Берлина, Дрездена, Лейпцига, Вены, Парижа и Одессы начинают свое творческое развитие, приняв ответственность справиться с одной из самых важных задач – формированием и утверждением нашего национального музыкального стиля.

Наряду с работой как солиста в Царском симфоническом оркестре, еще в первые годы после своего прибытия в Софию, **Карел Стари** начинает обучать и валторнистов. Среди них и его коллеги по оркестру **Кито Китов**, **Малин Манчев** и **Христо Хараламбов**. В 1940 г. он приглашен в качестве преподавателя в Государственную музыкальную академию, вначале по всем медным духовым инструментам.

После успешного конкурсного экзамена, в 1946 г. Карел Стари становится основным преподавателем по классу валторны в академии. Год спустя он уже доцент, а в 1958 г. становится

¹ **Кирил-Карел Стари** (1914 – 1984) родился в селе Йедовнице, вблизи Брно. Рано показав замечательные для своего возраста инструментальные умения, он поступает в Брненскую консерваторию по классу валторны к воспитаннику Венской музыкальной академии Йозефу Кохоуту. С отличием заканчивает Консерваторию в 1937 г. и сразу же назначен солистом в Пражский филармонический оркестр (ФОК), а одновременно с это работает и в других оркестровых составах в Вене и Братиславе. Два года спустя этот высокообразованный музыкант приезжает навсегда в Болгарию.

первым профессором по валторне. В тот же самый период (1946-1958 гг.) он привлечен в качестве ведущего солиста в оркестр Софийской оперы.

Параллельно с этим он развивает и активную концертно-исполнительскую деятельность, благодаря которой в Болгарии осуществляются премьеры ряда классических произведений валторнового репертуара из творчества Щих–Пунто, Моцарта, Бетховена, Ружичка–Розети, Брамса, Сен-Санса, Скрябина. Ревностный пропагандист всего нового и прогрессивного в области валторнового искусства, еще с самого начала своей педагогической карьеры в Академии, Карел Стари вводит в учебную программу студентов Концерт для валторны и оркестра оп. 11 Рихарда Штрауса.¹

С участием проф. Старого сделаны и первые в Болгарии радиозаписи произведений для валторны. Кроме оркестрово-симфонической и солово-исполнительской деятельности, проф. Стари внес свою лепту и в области камерную музыку. Вместе с инструменталистами **Янко Янковым** (флейта), **Христо Петковым** (гобой), **Ангелом Белняевым** (кларинет) и **Христо Прошковым** (фагот), он является основателем духового квинтета и первым пропагандистом камерного творчества для духовых инструментов болгарских композиторов **Марина Големинова**, **Парашкева Хаджиева**, **Константина Илиева** и др.

Его инструментальное мастерство быстро становится эталоном болгарского исполнительского искусства, а качества, которые профессиональная критика отмечает о его стиле музицирования – это широкий выразительный валторновый звук, отчетливая артикуляционная техника, безупречная интонация, тонкое чувство ритма и замечательная культура игры.

Кроме Музыкальной академии в разные периоды своей творческой жизни проф. Стари работает в качестве педагога и в других столичных воспитательных институтах – в Национальное музыкальное училище, Среднее военно-музыкальное училище имени "П.И. Чайковского", Академическом симфоническом оркестре, Детско-юношеской филармонии "Пионер", Детской музыкальной школе при ДOME культуры железнодорожников и Школе искусств при читальнице имени "П. Славейкова", а также и в Высшем музыкально-педагогическом институте /в настоящее время Академия музыкального, танцевального и изобразительного искусства/ в Пловдиве.

Его многогранная деятельность включает также работу в качестве инспектора-методиста по классу валторны в Министерстве культуры по отношению к средним музыкальным училищам и школам искусств в стране, и в качестве методиста-консультанта по квалификации кадров для государственных, муниципальных и самодеятельных оперетно-симфонических, камерных и духовых оркестров. Признанный педагог, он является членом ряда комиссий, оценивающих достижения оркестров, инструментальных ансамблей и индивидуальных исполнителей.

Его многократно приглашают и в составы самых авторитетных жури множества специализированных национальных и международных конкурсов, фестивалей и смотров, среди которых Общеболгарские соревнования для певцов и инструменталистов, Международных молодежных и студенческих фестивалей, Международного конкурса "Пражская весна", Республиканские фестивали и др.

Проф. Старому принадлежит исторически первый в Болгарии опыт педагога, теоретически изложившего основные принципы игры и обучения игре на медных духовых инструментах. Он является автором и большей части учебно-методической и художественной литературы для валторны – школы, этюды, переложения, клавишные извлечения, пьесы для ансамблей, оркестровые трудности, интерпретационные редакции.

За его целостные заслуги к нашему музыкальному искусству, болгарское государство засвидетельствовало ему свое уважение, удостоив его престижными государственными отличиями, такими как: орден "Кирилла и Мефодия" I степени, орден "Красного знамени и труда" и награды "Золотая лира" Союза болгарских музыкальных и танцевальных деятелей.

Со своей всеобхватной творческой деятельностью в музыкальной жизни Болгарии посредством принятой в дальнейшем педагогической приемственности его воспитанников, проф. Карел Стари заложил основы национальной валторновой школы, а в истории нашего валторнового образования и исполнительской деятельности вписываются имена его достойных последователей: *педагогов* – проф. **Николая Тонева** (София), проф. **Владислава Григорова** (София), проф. **Стояна Караиванова** (Пловдив), проф. **Стефана Кынчева**, **Тома Томова**, **Павла Мадолева** и **Любомира Николова**² (София), **Кынчо Мошева** (Варна), д-ра **Красимира Гигова** (Пловдив) и десятков

¹ Первое исполнение этого концерта в Болгарии принадлежит **Тодору Вучкову**, валторнисту без специального музыкального образования, долгое время работавшему как солисту в оркестре Софийской оперы.

² **Любомир Николов** является первым штатным преподавателем в системе средних музыкальных училищ в стране. Педагог в Софийском музыкальном училище. Автор учебным пособий по валторне.

инструменталистов: солистов Софийской филармонии – **Христо Хараламбава**¹, подп. **Кузмана Кузманова**², **Дамяна Неделчева**, **Бориса Шопова**, **Николая Флорова**, подп. **Христо Иванова**, **Спаса Божиновски**, **Стефана Кынчева** и **Любомира Миролескова**; солистов Симфонического оркестра Болгарского национального радио – **Николая Тонева**, **Александра Грынчарова**, **Георгия Парцова**³, **Никола Лалева**, **Георгия Андреева**, **Владислава Григорова**, **Георгия Помакова**, **Лычезара Христова** и **Александра Парцова**; валторнистов оркестра Софийской оперы – **Любомира Николова**, **Ташо Петрова**, **Бояна Маринова**, **Павла Мадолева**, **Атанаса Атанасова**, **Жечо Топалова**, **Михаила Бенчева**, **Костадина Бонева**, **Аспаруха Каменова**, **Божидара Чопева** и **Божидара Христова**; валторнистов оркестра Государственного музыкального театра имени "Стефана Македонского" в Софии – **Петра Петрунова** и **Петко Калева**; солистов Пловдивской филармонии – **Димитра Вылканова**⁴, **Христо Петрова**, **Стояна Караиванова** и **Стефана Перфанова**; валторнистов оркестра Пловдивской оперы – **Васила Неделчева**, **Благоя Иванова**, Варненской филармонии – **Никола Ризова** и **Мирослава Арсова**, Бургасской филармонии – **Ивана Русева** и **Алипи Цветкова**, Старозагорской оперы – **Димитра Димитрова**, Русенской оперы – **Ивана Йотова**, Плевенской филармонии – **Владимира Владимирова** и других.

Серьезное и целенаправленное развитие болгарской профессиональной валторновой школы находит отклик и в музыкальном творчестве наших композиторов. Так, во второй половине XX века появляются ряд оригинальных творений для валторны, среди которых "Родопский напев" **Димитра Сагаева**, "Рондо" **Парашкева Хаджиева**, "Песня" **Филиппа Кутева** и "Прелюдия" **Любомира Пипкова**. Репертуар инструмента обогащается и благодаря созданию первого болгарского концерта для валторны **Бориса Карадимчева** и первой болгарской сонаты для валторны **Васила Казанджиева**, оба произведения – дипломные работы их авторов по классу композиции у проф. **Панчо Владигерова**.

Наряду с оригинальными произведениями, очень внушителен и список созданных для инструмента аранжированных и отредактированных художественных произведений. Все это дает нам основание сделать вывод, что вопреки достаточно позднему появлению этого инструмента в профессиональной инструментальной практике Болгарии, валторна быстро находит свое место, обособливаясь как национальная школа с крепкими традициями и собственным обликом.

Не опоздывают и первые профессиональные признания о достигнутых инструментальных успехах, а именно награждение воспитанников проф. Старого высокими и престижными званиями лауреатов на наших и международных конкурсах – **Владислава Григорова** (из Софии, Женевы, Мюнхена и Праги), **Кузмана Кузманова** (из Софии и Москвы), **Георгия Парцова** (из Варшавы), **Любомира Николова** (из Вены), **Димитра Вылканова** (в Софии), **Павла Мадолева** (в Софии), **Здравко Михайлова** (в Софии), **Стефана Кынчева** (в Софии), **Любомира Миролескова** (в Софии), **Красимира Котоманова** (в Софии) и других.

Очень скоро появляются и педагогические достижения воспитанников проф. Старого, благодаря которым болгарская педагогическая и инструментальная школа по валторне продолжает успешно свое утверждение и развитие до сегодняшнего дня. В качестве доказательств относительно этого утверждения далее рассмотрим профессиональное и творческое развитие трех ярких личностей в истории валторнового искусства в Болгарии – **Николая Тонева**, **Владислава Григорова** и **Стояна Караиванова**. И если двое первых продолжают развивать установившиеся уже валторновые традиции в Софии, то третий из них создает и утверждает пловдивскую валторновую школу.

Проф. Николай Тонев (1921 – 2013) свое музыкальное образование начинает в 1935 г. во флотской Военно-музыкальной школе в Варне, где изучает валторну и аккордеон. Серьезную роль в начале его формирования как валторниста сыграл **Илия Делев**, который прибыл в Варну, оставив Царский симфонический оркестр в Софии и становший солистом-валторнистом в Варненской филармонии. Сразу же после окончания школы в Варне, в 1939 г.



проф.
Николай Тонев

¹ **Христо Хараламбов** – первый и единственный солист-валторнист, удостоенный звания "Заслуженный артист" Республики Болгария за заслуги в области нашей музыкальной культуры.

² **Кузман Кузманов** – первый болгарский валторнист, завоевавший лауреатское звание в специализированном международном конкурсе в рамках Всемирного молодежного фестиваля в Москве в 1957 г.

³ **Георги Парцов** – первый активно концертирующий солист валторнист, осуществивший множество записей с различными оркестрами у нас и за рубежом, также как и первый наш валторнист, прошедший стажировку по исполнительскому мастерству в Брненской академии искусств.

⁴ **Димитър Вылканов** – первый педагог по валторне в Пловдивском музыкальном училище.

Николай Тонев уезжает в Софию, где поступает в Музыкальную академию по классу проф. Карела Старого. В 1942 г. как валторнист играет в Софийском театре оперетты "Одеон", а в 1943 г. едет учиться в Вену у проф. **Готфрида фон Фрайберга**¹. Однако из-за беспокойного и сложного в политическом отношении времени очень скоро вынужден вернуться на родину. Деятельность его в болгарской музыкальной жизни с этих пор расширяется и становится более активной. Как аккордеонист, вместе с **Трифоном Силяновски** – пианино и **Йорданом Влаевым** – ударные инструменты, Николай Тонев создает трио при военном хоре в Болгарской армии, впоследствии переросшее в камерный оркестр. После успешного приемного экзамена поступает в Софийскую филармонию как валторнист, а с 1949 г. становится солистом во вновь созданном Радиооркестре, в связи с чем, по личным его воспоминаниям, начинается его настоящая исполнительская карьера валторниста.

С 1953 г. в течении двух лет Николай Тонев изучает дирижированию как специальность в Музыкальной академии в классах проф. **Асена Димитрова** и **Влади Симеонова**. С полученной профессиональной дирижерской квалификацией он позже становится во главе симфонических оркестров в Разграде, Пернике и Видине и хоровых коллективов "Гусла", "Кавал" и "Георги Кирков". Замечательным фактом из его творческой биографии в качестве дирижера является приглашение, которое получает в 1979 г. из Японии для того, чтобы преподавать дирижирование в "Мусашино академия" в Токио и одновременно с этим руководить их Симфоническим академическим оркестром и Духовым симфоническим оркестром в течение одного сезона.

Педагогическая деятельность проф. Тонева начинается в 1959 г., когда выигрывает конкурс преподавателя по дисциплине "Духовые ансамбли" на кафедре "Деревянные и медные духовые инструменты" в Музыкальной академии Софии. Вместе с этим начинает вести и класс по валторне. Таким образом, в течение четырех десятилетий, до пенсионного возраста, с большой отдачей и чувством ответственности проф. Тонев вносит свою лепту в утверждение вышеупомянутых дисциплин в болгарском академическом музыкальном образовании.

За всю свою общественно-музыкальную деятельность и за заслуги к болгарскому музыкальному искусству и образованию проф. Тонев удостоен трикратно ордена "Кирилл и Мефодий", почетной награды "Отличник Комитета по искусству и культуре", почетного звания "Доктор хонорис кауза" НМА имени проф. Панчо Владигерова – София и др.

Как педагог проф. Николай Тонев делает значительный вклад в развитии болгарской исполнительской школы по валторне. Его класс заканчивают: **Иван Манукян** (артист-валторнист Симфонического оркестра в Вартбурге, Германия), **Симеон Симеонов** (артист-валторнист в симфоническом оркестре в Германии), **Енчо Теодосиев** (артист-валторнист в Симфоническом оркестре Болгарского национального радио), **Люля Александрова** (артист-валторнист в Музыкальном театре в Софии), **Лычезар Коцев** (артист-валторнист в Варненской филармонии), **Борислав Бориславов** (артист-валторнист в Симфоническом оркестре в Шумене), **Ваня Савова** (первый валторнист в Ботевградском духовом оркестре), **Венко Павлов** (валторновой преподаватель в Плевенском музыкальном училище), Миглена Димитрова (преподаватель в Дубае), **Христо Тодоров** (валторновой преподаватель в Станбуле) и другие.

Проф. Владислав Григоров (р. 1944) закончил Пловдивское музыкальное училище по специальности "валторна" в классе **Димитра Вылканова**, а затем Музыкальную академию в Софии как студент проф. Карела Старого. Впоследствии стажировался в Париже у **Даниеля Бурга**² и недолго у **Германа Баумана**³.

Три основных направления, которые характеризуют его творческую биографию – это концертирующий исполнитель, валторновый педагог и артист-оркестрант в Штатного учебного оркестра Музыкальной академии в Софии и Симфонического оркестра Болгарского национального радио.

Проф. Григоров является первым болгарским валторнистом, получивший широкое международное признание как исполнитель, благодаря завоеванным званиям лауреата авторитетных национальных и международных конкурсов духовых инструментов: I-вая награда – V Общеболгарского конкурса (1969), II-рая награда – конкурса в Женеве (1971), III-тья награда – конкурса в Мюнхене (1973), Диплом конкурса "Пражская весна" (1974).

¹ **Готфрид фон Фрайберг** (1908-1962) – австрийский валторнист и педагог, солист-валторнист Венской филармонии, профессор Музыкальной академии в Вене. Первый исполнитель Концерта для валторны и оркестра № 2 Рихарда Штрауса с Венской филармонией под управлением **Карла Бема**, 1943 г.

² **Даниель Бург** (р. 1937) – французский валторнист, соловый и камерный исполнитель, солист-валторнист оркестра Национальной оперы в Париже.

³ **Херман Бауман** (р. 1934) – немецкий артист-валторнист и педагог в Эссене, солист-валторнист Филармонии в Дортмунде и Симфонического радио-оркестра в Штутгарте.



проф. Владислав
Григоров

Кроме представленных исполнений, как солист проф. Григоров осуществляет и ряд концертных программ с оркестрами и множество записей для Болгарского национального телевидения, Болгарского национального радио и грампластиночная фирма "Балкантион". В его исполнении осуществлена и первая валторновая аудиозапись в этой фирме. Вместе с этим он осуществляет и не мало премьеры валторновых произведений болгарских композиторов. Проф. Григоров является автором и первого теоретического труда в области валторнового искусства у нас – "Методика обучения игре на валторне" (1989).

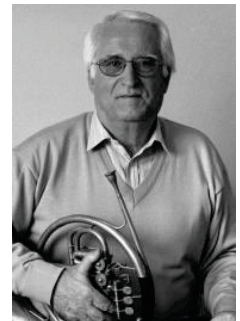
Продолжая дело своего учителя проф. Карел Старого, проф. Григоров вел и класс по валторне в Музыкальной академии в Софии, утверждая, таким образом, позиции одной из основных школ по валторне в Болгарии.

Его класс заканчивают множество валторнистов, ставших в последствии педагогами и исполнителями у нас и за рубежом: проф. д-р **Ясен Теодосиев** (артист-валторнист Симфонического оркестра Болгарского национального радио и преподаватель НМА имени проф. Панчо Владигерова); **Александр Мутафчиев** (артист-валторнист симфонического оркестра в Малаге, Испания), **Марчо Мавров** (артист-валторнист "Театро Колон" в Буенос Айресе, Аргентина); **Тодор Ташев** (преподаватель в Марокко); **Волен Генчев** (артист-валторнист Русенской филармонии), **Цанко Цанков** (артист-валторнист филармонии Дарбэна, ЮАР), **Бранимир Крынджолов** (оркестрант Софийской оперы), **Николай Алипиев** (артист-валторнист Филармонии Сао Паоло, Бразилия), **Асен Ангелов** (валторнист в Манаосе, Бразилия), **Боян Тачев** и **Румен Мавров** (валторнисты Академического оркестра Музыкальной академии в Софии), **Йовко Копоев** и **Христо Цачев** (артисты-валторнисты Симфонического оркестра Болгарского национального радио) и другие.

Считая Музыкальную академию как одну из основных музыкально-образовательных институций в Болгарии и имея в виду путь, по которому валторна как инструмент пришла и получила признание у нас – от появления Вацлава Пелишека в Болгарии до воспитанников проф. Тонева и проф. Григорова, с уверенностью делаем вывод, что София является первым основным центром болгарской валторновой школы. Вторым ее центром является Пловдив, в оформлении и утверждении которого особенно важна заслуга имеет проф. Стояна Караиванова, с его всеобъемлющая деятельность в Академии музыкального, танцевального и изобразительного искусства и в Музыкальном училище в Пловдиве.

Акад. проф. Стоян Караиванов (р. 1941) является воспитанником Пловдивского музыкального училища. Закончил Музыкальную академию в Софии в классе проф. Карела Старого. После этого следуют специализации по валторне, камерная музыка и методика их преподавания в Санкт Петербурге у проф. **Виталия Буяновского**¹, в Веймаре у проф. **Петера Дамма**² и в Брно у проф. **Франтишека Шольца**³. Так как Брненская валторновая школа давна уже заняла достойное место в нашей родной профессиональной музыкально-образовательной системе по духовым инструментам, благодаря апостольскому делу проф. Карела Старого, более существенным здесь является то, что, благодаря другим двум специализациям проф. Караиванова, дальнейшее развитие болгарской валторновой школы обогащается достижениями и всем наилучшим из русской и немецкой школ. В этом смысле, объединяя в своей будущей педагогической деятельности все усвоенное на чужбине, проф. Караиванов на деле приобщает и соотносит нашу болгарскую валторновую школу с общеевропейской музыкальной традицией, а его основными сферами профессиональной деятельности становятся инструментальная педагогика, методика и практика по духовым инструментам и музыкальное творчество для них.

Проф. Караиванов является автором прогрессивной системы обучения валторнистов в начальном и среднем курсе, который первым в стране провел эксперимент обучения в самом раннем детском возрасте. Результатом этого является то, что его ученики из музыкального училища получают раннее высшее развитие и осуществляют множество первых исполнений в Болгарии по



акад. проф. Стоян
Караиванов

¹ **Виталий Буяновски** (1928 – 1993) – русский артист-валторнист, педагог и композитор, солист Ленинградской (ныне Санкт-Петербургской) филармонии. Профессор Ленинградской консерватории. Народный артист РСФСР. Доктор искусствознания.

² **Петер Дамм** (р. 1937) – немецкий артист-валторнист и педагог, солист Гевандхаус оркестра в Лейпциге и в Государственном симфоническом оркестре в Дрездене.

³ **Франтишек Шольц** (1920 – 1996) – чешский валторнист и педагог, профессор Академии искусств имени Леоша Яначека в Брно, Ректор Академии с 1972 по 1987 г..

ряду классических произведений для валторны, среди которых особенно отличаются: Второй концерт для валторны оркестра Рихарда Штрауса в 1979 г. и Концертштюк для четырех валторн Роберта Шумана в 1980 г. Со своими учениками проф. Караиванов дает и первый классовой концерт за рубежом (Чехословакия и Германия).

У него много воспитанников. Часть из них остается работать в Болгарии в качестве оркестрантов и педагогов, а другие продолжают свою художественно-творческую деятельность за рубежом: преподавателями в высших училищах по музыке стали – доц. **Борис Гырнев** (Консерватория в Шверине, Германия), доц. **Антонио Димитров** (Нова Зеландия), **Виктор Сынгырян** ("Джулиард скуул" – Нью Йорк, США), доц. **Николай Влайков** ("Духовая оркестрация" в АМТИИ – Пловдив), **Еленко Табаков** ("Валторна" и "Камерная музыка" в Институте искусств в Мендосе, Аргентина); преподавателями в средних музыкальных училищах стали – **Васил Влайков** (НУИ "Веселин Стоянов" – Русе), **Николай Ангарев** (ССВМУ имени "Маестро Георги Атанасова" – София), **Георги Чернев** (НУМСИ имени "Христины Морфовой" – Стара Загора), **Снежанка Георгиева** (НУМТИ имени "Добриня Петкова" – Пловдив), д-р **Красимир Гигов** ("Камерна музыка" в Пловдивском музыкальном училище), **Петя Кирова** (валторна, САЩ), **Фейзула Аптулов** (валторна, Анкара, Турция), **Иван Вачев** (валторна, Германия), **Мирослав Ангелов** ("Валторна" и "Медные духовые инструменты", Норвегии); валторнисты в болгарских симфонических и оперных оркестрах – **Владимир Джамбазов** и **Жеко Атанасов** (Софийская филармония), **Димитр Димитров** и **Юлия Иосифова** (ДМТ имени "Стефана Македонски" – София), **Ирина Чонгова**, **Милан Златарев**, **Тодор Тошев**, **Румен Илинов**, **Иван Калпошанов** и **Игнат Величков** (Государственная опера – Пловдив), **Васил Влайков** и **Георги Стайков** (Государственная опера – Русе), **Димчо Пенков**, **Георги Чернев**, **Димитр Димитров**, **Димитр Пенчев Димитров** и **Христо Христов** (Государственная опера – Стара Загора), **Стефан Марков** и **Димитр Кирилов** (Симфонический оркестр – Пазарджик); артист-валторнисты и солист- оркестранты за границей – **Борис Гырнев** (артист-валторнист, руководитель группы медных духовых, камерный и концертирующий исполнитель в Германии), **Александр Чонгов** (артист-валторнист, руководитель группы медных духовых, камерный и концертирующий исполнитель в Германии), **Еленко Табаков** (артист-валторнист руководитель группы, камерный и концертирующий исполнитель в Аргентине), **Андрей Петков** (артист-валторнист руководитель группы и камерный исполнитель в Германии), **Фейзула Аптулов** (артист-валторнист руководитель группы – Турция), **Веселин Манчев** (артист-валторнист и камерный исполнитель, Швейцария), **Иван Вачев** (артист-валторнист в Германии), **Виктор Сынгырян** (артист-валторнист в США), **Петя Кирова** (артист-валторнист в США), **Петр Димитров** (артист-валторнист, Швейцария) и другие.

Наряду с преподавательской деятельностью проф. Караиванов концертирует как солист и камерный исполнитель, осуществляет записи и участвует в передачах по радио и телевидению у нас и за рубежом (Пловдив, Санкт Петербург, Брно и Кишинев), сотрудничает в симфонических, оперных и камерных оркестрах Болгарии, является инициатором и сооснователем Клавишного духового квинтета и Пловдивского брас трио. Как педагог проводит мастерс-классы и квалификационные курсы для валторнистов в России, Полше, Молдове, Беларуси, Украине, Румынии, Греции и Турции. Свыше 150 его авторских произведений, теоретических разработок и музыкальной литературы опубликованы рядом издательств в Болгарии, Голландии, Германии, США, Полше, Украине и других странах.

Благодаря проф. Караиванову Пловдив становится многократно центром ряда ярких научно-теоретических и музыкально-практических форумов для валторнового искусства международной значимости: организованный и проведенный в 1982 г. первый для Болгарии и стран Балканского региона Международный научно-практический валторновый семинар, давший сильный толчок развитию не только музыкального исполнительского искусства, но и теоретико-педагогической и научной деятельности в области валторнового искусства; проведены две национальные встречи молодых валторнистов с международным участием, соответственно в 1984 г. и 2006 г.; в Пловдивской академии искусств организованы валторновые конкурсы – Первый академический общebolгарский конкурс инструментального и вокального исполнительского искусства, научного и художественного творчества (1994 г.) и Конкурс французской музыки (1997 г.) и мн. другие.

Проф. Караиванов является носителем ряда международных и институциональных отличий: "300 лет валторне в Европе" (Чехословакия, 1982 г.); "50 лет Военно-дирижерскому факультету Московской консерватории" (РСФСР, 1986 г.); "Золотой век" (Министерство культуры Республики Болгария, 2011 г.); "Д-р Петр Берон" (БАНИ, 2015 г.); "Золотая лира" (СБМТД, 2016 г.); "Медный колокол" (АМТИИ, 1998 г.); "Почетный юбилейный плакет" (НУМТИ имени "Добриня Петкова", 2016 г.) и др.

Считая утвердившиеся валторновые школы в музыкально-образовательных институциях Софии и Пловдива основными и ведущими в болгарской профессиональной инструментальной и музыкально-педагогической системе и прибавляя к ним бесспорный вклад, который вносят и специализированные классы по валторне средних музыкальных училищ в Варне, Бургасе, Русе, Старой Загоре и Плевене, можем с уверенностью сделать вывод о том, что современное обучение и исполнительское искусство игры на валторне у нас достигло степени целостного развернутого, сбалансированного, а в связи с этим, и успешно существующего и развивающегося образовательного и музыкально-исполнительского процесса.

В заключение, обобщая все изложенное, с гордостью заявляем, что своими неоспоримыми достижениями – результатом долговременного и правильного развития, болгарская школа по валторне достойно вписывается в настоящее мировой валторновой общности. Так как развитие, достигнутое во времени, с тех пор, когда Болгария "импортировала" музыкантов из-за рубежа, до сегодняшнего дня, когда болгарские валторнисты делятся своими знаниями и умениями с Европой и со всем миром, является огромным. И эта своеобразная рыночная экономика, приложенная и реализованная в сфере классической музыки, является одним из факторов, которые доказывают, что Болгария не только равна, но является и частью духовного и культурного наследия большого европейского семейства.

Библиография

1. **Андреев, Андрей.** Фактори за формирането на музикалната култура на възрожденския Пловдив [дисертация]. София, БДК, 1989
2. **Бакалова, Дора.** Първа национална среща на млади валдхорнисти. // Музикални хоризонти, 1984, бр. 10
3. **Василева, Йоана.** Чешките капелмайстори и създаването на първия военен оркестър // Българска история, <https://bulgarianhistory.org/>, 28 септ. 2017, <https://bulgarianhistory.org/cheski-kapelmaistori-purvi-voenen-orkestyr/>
4. **Вълчинова, Елисавета.** Градската оркестрова култура в България до Освобождението. // Българско музикознание, 1989, кн. 4
5. **Вълчинова, Елисавета.** Градската оркестрова култура от Освобождението до 20-те години на 20 век. // Българско музикознание, 1990, кн. 3
6. **Гигов, Красимир.** Валдхорната в България. [доклад] // Първи международен научно-практически семинар по валдхорна, Пловдив, 9 – 10 октомври 1982
7. **Гигов, Красимир.** Валдхорновото изкуство и неговото професионално развитие в България. // Музикални хоризонти, 1983, бр. 5
8. **Диамандиев, Асен.** Моите спомени от живота на НУМТИ "Добрин Петков – Пловдив. Пловдив, 2005
9. **Дубарова, Красимира.** Военни духови оркестри. // Регионален исторически музей Бургас, <http://www.burgasmuseums.bg/index.php>, // Отдел "Етнография" РИМ Бургас, <http://www.burgasmuseums.bg/index.php?page=encdetail&id=238>
10. **Енциклопедия на българската музикална култура.** София, БАН, 1967
11. **Иванов, Атанас.** За първия духов оркестър в България. // Българско музикознание, 1983, кн. 4
12. **Караиванов, Стоян.** Рихард Щраус и валдхорновото му творчество в България [доклад] // 21-ви Международен валдхорнов симпозиум, Мюнхен, 22 – 29 юли 1989
13. **Караиванов, Стоян.** С преклонение към първоучителя. 85 години от рождението на проф. Кирил-Карел Стари (1914 – 1984) // Музикални хоризонти, 2000, бр. 4
14. **Крачева, Лилия.** Кратка история на българската музикална култура. София, Абагар, 2001
15. **В-к "Ла" – специализирано издание за духови инструменти.** София, 2004, бр. 1
16. **Лавренов, Цанко.** Български възрожденски оркестър. // Народна култура, 1962, 4 авг., бр.31
17. **Литман, Аврам.** Летопис на музикалния живот в Пловдив. // Музикални хоризонти, 1977, бр. 11
18. **Международен научно-практически семинар "325 години Европейска валдхорнова школа и 125 години валдхорново изкуство в България"** [програма-брошура]. Пловдив, 6 – 9 април, 2006
19. **Музыкальная литература зарубежных стран.** Выпуск V // ред. Б. Левик. Москва, Музыка, 1975
20. **Райчевски, Георги.** Пловдивска енциклопедия [трето преработено и допълнено издание]. Пловдив, Глас, 2004
21. **Тодоров, Васил.** Интервю със Стоян Караиванов за "Брас бюлетин" – Швейцария, 1983
22. **Тонев, Николай.** "От черешовата свирка на дядо Кольо до Токио....", София, 2002
23. **Хорак, Вл.** Чешки музикални дейци в развитието на българската музика. // Музикални хоризонти, 1975, бр. 2



УДК 78.03 (477)

*Марценюк Г.П.,
м. Київ***ПАМ'ЯТІ ВИДАТНОГО ВЧЕНОГО, МУЗИКОЗНАВЦЯ В.О. БОГДАНОВА**

Анотація. Стаття присвячена пам'яті видатного вченого, диригента, музикознавця Валерія Олександровича Богданова (1939 – 2017 рр.). Простежено його життєвий шлях, становлення та здобутки у всіх сферах його творчої діяльності, підкреслено вагомий внесок цього митця у розвиток духового музичного мистецтва України.

Ключові слова: видатний вчений, диригент, педагог, музикознавець, духове музичне мистецтво України.

Abstract. The article is dedicated to the memory of the distinguished scholar, conductor, musicologist Valery Oleksandrovich Bogdanov (1939 – 2017). It observes his life journey, personality becoming and achievement in all the spheres of his creative activity, and it underlines the significant contribution of this artist to the development of the wind musical art of Ukraine.

Key words: distinguished scholar, conductor, educator, musicologist, wind musical art of Ukraine.



В сузір'ї імен діячів, що репрезентують сучасне духове музичне мистецтво України, одне з видних і почесних місць належить видатному вченому, диригенту, педагогу, музикознавцю Валерію Олександровичу Богданову (1939 – 2017 рр.).

Народився В. Богданов 13 липня 1939 р. в м. Павлоград, Дніпропетровська обл. Як і багато юнаків післявоєнного часу захоплюється духовою музикою, в подальшому стає вихованцем військового духового оркестру, набуваючи майстерності гри на трубі. Цілеспрямованість, наполегливість та любов до музики, що проявилися в юнака під час занять на інструменті, були помічені диригентом оркестру, який порекомендував Валерію вступати до музичного училища.

1956-58 рр. – В. Богданов учень Дніпропетровського музичного училища (клас труби П.М. Іванова). В подальшому він вступає на Військово-диригентський факультет при Московській державній консерваторії імені П.І. Чайковського (клас диригування професора Б.А. Дієва), який закінчує 1962 р.

Слід зазначити, що в колишньому Радянському Союзі цей навчальний заклад називали "кузницею кадрів" військових диригентів. Тут у найкращих традиціях російської та світової концертмейстерських шкіл виховувалися майбутні керівники військових оркестрів, ансамблевих колективів армії та військового флоту СРСР. На той час там викладали відомі музиканти і диригенти: Н. Іванов-Радкевич, М. Табаков, П. Волоцький, Б. Диков, Г. Марутян, А. Седрадян, Й Вільчинський, Б. Дієв, та багато інших. Відтак, за час навчання у цьому закладі В. Богданов отримав фундаментальну фахову освіту, набув глибоких теоретичних та практичних знань щодо специфіки роботи з військовим духовим оркестром, отримав широту загального світогляду тощо.

1962 – 1974 рр. В. О. Богданов – диригент військових оркестрів; 1975 – 1977 рр. – начальник військово-оркестрової служби Одеського військового округу; 1977 – 1988 рр. – начальник оркестрової служби Групи Радянських військ в Німеччині, художній керівник оркестру штабу ГРВН. 1983 р. оркестр штабу під його керівництвом посів перше місце на Всеармійському конкурсі військових оркестрів (м. Москва).

Такий блискучий творчий шлях пройшов Валерій Олександрович – починаючи вихованцем військового оркестру і завершуючи свою військову кар'єру диригента начальником Військово-оркестрової служби Київського військового округу, полковником, Заслуженим артистом РСФСР.

Після звільнення в запас починається новий етап творчо-педагогічної діяльності В. Богданова в якості викладача кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського Національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. За час викладання на кафедрі професор В. Богданов підготував багато високопрофесійних фахівців, деякі з яких були удостоєні почесних звань і наукових ступенів, стали лауреатами різноманітних конкурсів, посіли провідні місця у вітчизняних і зарубіжних музичних колективах.

Яскравим свідченням багатогранної творчої обдарованості Валерія Олександровича стала його науково-дослідницька діяльність у галузі історії розвитку духового виконавства в Україні. Ще під час навчання на військово-диригентському факультеті В.О. Богданов виявив неабиякий хист до наукової

роботи, написавши курсову роботу з проблем трубного виконавства, яка була схвально відзначена керівництвом кафедри. Глибока обізнаність у проблемах духового вітчизняного музичного мистецтва і природна допитливість дозволили В. Богданову плідно працювати на дослідницькій ниві. 1991 року ним була захищена кандидатська дисертація "Тракування духових інструментів в симфоніях українських композиторів до "жовтневого періоду". Дисертація була першим дослідженням у вітчизняній історіографії духового музичного мистецтва України. Вона охоплює історію його розвитку від зародження до початку ХХ ст. В роботі досліджується стародавній період історії України – стародавні духові інструменти і їх місце житті людей дописемного періоду, духові інструменти давньогрецьких колоній Північного Причорномор'я, Київської Русі.

Беручи до уваги оркестрову природу духових інструментів В.О. Богданов значну увагу приділяє українському оркестровому виконавству, аналізує діяльність кріпосних оркестрів, у тому числі рогових, так званих музикантських цехів, які відіграли важливу роль у розвитку народної та професійної ансамблево-оркестрової культури, заклали підвалини організації професійної освіти виконавців на духових інструментах. В роботі розкриваються питання діяльності відділень Імператорського Російського музичного товариства у великих культурних центрах України, що мали великий вплив на вітчизняне музичне життя, в тому числі на становлення й розвиток музичної освіти.

У своїй дисертації автор особливе місце приділяє дослідженню симфоній українських композиторів, а саме: Е. Ванжури "Українська симфонія до-мажор", датована 1796 р.; "Симфонія соль-мінор невідомого автора"; "Фантазія на дві українські народні теми" для флейти та фортепіано" М.В. Лисенка, написана у 1872 – 73 рр.; "Українська симфонія ля-мінор" М. Калачевського; "Симфонія соль-мінор" В. Сокальського.

Питання становлення і розвитку музичного мистецтва в Україні В. Богдановим розглядаються в контексті загальнокультурних процесів минулого, сучасного й майбутнього. На матеріалі кандидатської дисертації професор В. Богданов підготував монографію "Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст.", яка була видана 2001 р.

Докторську дисертацію "Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ ст.)" яка була захищена 2008 р. (НМАУ ім. П.І. Чайковського) професор В. Богданов присвячує дослідженню духового музичного мистецтва України. На основі систематизації фактичних даних висвітлюються основні напрями його еволюції. Професор В.О. Богданов розглядає еволюцію духового музичного мистецтва України як історичний процес, пов'язаний з інструментарієм і концертною практикою. Простежується також взаємозв'язок двох факторів, що стимулювали розвиток української духової музичної культури (крім загальнодержавних заходів): становлення музичної освіти; активізація громадського життя, зокрема музичного. У дисертації доводиться, що вивчення генезису і шляхів розвитку духового музичного мистецтва, зокрема виконавства в Україні, як і в усьому світі, тривалий час було "колискою" всієї інструментальної музики, що дозволяє екстраполювати висновки роботи на дослідження інших гілок музично-виконавської культури."

На матеріалі докторської дисертації В. О. Богданов у співавторстві з дружиною Л.Д. Богдановою було видано друге доповнене видання монографії "Історія духового музичного мистецтва України (у 2-х томах) Харків, 2013 р.

В останні роки В.О. Богданов активно збирав матеріали щодо несправедливо забутих видатних діячів мистецтва минулого. 2016 р. вийшла його цікава стаття про Федора Семеновича Прохачова. "Ф.С. Прохачо (1905 – 1949 рр.) – незаслужено забутий український майстер гри на флейті". У статті розглядається творчо-педагогічний шлях видатного українського виконавця й педагога Ф. Прохачова, надана цікава невідома інформація щодо діяльності цього незаслужено забутого митця; простежуються етапи становлення й творчого розвитку цієї неординарної особистості. Цікаво, що серед найкращих учнів Ф. Прохачова згадується видатний український флейтист-віртуоз Д. Беда – з 1955 р. – соліст оркестру київської опери, а з травня 1959 – соліст Заслуженого колективу РСФСР, симфонічного оркестру Ленінградської філармонії. Всі наведені у статті джерельні дані представляють безумовний інтерес для широкого загалу музичної спільноти.

Серед останніх творчих доробків вченого привертає увагу стаття "Ростислав Володимирович Геника (1858 – 1942): Портрет музиканта за маловідомими й новими документами"



*Виступ д-ра мистецтвознавства,
проф. В.О. Богданова на науково-
практичній конференції.
м. Київ, 2013 р.*

(Богданов В.О., Богданова Л.Д. Збірник наукових праць, м. Рівне, 2017). Дана стаття висвітлює творчий портрет видатного музиканта Р.В. Геніка, який більш ніж сорок років був однією з центральних фігур музичного Харкова (кінець XIX – початок XX ст.) і зробив вагомий внесок у збагачення і розвиток його музичної культури. На основі невідомих до цього часу матеріалів і архівних джерел простежено творчий шлях цього митця, підкреслено його багатогранну особистість, висвітлено сфери його творчості й значні здобутки.

Отже, всі сфери діяльності В.О. Богданова – диригентська, науково-дослідницька, педагогічна, виховна, громадська – позначені високим професіоналізмом й відповідальним ставленням до виконуваної справи. Багатогранність творчої діяльності В.О. Богданова бере початок ще з далекої юності – як виконавця на трубі. В подальшому диригентська творчість, викладацька діяльність, науково-методична, композиторська, виховна, громадська – ось основні грані його творчості, які взаємодіють і сприяють удосконаленню універсальної особистості музиканта Валерія Богданова. Додаймо, що диригування (як досвід мислити цілісно й оригінально), і заняття наукою обґрунтовують творчу та педагогічну діяльність цього митця.

В. О.Богданов здійснював наукове керівництво здобувачами і магістрами, керував на кафедрі педагогічною практикою, читав лекційний курс "Історія виконавського мистецтва". В. О. Богданов був членом Національної Спілки композиторів України (2004 р.), лауреатом муніципальної премії І.І. Слатіна (2005 р.).

Світла й вічна пам'ять Валерію Олександровичу Богданову – видатному вченому, педагогу, диригенту, історику української культури, музикознавцю, Людині глибокої душі та шляхетному колезі.

Література

1. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст. /В. О. Богданов. – Х. : Основа, 2000. – 344 с.
2. Богданов В.О., Богданова Л.Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст. /В.О.Богданов, Л.Д. Богданова. – В 2-х томах. – Т. 1. – Х.: ФОП Сілічева С.О. 2013, – 384 с.
3. Богданов В.А. Ф.С. Прохочев (1905 – 1949) – незаслужено забытий український мастер игры на флейте. /В.А. Богданов // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: Зб. наук. праць /Вип. 8. – 2016 – С. 17 – 24.
4. Богданов В.О. , Богданова Л.Д. Ростислав Володимирович Геніка (14.10.1858 – 09.12.1942): портрет музиканта за маловідомими і новими документами. / В.О. Богданов, Л.Д. Богданова// Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: Зб. наук. праць / Вип. 9. – 2017. – С. 28 – 53.
5. Цюлюпа С.Д. Наукові здобутки – кандидатські та докторські дисертації духовиків України XX – XXI ст. / С.Д. Цюлюпа // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: Зб. Наук. праць /Вип. 8. – 20016. – с. 37 – 55.
6. Черных А.В. Советское духовое инструментальное искусство: Справочник. / А.В. Черных. – М. : Сов. композитор. 1989. – 320 с.



УДК 785 "17"

*Janusz Kopczyński,
Łódź, Poland*

MUZYKA NA INSTRUMENTY DĘTE W DRUGIEJ POŁOWIE XVIII WIEKU

Choć muzyka drugiej połowy XVIII wieku wydaje się być dobrze znana to jednak istnieją znaczne obszary nie do końca zbadane. Dotyczy to w większości przypadków muzyki będącej dziełem mniej znaczących kompozytorów. Ale nie tylko. Jeszcze dziś można usłyszeć opinię, że twórczość kameralna wielkiego klasyka wiedeńskiego, Josepha Haydna (1737-1806), nie do końca jest poznana i doceniona. Z całą pewnością takim obszarem nie w pełni poznany jest muzyka na instrumenty dęte tego okresu. Poza niewieloma wyjątkami była to twórczość niemal całkowicie zapomniana, bądź taka, o której wiedza była co najwyżej skromna.

Druga połowa XX stulecia zaczęła przywracać do życia owe zapomniane kompozycje na instrumenty dęte powstałe w II połowie XVIII wieku; dzieła niekiedy bardzo wartościowe, które w znakomity sposób wzbogaciły dętą literaturę tego okresu. Proces ten wydaje się nie kończyć, o czym świadczą coraz to nowe

nagrania kompozycji, które opatrzone są uwagą: pierwsze światowe nagranie – co przeważnie odnosi się do nowo odkrytych dzieł. W ten sposób weszły w ostatnich dziesięcioleciach do obiegu utwory takich kompozytorów jak: Ludwik August Lebrun (1752-1790), Carlo Besozzi (1738-1798), Francois Devienne (1759-1803), Giovanni Platti (1696-1763), Antonio Casimir Cartelieri (1772-1807), Etienne Ozi (1754-1813), Michele Yost (1754-1786), Franz Danzi (1763-1826), Peter von Winter (1754-1825), Antoine Reicha (1770-1836), Ignaz Pleyel (1757-1831), Antonie Dard (1715-1784). Jak się wydaje, lista tych nazwisk jest jeszcze niepełna, gdyż instrumenty dęte były w tym okresie bardzo popularne i chętnie wykorzystywane przez kompozytorów (w szczególności instrumenty dęte drewniane). O tym jak istotna była rola tej grupy instrumentów w omawianym czasie świadczyć może przykład lipskiego *Gewandhausu*, gdzie w na dziewięć koncertów w 1798 roku w sześciu solistami byli muzycy grający na instrumentach dętych. Po roku 1800 stopniowo wzrastała rola instrumentów dętych w orkiestrze symfonicznej, malała zaś jako instrumentów solowych. Coraz większego znaczenia zaczęły nabierać, zarówno w utworach solowych jak i w muzyce kameralnej, skrzypce i fortepian, a pojawienie się wirtuozów takich jak Niccolo Paganini (1782-1840) czy Ferenc Liszt (1811-1886) doprowadziło po roku 1830 do tego, że instrumenty dęte prawie całkowicie zniknęły z programów koncertowych. Gdy w 1866 roku w Wiedniu pojawił się klawecista Romeo Orsi, znany niemiecki krytyk i pisarz Eduard Hanslik (1825-1904) zaniepokojony perspektywą jego występu napisał: "...Wracaj do orkiestry. To jest miejsce gdzie potrafimy ocenić klawecistów, oboistów i fagocistów¹". Jednak gdy instrumenty dęte przestały pojawiać się na estradach koncertowych, tenże sam Hanslick tak komentował owo zjawisko: "Olbrzymia dominacja fortepianu, najbardziej niezależnego, a zarazem natarczywego instrumentu, nastraja nas pozytywnie do zdezonizowanych instrumentów dętych²". Brak zainteresowania instrumentami dętymi, ze strony kompozytorów, trwał przez kolejne dekady. W 1921 roku, będący u kresu życia francuski kompozytor, Camille Saint-Saëns (1835-1921), komponując swoje sonaty na obój, na klarnet i na fagot, tak pisał w liście do znajomego: "Resztę mych sił pragnę poświęcić na poszerzenie repertuaru tych tak niedocenianych instrumentów³"

W osiemnastym wieku bez wątplenia największą popularnością wśród instrumentów dętych drewnianych cieszył się flet poprzeczny. Prawdziwa europejska kariera tego instrumentu rozpoczęła się na początku wieku we Francji, gdzie zdobył on miano instrumentu narodowego dzięki działalności wirtuozów i kompozytorów takich jak: Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763), Michel de la Barre (1675-1745), Pierre Gabriel Bouffardin (1690-1768) i Michel Blavet (1700-1768). Ustalony przez nich ideał brzmieniowy i charakter muzyki fletowej naśladowany był w całej Europie. Przykładem może tu być twórczość Georga Philippa Telemanna (1683-1767) czy Johanna Joachima Quantza (1697-1773).

Olbrzymią popularnością i uznaniem cieszył się również obój. W dziele *The Sprightly Companion* z 1695 roku, ówczesnej angielskiej szkole gry na oboju można przeczytać: "Może się wydawać dziwne, że Obój Francuski zdobył sobie na wszystkich Dworach Chrześcijaństwa taką estymę, iż stawiano go Ponad każdy inny Instrument. Istotnie, na pierwszy rzut oka jest to zaskakujące. Lecz z drugiej strony, jeśli zważy się jego Wspaniałość i Zastosowanie, zdziwienie wkrótce zniknie..."⁴.

Druga połowa XVIII wieku to okres, w którym do rodziny instrumentów dętych drewnianych dołącza klarnet. Klarnet, którego narodziny określa się na koniec XVII wieku, pojawiał się w sporadycznie już w dziełach kompozytorów barokowych. Wykorzystywał go Antonio Vivaldi (1678-1741) w swych koncertach (RV 556, 559, 560) oraz Georg Friedrich Handel (1685-1759) w swej operze *Riccardo Primo* (1727) (w kolejnej wersji opery *Tamerlan* z 1724 r. uprzednio użyte cynki zastąpił klarnetami). Około 1740 roku Johann Melchior Molter (1696-1765) skomponował sześć koncertów klarnetowych. We Francji Jean Philippe Rameau (1683-1764) użył klarnetów w swych operach *Zoroastre* (1749) i *Acanthe et Cephise* (1751).

W latach pięćdziesiątych XVIII wieku Johann Stamitz (1717-1757) i Francois-Joseph Gossec (1734-1829) prezentowali na paryskich *Concert Spirituel* symfonie, w których składzie orkiestry, obok innych instrumentów dętych, pojawił się klarnet. Również na *Concert Spirituel* wspomniani kompozytorzy zaprezentowali swoje koncerty na klarnet z orkiestrą i zostały one entuzjastycznie przyjęte przez paryską publiczność.

Dalszy rozwój zainteresowania klarnetem jako instrumentem solowym nastąpił po tym, gdy w latach sześćdziesiątych osiemnastego stulecia przeszedł on szereg modyfikacji, które udoskonaliły jego tonalną elastyczność i intonację. Zwiększyło to jego atrakcyjność jako instrumentu solowego i sprawiło, że stał się równoprawnym partnerem pozostałych instrumentów dętych drewnianych.

Fagot w okresie baroku wykorzystywany był głównie jako instrument realizujący w zespole basso continuo i tylko sporadycznie wykorzystywany jako instrument solowy. Kompozycje na fagot pisali nieliczni

¹ Eberhard Buschmann – *Franz Danzi. Bassoon Concertos* – Naxos 1999.

² Eberhard Buschmann – *Franz Danzi. Bassoon Concertos* – Nanos 1999.

³ Michael Stegemann – *Kammermusik für Bläser* – MDG 1991.

⁴ Philip Bate – *Obój od A do Z* PWM 1974, str. 9.

twórcy. Niewielka też była liczba znaczących instrumentalistów w tej specjalności. Najcenniejsze barokowe utwory fagotowe zawdzięczają swoje powstanie Antonio Vivaldiemu (1678-1741), który komponował dla znanego fagocisty o nazwisku Giuseppe Biancardi. Cenne barokowe kompozycje powstały dla wybitnego fagocisty Johanna Christiana Klotscha, dla którego w Zerbst komponował Johann Friedrich Fasch (1688-1758). W 1735 roku Klotzsch przeniósł się do Darmstadt, gdzie dzięki jego współpracy z Christophem Graupnerem (1683-1760) powstały cztery koncerty na fagot. Wobec niewielkiej barokowej spuścizny fagotowej, znaczną część barokowego repertuaru współczesnych fagocistów stanowią opracowania utworów przeznaczonych uprzednio dla wiolonczeli lub violi da gamba. Zmiany w konstrukcji fagotu, jakich dokonano w drugiej połowie XVIII wieku, doprowadziły do zwiększenia możliwości technicznych a także do poprawienia walorów dźwiękowych tego instrumentu. To sprawiło, iż zaczął być postrzegany jako atrakcyjny instrument solowy.

W odróżnieniu od instrumentów dętych drewnianych, dwa najczęściej wykorzystywane w okresie baroku instrumenty dęte blaszane – trąbka i róg – okazały się być nieprzygotowane do wyzwań, jakie stawiała im muzyka klasyczna. Były to ciągle jeszcze instrumenty naturalne, na których można było wydobywać jedynie kolejne tony szeregu harmonicznego, właściwe dla określonego instrumentu, a co za tym idzie, poruszać się w ramach jednej tonacji. W sytuacji, gdy podstawą konstrukcji utworów klasycznych stało się allegro sonatowe, wymagające coraz częstszych zmian tonacji, koniecznością było znalezienie sposobu na pokonanie tego problemu. W przypadku rogu wyjściem było zastosowanie techniki wypracowanej przez słynnego czeskiego waltornistę działającego na dworze w Dreźnie Antona Hampela (1705-1768). Polegała ona na wsuwaniu dłoni grającego do dźwięcznika instrumentu, co powodowało obniżenie dźwięku o pół tonu, cały ton czy nawet półtora tonu (w zależności od głębokości wsunięcia). Dźwięki zatykane były ciemniejsze i słabsze od otwartych. Różnicę między nimi starano się zatuszować techniką zadęcia. To umożliwiło uzyskanie pełnej skali chromatycznej bez przerywania gry (na przykład na zmianę stroju przez wymianę kręglika) i sprawiło, że zmiany stylistyczne dokonane wraz z nadejściem klasycyzmu nie eliminowały tego instrumentu z użycia.

Techniki zatykania dźwięcznika nie można było używać z oczywistych powodów w grze na trąbce i dlatego jedyne kompozycje powstałe na ten instrument w II połowie XVIII to koncerty utrzymane w stylu przedklasycznym, które kontynuowały barokową tradycję techniki clarino. Komponowali je Franz Xaver Richter (1709-1789), Johann Stamitz (1717-1757), Johann Samuel Endler (1694-1762), Michael Haydn (1737-1806), Joseph Arnold Gross (1701-1783), Johann Wilhelm Hertel (1727-1789), Leopold Mozart (1719-1787). Prawdopodobnie ostatnim koncertem skomponowanym na trąbkę naturalną jest *Koncert D-dur* Johanna Matthiasa Spergera (1750-1812) z roku 1779. Niedostatki w budowie trąbki, ograniczające możliwość jej wykorzystania w muzyce klasycznej, starano się wyeliminować przez wprowadzanie zmian konstrukcyjnych. Pojawiły się różne modyfikacje trąbki naturalnej, z których najbardziej udana wydaje się być trąbka klapowa, skonstruowana przez wiedeńskiego trębacza Antona Weidingera (1766-1852). Trąbka klapowa posiadała kłapy, które po przyciśnięciu odsłaniały otwór w instrumencie (tak jak to się odbywa w przypadku kłapy w instrumencie dętym drewnianym). Doprowadzało do skrócenia słupa powietrza i podwyższenia dźwięku. System kłap pozwalał na uzyskanie skali chromatycznej. Koncerty na trąbkę klapową dla Weidingera komponowali: w 1798 r. Leopold Koželuh (1747-1818), w 1799 r. Joseph Weigel (1766-1846), a także w 1796 r. Joseph Haydn i w 1802 r. Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). Wprawdzie trąbka klapowa nie utrzymała się w praktyce wykonawczej, jednak koncerty Haydna i Hummela cieszą się nieustającą popularnością i są najczęściej wykonywanymi utworami w repertuarze trąbki.

Do dziś pozostaje nierozwiązana zagadka, dlaczego trzeci z instrumentów dętych blaszanych, puzon, mimo iż już od blisko pięciuset lat miał możliwość łatwego uzyskania pełnej skali chromatycznej w obrębie skali, był do dwudziestego wieku w tak niewielkim stopniu wykorzystywany jako instrument solowy. W drugiej połowie XVIII wieku na puzon powstały zaledwie dwa koncerty: *Koncert Es-dur* Georga Christopa Wagenseila (1715-1777) oraz *Koncert B-dur* Johanna Georga Albrechtsbergera (1736-1809). Choć zainteresowanie puzonem jako instrumentem solowym było tak niewielkie, to miał on znaczącą pozycję w zespołach wykonujących muzykę religijną jak i operową. Wielokrotnie wykorzystywał go W. A. Mozart w mszach i operach, ale nigdy nie użył w żadnej z symfonii. W większym zakresie stosował puzon w swych symfoniach Ludwig van Beethoven.

Druga połowa XVIII wieku to okres, w którym instrumenty dęte były bardzo często wykorzystywane jako instrumenty solowe, czy też w muzyce kameralnej.

Szczególny wkład w rozwój literatury na nie miały trzy ośrodki: Mannheim, Berlin i Wiedeń, a więc szkoła mannhemska, szkoła berlińska i klasycy wiedeńscy.

Określenie szkoła mannhemska zostało wprowadzone do terminologii muzycznej przez niemieckiego muzykologa Hugo Riemanna (1848-1919) na początku XX wieku, w odniesieniu do kompozytorów z dworskiej orkiestry elektora Palatynatu nadreńskiego, Karla Teodora, dla podkreślenia szczególnej roli, jaką

odegrali oni w historii muzyki. Choć twierdzenie Riemanna, że szkoła mannheimska była bezpośrednim prekursorem wiedeńskiego klasycyzmu nie wytrzymało próby czasu, a późniejsze badania wskazały, że pochodzenia symfonii klasycznej należy szukać w dziełach Karla Dittersa von Dittersdorf (1739-1799), Leopolda Hofmanna (1738-1793), Johanna Baptista Vanhala (1739-1813), Karla von Ordoneza (1734-1786), to jednak bez wątpienia W.A.Mozart był pod znacznym wpływem kultury muzycznej Mannheimu, a twórczość mannheimczyków była dobrze znana Ludwikowi van Beethovenowi ze względu na to, że znajdowała się ona w repertuarze Bonn Kapele, w której pracował.

Główną dziedziną twórczości mannheimczyków była symfonia, rozwijająca się dzięki wspaniałej orkiestrze dworskiej uważanej za najlepszą w Europie.

Dotyczyło to jednak nie schematu formalnego, lecz faktury instrumentalnej (choć dodać trzeba, że Johann Stamitz wprowadził w symfonii cykl czteroczęściowy z menuetem jako trzecią częścią).

Twórcą szkoły mannheimskiej był Johann Stamitz. Bogata jego twórczość obejmuje 58 symfonii, liczne koncerty skrzypcowe, których liczba jest trudna do ustalenia (był on przecież wirtuozem tego instrumentu – z powodzeniem występował na *Concert Spirituel* w Paryżu). Na instrumenty dęte stworzył siedem koncertów fletowych, *Koncert obojowy C-dur*, *Koncert klarinetowy B-dur* i *Koncert D-dur na trąbkę clarino*. Najbardziej znaczącymi z tych kompozycji są: *Koncert klarinetowy* – jako że jest to jeden z pierwszych koncertów klarinetowych – oraz *Koncert na trąbkę* dobrze znany, choć ze względu na trudności, jakie stawia przed wykonawcą, niezbyt często wykonywany.

Istotną rolę zaczęły odgrywać instrumenty dęte w utworach orkiestrowych Stamitza. O ile wczesne jego symfonie były komponowane jedynie na orkiestrę smyczkową, w późniejszych zaczął wprowadzać parami: rogi, później oboje, flety, wreszcie w późnych symfoniach – klarnety. Po raz pierwszy użył Johann Stamitz klarinetów w skomponowanej w 1755 r. symfonii umieszczonej w zbiorze *"La melodia germanica"*. Ponieważ wykorzystywał klarnet w środkowym i wysokim rejestrze, uważa się, że dopuszczał możliwość wykonania partii klarnetu przez obój lub flet, co było w tamtych czasach dość powszechną praktyką. W swych późnych symfoniach wprowadzał też sporadycznie trąbki (uczynił to dwa razy). W ten sposób Johann Stamitz doprowadził do ukształtowania się składu orkiestry typowego dla klasyków wiedeńskich, co jest traktowane jako jedno z jego najważniejszych dokonań.

Znaczny wkład w rozwój literatury na instrumenty dęte miał też jego syn, Carl Stamitz (1745-1801). Dotyczy to głównie koncertów klarinetowych, które uważane są, za jedne z najlepszych utworów tego gatunku napisanych przez kompozytora współczesnego Mozartowi. Wczesne doświadczenia z klarnetem, z okresu, gdy grał w orkiestrze w Mannheim, zostały utrwalone przez jego przyjaźń ze słynnym czeskim wirtuozem Johannem Beerem (1744-1812), którego poznał w Paryżu. Ich muzyczne współdziałanie dało rezultat nie tylko w pewnej liczbie wspólnych występów na *Concert Spirituel*, ale także zaowocowało szeregiem utworów klarinetowych, które zostały skomponowane specjalnie dla Beera. Niezrównane techniczne opanowanie klarnetu przez tego wirtuoza miało bez wątpienia wpływ na sposób, w jaki Carl Stamitz komponował na ten instrument. Nie bez znaczenia był fakt, że sam Beer próbował swych sił w dziedzinie kompozycji, tworząc dzieła na klarnet. Dowodem ich bliskiej współpracy może być *Koncert klarinetowy Es-dur* (nr 6 wg Kaisera), na którego wiedeńskim manuskrypcie widnieją oba nazwiska, zarówno Stamitza jak i Beera. Innym kompozytorem, którego dzieła klarnetowe miały wpływ na rozwój klarnetowej twórczości Carla Stamitza, był František Xaver Pokorny (1729-1794). Carl Stamitz skomponował jedenaście koncertów klarinetowych, koncert na dwa klarnety, koncert na bassethorn (altową odmianę klarnetu), koncert na klarnet i fagot. Najnowsze badania określają datę ich powstania na lata 1771-76, gdy kompozytor przebywał w Paryżu. Niewiele jest informacji o okolicznościach, w jakich powstawały. Wiadomo natomiast, że od razu zdobyły olbrzymią popularność. Wydaje się, że ta popularność tych koncertów klarinetowych w połączeniu z pojawieniem się grupy wirtuozów doprowadziła do zwiększenia zainteresowania kompozytorów klarnetem. W latach 1760-1771 największy katalog osiemnastowieczny, Katalog Breitkopfa, nie oferował żadnego koncertu klarnetowego. Pierwszy pojawił się w 1771 r., ale przez dziesięć kolejnych lat nie wydano nowego. Dopiero po ukazaniu się drukiem trzech koncertów klarinetowych Carla Stamitza w roku 1781, w latach 1782-84 w Katalogu Breitopfa znalazło się siedem koncertów klarinetowych różnych kompozytorów. Ten fakt świadczy o tym, jak znaczący był wpływ tego twórcy na współczesnych mu kompozytorów i rozwój literatury klarnetowej oraz na ugruntowanie pozycji klarnetu jako instrumentu solowego.

Po Carlu Stamitzu także późniejsi kompozytorzy z kręgu szkoły mannheimskiej wnieśli znaczny wkład w rozwój literatury klarnetowej i wirtuozowski wizerunek klarnetu, sprawiając, że w wieku XIX stał on się najbardziej popularnym instrumentem dętym. Kompozytorami tymi byli: Franz Tausch (1762-1817), Anton Dimmler (1753-1827), Georg Friedrich Fuchs (1752-1821), Peter von Winter (1754-1825) i Franz Danzi (1763-1826).

W pierwszym rzędzie trzeba tu wspomnieć o Franzu Tauschu. W 1770 został on przyjęty do orkiestry mannheimskiej jako ośmioletni uczeń. W 1778 roku przeniósł się wraz z 32 najlepszymi muzykami orkiestry do Monachium (gdzie od tego roku rezydował dwór Carla Teodora). Właśnie w Monachium nastąpił rozkwit jego talentu. Stał się jednym z najbardziej znaczących solistów orkiestry monachijskiej, zdobywając uznanie i popularność dzięki licznym tournée koncertowym. Uważa się, że stworzył on niemiecki styl gry na klawirze, przedkładając piękno dźwięku i kantyleny nad wybujałą wirtuozerię. W 1790 przeniósł się do Berlina, gdzie zatrudnił się jako kameralista Królewskiej Orkiestry Dworskiej Fryderyka Wilhelma III. W 1805 roku założył własną prywatną szkołę, w której kształcili się muzycy grający na instrumentach dętych. Najwybitniejszymi wychowankami tej szkoły byli uczniowie Tauscha – Heinrich Baermann (1784-1847) i Bernhard Crusell (1775-1838). Heinrich Baermann to najwybitniejszy wirtuoz klawiru pierwszej połowy XIX wieku, dla którego tworzyli Feliks Mendelsohn (1809-1849) oraz Carl Maria von Weber (1786-1826) (wszystkie kompozycje z wyjątkiem *Grand Duo Concertant*). Innym uczniem Tauscha był Bernhard Crusell, który z powodzeniem koncertował w wielu krajach Europy. Osiągał on również sukcesy w dziedzinie kompozycji. Jego koncerty klawirowe znajdują się dziś w repertuarze wielu współczesnych klawirzystów.

Ważnym wydarzeniem było odkrycie twórczości Ludwika Augusta Lebrun (1752-1790). Ten wybitny mannheimski oboista, odbywający liczne podróże koncertowe po całej Europie (Mediolan 1778, Paryż 1779, Londyn 1779-1781, Wiedeń i Praga 1785, Neapol 1786-87, Berlin 1789-90), zdobył sławę jednego z najznakomitszych oboistów swoich czasów. Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) – niemiecki poeta, kompozytor i pisarz muzyczny – tak pisał o nim: "Lebrun jest prawdziwym czarodziejem oboju, a jego kompozycje są szczególnie subtelne i słodkie jak krople nektaru. Nieziemski blask jego geniuszu znajduje wyraz we wszystkim, co komponuje i wykonuje. Jest on wart podziwu całej Europy"¹. Jego twórczość na instrumenty dęte obejmuje 14 koncertów na obój z orkiestrą, z których część została opracowana na flet. Te wczesnoklasyczne koncerty w większości zostały wydane za życia kompozytora. Po długim okresie zapomnienia powróciły one na estrady koncertowe w latach siedemdziesiątych XX wieku dzięki szwajcarskiemu wirtuozowi oboju, Heinzowi Holligerowi, który zapoczątkował ich renesans. Od tego czasu stały się ważnymi pozycjami w klasycznym repertuarze obojowym.

Instrumenty dęte znajdowały się w kręgu zainteresowań także innych kompozytorów szkoły mannheimskiej, takich jak: Christian Cannabich (1731-1798) (*Symfonia koncertująca C-dur na flet, obój i fagot*), Carl Toeschi (1731-1788) – ceniony przez współczesnych za swoje kompozycje fletowe – oraz Ignaz Holzbauer (1711-1783), twórca dobrze dziś znanych koncertów obojowych (którego muzyką zachwycił się W. A. Mozart podczas pobytu w Mannheim w 1777 roku). Jednak ich kompozycje nie mają takiego znaczenia jak te wspomniane wcześniej. Bogata i różnorodna twórczość na instrumenty dęte wyszła spod pióra Franza Danziego (1763-1826). Ponieważ większość utworów na instrumenty dęte tego kompozytora powstała już w XIX wieku, nie zostaną one omówione.

Wyjątkową rolę w rozwoju literatury fletowej odegrali kompozytorzy działający w drugiej połowie XVIII wieku, a więc w czasach, gdy dokonywał się złożony proces przechodzenia od baroku do klasycyzmu, na dworze króla Fryderyka II Wielkiego (1712-1786), tworzący szkołę berlińską. Król, który był wielkim miłośnikiem muzyki, w przerwach pomiędzy kolejnymi wojnami, które sam wywoływał i prowadził, oddawał się komponowaniu i grze na flecie. O tym, że był flecistą wybitnym świadczy relacja Charlesa Burney'a (1726-1814) – angielskiego kompozytora, organisty, historyka muzyki, którego dzienniki z podróży po Europie są cennym źródłem poznania kultury XVIII wieku. O jednym z koncertów napisał: "Koncert rozpoczął niemiecki koncert fletowy, w którym Jego Wysokość wykonywał solową partię z ogromną precyzją... Z zadowoleniem, a nawet pewnym zdumieniem wysłuchałem wykonania obu allegro, jak również pełnego wyrazu adagia. Jego Wysokość wykonał po kolei trzy długie i trudne koncerty, wszystkie z równą rzetelnością... Kadencje skomponowane przez jego Wysokość były dobre, acz bardzo wyuczone."². To zapewne na potrzeby Fryderyka Wielkiego, dla zaspokojenia jego gustów powstawały fletowe kompozycje Franza Bendy (1709-1786), Carla Philippa Emanuela Bacha (1714-1788), Johanna Gottlieba Grauna (1701-1771) i Carla Heinricha Grauna (1703-1759), a przede wszystkim Johanna Joachima Quantza (1697-1773).

Quantz był jednym z czołowych przedstawicieli szkoły berlińskiej i powszechnie cenionym flecistą. Jego twórczość, do dziś pozostająca w większości w rękopisach, obejmuje prawie wyłącznie muzykę na flet. Są to koncerty i sonaty utrzymane w stylu mieszanym, łączącym zdobycze włoskie z francuskimi i niemieckimi. Liczba ich jest imponująca. Do dnia dzisiejszego zachowało się ponad 250 koncertów i ponad 235 sonat fletowych. Jest też Quantz autorem traktatu *Versuh einer Anweisung die Flöte traversiere zum*

¹ Burt Schnemann – *L. A. Lebrun. Oboe Concertos* – Channel Classics 2001.

² Cytat za: Danuta Gwizdalanka – *Historia muzyki* PWM Kraków 2006 część 2, str. 121.

spielen, który ze względu na zakres poruszanych problemów nazwany został przez współczesnego mu kompozytora, Friedricha Wilhelma Marpurga (1718-1795), "encyklopedią muzyczną" i do dziś pozostaje cennym źródłem o praktyce wykonawczej XVIII wieku.

Mniej liczna, lecz zapewne bardziej wartościowa jest fletowa spuścizna Carla Philippa Emanuela Bacha. Zatrudniony jako nadworny klawesynista, akompaniował królowi w jego wieczornych koncertach w Berlinie i w Poczdamie. W jego bogatym dorobku kompozytorskim dominują utwory klawesynowe, jako że był przecież uznanym wirtuozem tego instrumentu. Kompozycje na flet, które powstawały z myślą o swym berlińskim pracodawcy, to sonaty na flet i basso continuo, *Sonata a-moll na flet solo* oraz pięć koncertów na flet z towarzyszeniem orkiestry, które są autorskimi opracowaniami własnych koncertów klawesynowych lub organowych (wyjątek stanowi *Koncert d-moll Wq 22*). Kompozycje fletowe C. Ph. E. Bacha cieszą się olbrzymim uznaniem wśród współczesnych flecistów i należą do najczęściej wykonywanych utworów fletowych powstałych w połowie XVIII wieku.

Omawiając muzykę fletową szkoły berlińskiej nie sposób pominąć samego króla Fryderyka II. Jego twórczość kompozytorska określana jest często jako eklektyczna, a stwierdzona autentyczność dotyczy tylko części przypisywanych mu utworów, tym niemniej w dorobku królewskim figurują 4 koncerty fletowe i ponad 120 sonat na flet i klawesyn.

Bardzo istotny wkład w rozwój literatury na instrumenty dęte wniosła twórczość żyjącego w latach 1750-92 czeskiego kompozytora Antona Röslera. Znany bardziej jako Antonio Rosetti, cieszył dużym uznaniem w oczach współczesnych mu muzyków. Cytowany już Christian Friedrich Daniel Schubert pisze o nim jako "jednym z najbardziej znanych kompozytorów naszych czasów"¹. Znaczna część jego działalności kompozytorskiej (lata 1773-1789) miała miejsce na dworze księcia Ernesta von Oettingen-Wallerstein, gdzie prawie cała aktywność muzyczna skupiała się na muzyce instrumentalnej. Istniejący tam zespół orkiestrowy osiągnął bardzo wysoki poziom wykonawczy, porównywalny do słynnej orkiestry mannheimskiej. Szczególnym uznaniem cieszyli się, z powodu swych nieprzeciętnych umiejętności, muzycy grający na instrumentach dętych, pochodzący w większości z Czech. Te wybitne umiejętności zostały szeroko wykorzystane w twórczości Rosettiego, zarówno w jego symfoniach jak i w koncertach na instrumenty dęte oraz muzyce kameralnej. Jego muzyka kameralna na instrumenty dęte obejmuje co najmniej dwadzieścia dwie pozycje, począwszy od kwartetu na dwa fagoty i dwa rogi, przez kwintet (najwcześniejszy znany w historii muzyki kwintet na instrumenty dęte), na *Harmoniemusik* skończywszy. *Harmoniemusik* to określenie dla muzyki wykonywanej wyłącznie przez zespół instrumentów dętych, składający się zazwyczaj z dwóch obojów, dwóch klarnetów, dwóch rogów i dwóch fagotów, bardzo popularnej na dworach Austrii, Czech, Węgier i Moraw od połowy XVIII wieku. Na ten skład powstawały liczne partity, suites, serenady, divertimenta. Za kulminację rozwoju *Harmoniemusik* można uznać rok 1782, kiedy w Wiedniu cesarz Józef II założył "cesarską Harmonię" czyli klasyczny oktet o podwójnej obsadzie instrumentów, który stał się jedną ze standartowych obsad. *Harmoniemusik* tworzyli tacy kompozytorzy jak Anton Koželuch (1738-1814), Joseph Triebensee (1772-1846), Georg Druschecky (1745-1819), Antonio Casimir Cartellieri (1772-1807), Josef Mysliveček (1737-1781), Franz Hoffmeister (1754-1812), Carl Stamitz. Opracowywano też fragmenty oper czy popularnych w owym czasie melodii i tańców. *Harmoniemusik* Rosettiego obejmuje szesnaście pozycji. W niektórych z nich do tradycyjnego składu kompozytor dodawał dwa flety, bądź zwiększał liczbę rogów do trzech. To utwory bardzo cenione już za życia kompozytora, o czym może świadczyć opinia współczesnego leksykografa: "a w szczególności jego (Rosettiego) utwory na instrumenty dęte okazują się być bosko piękne i rzeczywiście wie on jak wykorzystać je po mistrzowsku"². Znaczącą rolę odgrywają w twórczości Rosettiego koncerty na instrumenty dęte, zaliczane do najlepszych przykładów wczesnoklasycznych utworów tego gatunku. Powstawały one z myślą o działających w orkiestrze dworskiej w Wallerstein instrumentalistach, z których najbardziej znanymi byli waltorniści Johann Türschmidt (1750-1825) oraz Johann Georg Niesle (1737-1788), cieszący się międzynarodową sławą. Rosetti skomponował na instrumenty dęte trzynaście koncertów na róg, siedem koncertów na dwa rogi, dwanaście koncertów fletowych, siedem koncertów obojowych, pięć koncertów fagotowych oraz dwa koncerty klarnetowe. Stanowią one dla współczesnych instrumentalistów ważny element ich klasycznego repertuaru.

Twórczość klasyków wiedeńskich jest traktowana jako apogeum w muzyce tego okresu i stanowi punkt odniesienia we wszelkich rozważaniach nad muzyką II połowy XVIII wieku. Choć nazwiska Haydna, Mozarta i Beethovena wymieniane są zwykle wymieniane jednym tchem, to nietrudno zauważyć odrębny charakter ich twórczości. Dotyczy to również kompozycji na instrumenty dęte.

Dorobek kompozytorski Józefa Haydna jest olbrzymi. Szczególnie w dziedzinie muzyki instrumentalnej, w której to rozwoju kompozytor odegrał przełomową rolę. Gdy pod koniec życia Haydn

¹ Olaf Krone – *Antonio Rosetti. Bassoon Concertos* – CPO 2003.

² Eberhard Buschmann – *The Oettingen-Wallerstein Wind Serenades* – CPO 2004.

sporządzał katalog swych kompozycji, z racji mnogości pozycji, o wielu zapomniał, sporo źle datował bądź tytułował. Takich błędów zapewne nie mógł poczynić w przypadku kompozycji na instrumenty dęte. A to z bardzo prostego powodu. Po prostu jest ich bardzo, bardzo mało. Zaznaczyć jednak należy, że te które istnieją stanowią dziś podstawowy repertuar koncertowy.

W pierwszym rzędzie wymienić trzeba wspomniany już *Koncert Es-dur* na trąbkę klapową, skomponowany w 1796 dla wiedeńskiego trębacza Antona Weidingera (1766-1852), z którym kompozytor przyjaźnił się. Niewykluczone, że to właśnie Haydn namówił Weidingera do skonstruowania takiego instrumentu. Istnieją dowody, że podczas swego pobytu w Anglii kompozytor zetknął się z tamtejszymi trębaczami eksperymentującymi z wierceniem otworów w naturalnych trąbkach. Efekty, jakie uzyskiwali, były jednak niezadowolające i nie przynosiły pożądanego skutku. Instrument skonstruowany przez Weidingera musiał być znacznie doskonalszy, a jego umiejętności gry na trąbce wyjątkowe. Świadczy o tym fakt powstania wielu kompozycji, stworzonych z myślą o nim. Dużą popularnością cieszą się też dwa koncerty na róg; oba w tonacji D-dur, pochodzące z pierwszych lat działalności na dworze u Esterhazy. Haydn był pierwszym w dziejach muzyki twórcą, który zyskał olbrzymią sławę w całej prawie Europie. Ta popularność i zapotrzebowanie na muzykę Haydna spowodowały, że żądni zysków kopiści sprzedawali pokątnie utwory innych kompozytorów jako dzieła Haydna. W ten sposób do obiegu weszły przypisywane Haydnowi utwory jego brata Michaela Haydna (1737-1806), Leopolda Hofmanna (1738-1793), Karla Dittersa von Dittersdorfa (1739-1799), czy Romana Hoffstettera (1742-1815). Jedną z takich kompozycji jest jeden z najczęściej wykonywanych klasycznych koncertów obojowych – *Koncert C-dur*. Pomimo iż od wielu lat wszyscy są zgodni, że w tej postaci koncert ten z całą pewnością nie mógł zostać napisany przez Haydna, to przy kolejnym nagraniu utworu obok tytułu pojawia się nazwisko najstarszego z trójki klasyków wiedeńskich. Wypada tylko mieć nadzieję, że i ta zagadka zostanie kiedyś rozwikłana.

Marginalne znaczenie ma kameralna twórczość Haydna z udziałem instrumentów dętych, choć istnieje pewna ilość mających charakter divertimenta sekstetów, oktettów i nonetów na różne obsady instrumentów dętych i smyczkowych. Z tej grupy utworów najbardziej znany jest *Oktet F-dur na dwoje skrzypiec, dwa rożki angielskie, dwa fagoty i dwa rogi* (znany też jako *Divertimento F-dur*), także *8 Notturmi* na dwie liry organowe, dwa klarnety, dwa rogi i dwie altówki, i bas z końca lat osiemdziesiątych. Dużą uznaniem cieszą się również trzy *Tria na fortepian, flet i wiolonczelę*.

W przeciwieństwie do skromnej rozmiarami twórczości na instrumenty dęte Józefa Haydna, dorobek Wolfganga Amadeusza Mozarta w tej dziedzinie przedstawia się niezwykle imponująco. Choć kompozytor nie ukrywał swej niechęci do instrumentów dętych, które uważał za mało precyzyjne, to jednak kompozycje dla nich przeznaczone powstawały w znacznych ilościach przez cały okres jego twórczej aktywności. Dzięki temu w znakomity sposób wzbogacony repertuar dęty w prawie wszystkich specjalnościach, zarówno o dzieła kameralne, jak i koncertowe.

Prawie wszystkie koncerty na instrumenty dęte Mozarta to utwory okolicznościowe, komponowane w celu dostarczenia miłej rozrywki. Powstawały dla zaprzyjaźnionych muzyków bądź na zamówienie. Wszystkie posiadają prostą budowę a charakter melodii uwarunkowany jest możliwościami wykonawczymi ówczesnego instrumentu.

Najwcześniejszy z nich to *Koncert fagotowy B-dur* KV 191 skomponowany w 1774 roku dla zapalonego fagocisty amatora, barona Thaddäusa von Dürnitza. Powstał w okresie, gdy fagot był bardzo rzadko wykorzystywany jako instrument solowy. Partia solowa, pełna efektownych pasażów, skoków jak i śpiewnej kantyleny, napisana w zgodzie z naturą instrumentu, daje możliwości popisu we wszystkich rejestrach instrumentu, co sprawia, że utwór ten pozostaje jedną z najważniejszych pozycji literatury fagotowej. Dla Dürnitza skomponował też Mozart *Sonatę na fagot i wiolonczelę* oraz utwory fortepianowe

Kolejnym w chronologicznym porządku jest *Koncert obojowy C-dur* KV 314, powstały wiosną 1777 roku w Salzburgu dla cieszącego się sławą wirtuoza, włoskiego oboisty, Giuseppe Ferlendisa (1755-1802). Jesienią tego roku poznaje Mozart w Mannheimie tamtejszego oboistę – Friedricha Ramma (1744-1811). Zachwycony jego grą ofiarowuje mu ten utwór. Ramm wykonywał koncert Mozarta podczas swych licznych podróży koncertowych przyczyniając się do jego popularyzacji.

Zachowały się także fragmenty *Koncertu obojowego F-dur*, który miał powstać dla oboisty księcia Esterhazy, prawdopodobnie Franza Josepha Czerwenki (1759-1835). Mimo znacznej kwoty, jaką kompozytor miał za to dzieło uzyskać, nigdy go nie ukończył. Do dziś nie wiadomo dlaczego.

Podczas wspomnianego pobytu w Mannheimie Mozart otrzymał zamówienie na trzy koncerty fletowe i kilka kwartetów fletowych od bogatego melomana De Jean, opiewające na znaczną na owe czasy sumę 200 guldenów. Z realizacją tego kontraktu miał kompozytor duże problemy z powodu ostro deklarowanej niechęci do fletu. To podczas pracy nad koncertami fletowymi pisał on w jednym z listów: "... męczą mnie

komponowanie na ten instrument, którego doprawdy nie cierpię"¹. Ostatecznie w Mannheimie powstały dwa koncerty fletowe – *G-dur* KV 313 i *D-dur* KV 314. Drugi ze wspomnianych jest po prostu opracowaniem na flet *Koncertu obojowego C-dur*.

W marcu 1778 roku Mozart opuścił Mannheim i udał się do Paryża, gdzie spodziewał się otrzymać zatrudnienie stosowne do swego talentu muzycznego. Jednym z utworów, które chciał zaprezentować na paryskich *Concert Spirituel*, była *Symfonia koncertująca Es-dur* na flet, obój, róg, fagot i orkiestrę, którą mieli wykonać znakomici mannhaimscy muzycy: flecista Johann Baptist Wendling (1723-1797), oboista Friedrich Ramm (1744-1811), fagocista Georg Ritter (1748-1808). Partię rogu miał wykonać najwyżej wówczas ceniony waltornista Johann Stich (1746-1803), znany także jako Giovanni Punto. Pomimo zaplanowanych dwóch przedstawięń, ku oburzeniu Mozarta utwór nie został on wykonany ani razu, co miało być efektem intrygi uknutej przez mało znanego kompozytora włoskiego – Giuseppe Cambiniego (1746-1825). Partytura *Symfonii koncertującej* z roku 1778 zaginęła. Jednakże w notatkach dziewiętnastowiecznego biografy Mozarta, Otto Jahna (1813-1869), odnaleziono *Concertante* z grupą solową obejmującą obój, klarnet, róg i fagot, ale bez nazwiska kompozytora. Od tego czasu muzycy i teoretycy spierają się o związek wspomnianego *Concertante* z *Symfonią koncertującą Es-dur* z 1778 roku. Niektórzy twierdzą, że jest to dzieło nieznanego kompozytora naśladowujące styl Mozarta. Inni idą tropem listu kompozytora do ojca, w którym pisze on, że sprzedał symfonię koncertującą, ale może odtworzyć ją z pamięci. Uważają oni, iż przypisywana Mozartowi wersja *Symfonii koncertującej Es-dur* na obój, klarnet, róg, fagot i orkiestrę jest prawdopodobnym efektem odtworzenia z pamięci przez mistrza swego wcześniejszego dzieła.

W trakcie pobytu w Paryżu w 1778 roku powstał *Koncert C-dur* KV 299 na flet, harfę i orkiestrę. Skomponowany dla dwojga wysoko urodzonych muzyków amatorów, księcia de Guines i jego córki. Musieli to być jednak wyjątkowi amatorzy, skoro w liście z 14 maja 1778 roku Mozart donosił swemu ojcu: "książę gra na flecie w sposób niezrównany"² a mała księżniczka "gra na harfie wspaniale"³.

Wyjątkowo wiele koncertów, bo aż cztery, zostało stworzonych przez Mozarta na róg. (pierwszy koncert *D-dur* KV 412 z roku 1782, dwa *Koncerty Es-dur* z 1783 roku KV 417 i 447, *Koncert Es-dur* KV 495 z roku 1786). To zapewne wynika z faktu, że wszystkie one powstały dla zaprzyjaźnionego z rodziną Mozartów salzburgskiego waltornisty Ignaza Leutgeba (1745-1811). Róg był w owych czasach instrumentem naturalnym, a więc instrumentem o ograniczonych możliwościach technicznych, stąd brak w nich brawurowych przebiegów, natomiast doskonale wykorzystane zostały kantylenowe możliwości instrumentu oraz charakterystyczne myśliwskie motywy przypominające jego pierwotne zastosowanie.

Do najwartościowszych, najpiękniejszych a zarazem najbardziej dramatycznych dzieł koncertowych Mozarta należy *Koncert klarnetowy A-dur* KV 622 ukończony na kilka miesięcy przed śmiercią kompozytora. Jak pisze Alfred Einstein (1880-1952) w swej książce "Mozart, człowiek i dzieło": "wielkość i skończone piękno tego dzieła odpowiadają temu, czego można się spodziewać na podstawie wysokiego numeru w Katalogu Köchla"⁴. *Koncert*, napisany dla wybitnego wiedeńskiego klarnecisty Antona Stadlera (1753-1812), powstawał równoległe z *Requiem*. Skomponowany został na klarnet bassetowy – odmianę klarnetu zbudowaną przez Stadlera, którego skala sięgała o tercję małą niżej od powszechnie używanego wówczas instrumentu. Ponieważ klarneciści nie mogli wykonać najniższych dźwięków *Koncertu*, jego wydawca przetransponował je tak, aby mieściły się w skali powszechnie używanego klarnetu. Oryginał *Koncertu* nie został wydany i obecnie nie istnieje. *Koncert klarnetowy* Mozarta jest pierwszym utworem na ten instrument, w którym w pełni zostały zaprezentowane jego walory: różnorodność barw instrumentu we wszystkich jego rejestrach, szeroki zakres nastrojowego wyrazu, a także możliwości techniczne ukazane w efektownych figurach, jednak – jak zauważa Einstein – "bez popisowania się wirtuozerią. Nie ma żadnych okazji do swobodnych kadencji"⁵. Dzieło to było punktem odniesienia dla wielu późniejszych generacji kompozytorów piszących na klarnet.

Omawiając koncerty Mozarta na instrumenty dęte należy wspomnieć o młodzieńczym koncercie na trąbkę, który powstał w Salzburgu dla tamtejszego trębacza – Schachtnera. Kompozycja ta, niestety, zaginęła (KV 47c).

Dorobek Mozarta w dziedzinie kameralistyki jest wyjątkowo wszechstronny, szczególnie, jeśli porówna się go z twórczością Haydna i Beethovena, którzy skoncentrowali się na kwartetach smyczkowych i triach fortepianowych. Mozart komponował z olbrzymim powodzeniem na różnorodne zestawy instrumentów, w tym także na zespoły złożone z instrumentów dętych. Szczególnie barwne, pełne

¹ *Wolfgang Amadeusz Mozart. Listy*. Tłumaczenie I. Dembińskiego, str. 221.

² Alfred Einstein – *Mozart człowiek i dzieło*. PWM 1975, str.

³ Alfred Einstein – *Mozart człowiek i dzieło*. PWM 1975, str.

⁴ Alfred Einstein – *Mozart człowiek i dzieło*. PWM 1975, str. 312.

⁵ Alfred Einstein – *Mozart człowiek i dzieło*. PWM 1975, str. 312.

niezwykłych efektów kolorystycznych są utwory przeznaczone na skład "harmonia", tzn. na podwójne oboje klarnet, fagoty i rogi. Ten rodzaj zespołu kompozytor bardzo często wykorzystywał w serenadach i divertimentach, które wykonywano jako dzieła plenerowe, na ulicy bądź na dziedzińcu zamkowym. Część z nich powstała w Salzburgu w latach 1775-77 jako muzyka biesiadna podczas spotkań u salzburskiego arcybiskupa Hieronima Colloredo. Pozostałe przeznaczone bądź do wykonania pod oknem damy w wieczór poprzedzający dzień jej imienin, bądź podczas ekskluzywnych koncertów dla wiedeńskich elit. Na szczególne wyróżnienie z tej grupy zasługuje *Gran Partita B-dur* powstała w 1784 roku (KV 361), wyjątkowo barwna i efektowna ze względu na zwiększoną obsadę wykonujących ją instrumentów – dwa oboje, dwa klarnety, dwa rożki basetowe, dwa fagoty, cztery rogi i kontrabas – rozbudowana do siedmiu części różniących się nastrojem i kolorytem. Z bogatej listy *harmoniemusik* wymienić też trzeba wybijający się swym urokiem, najczęściej chyba wykonywany utwór tego rodzaju, *Serenadę c-moll* KV 388 z 1782 roku, która, ze względu na poważny charakter muzyki, a także niezwykle wyszukaną harmonię i instrumentację, niewiele ma wspólnego z muzyką plenerową i wyraźnie jest dziełem przeznaczonym do wykonania w sali koncertowej. Zgodnie z panującym ówczesnie zwyczajem również Mozart opracowywał na harmonię swe opery. Jak się wydaje, traktował ten rodzaj działalności bardzo poważnie, o czym świadczyć może list do ojca z dnia 20 lipca 1782 roku, opisujący okoliczności tworzenia transkrypcji (prawdopodobnie *Uprowadzenia z Seraju*): "Mam teraz dużą robotę. Przed niedzielą 8-go muszę przeinstrumentować moją operę na harmonię, inaczej zrobi to kto inny i on będzie miał profit, a nie ja (...). Nie wyobraża sobie tata, ile się trzeba napracować, żeby operę zredukować pour harmonie i zrobić to tak, żeby wszystko pasowało do instrumentów dętych i żeby niczego nie stracić. Nie da rady, będę musiał pracować po nocach, bo inaczej nie poradzę ..."¹.

Osobny rodzaj muzyki kameralnej Mozarta stanowią utwory na instrument dęty z towarzyszeniem smyczków. Najliczniejsze w tej grupie, bo aż cztery, są kwartety fletowe (na flet, skrzypce, altówkę i wiolonczelę). Trzy pierwsze (*D-dur* KV 285, *G-dur* KV 285a, *C-dur* KV 285) powstały w Mannheimu na przełomie 1777 i 1778 roku, czwarty (*A-dur* KV 298) w roku 1786 w Wiedniu.

W 1781 roku podczas pobytu w Monachium, związanego z wystawieniem opery *Idomeneo, król Krety* Mozart komponuje – dla oboisty Fryderyka Ramma – *Kwartet obojowy F-dur* KV 370, utwór o ciekawej partii prowadzącego oboju, o wyraźnym zacięciu wirtuozowskim.

Dla wspomnianego przy omawianiu koncertów waltorniowych Ignaza Leutgeba, skomponował Mozart w 1782 roku *Kwintet Es-dur* KV 407 na róg, skrzypce, dwie altówki i wiolonczelę, który jest rodzajem sonaty z towarzyszeniem zespołu smyczków.

Szczególnym uznaniem kompozytora cieszył się skomponowany w 1784 roku *Kwintet Es-dur* KV 452 na fortepian, obój, klarnet róg i fagot. W liście do ojca donosił: "jest to najlepsza rzecz, jaką napisałem życiu"². Kameralistyka na instrumenty dęte z fortepianem w twórczości Mozarta pojawia się bardzo rzadko, ale w tym przypadku jest to kameralistyka najwyższych lotów. Jak pisze Alfred Einstein: "Szczególny urok tego utworu polega na znajomości brzmieniowego charakteru każdego z czterech instrumentów dętych, z których żaden nie wysuwa się na plan pierwszy – nie wyłączając klarnetu, po bratersku dzielącego się prowadzeniem z obojem – i żaden, nie wyłączając rogu, nie jest podporządkowany pozostałym instrumentom"³. W tym samym okresie powstały koncerty fortepianowe *G-dur* KV 453 i *Es-dur* KV 482, w których w obszernych fragmentach grupa instrumentów dętych gra pierwszoplanową rolę. Można chyba zaryzykować twierdzenie, że był to u Mozarta czas fascynacji łączeniem dźwięku fortepianu z jakże odmienną paletą barw instrumentów dętych.

Dziełem dorównującym najlepszym kompozycjom ostatniego okresu twórczości Mozarta jest *Kwintet klarnetowy A-dur* KV 581 na klarnet i kwartet smyczkowy 1789 roku. To utwór uznany za arcydzieło muzyki kameralnej. Podobnie jak *Koncert klarnetowy*, napisany klarnet basetowy dla Antona Stadlera. Jest przykładem kameralistyki najwyższych lotów, gdzie klarnet współdziała z pozostałymi instrumentami jako "primus inter pares"⁴.

Mozart, który w początkowym okresie swej twórczości bardzo oszczędnie wykorzystywał instrumenty dęte w orkiestrze, w większym zakresie zaczął stosować je w latach osiemdziesiątych. Emancypacja instrumentów dętych zapoczątkowana została w koncertach fortepianowych, w których solowe fragmenty powierzane pojedynczym instrumentom drewnianym, czyniły z nich partnera solisty. Niekiedy cała grupa dętych wykonywała dłuższe epizody, przejmując rolę uprzednio zarezerwowaną dla smyczków. Rosło też znaczenie instrumentów blaszanych. W *Requiem* szczególną rolę spełniają puzony rozpoczynające to dzieło. Puzon towarzyszy też solistom w *Tuba mirum*.

¹ *Wolfgang Amadeusz Mozart. Listy*. Tłumaczenie I. Dembińskiego. PWN Warszawa 1991, str. 415.

² *Wolfgang Amadeusz Mozart. Listy*. Tłumaczenie I. Dembińskiego. PWN Warszawa 1991, str. 472.

³ Alfred Einstein – *Mozart człowiek i dzieło* – PWM 1975, str. 290.

⁴ Alfred Einstein – *Mozart człowiek i dzieło* – PWM 1991, str. 215.

Ostatni z klasyków wiedeńskich – Beethoven, niestety nie poszedł śladami Mozarta i jego wkład w repertuar dęty jest znacznie skromniejszy. Wszystkie kompozycje Beethovena na instrumenty dęte powstały w we wczesnym okresie jego działalności w latach 1792-1800. Jest to w całości twórczość kameralna na różnego rodzaju składy dęte od duetu do oktetu, zespoły złożone z instrumentów dętych i smyczkowych czy też fortepianem. Wyjątek stanowi tu *Koncert obojowy* F-dur, o którego istnieniu wspomina Józef Haydn w swym liście z 1793 roku do elektora bońskiego Maksymiliana Franza. Ocalałe fragmenty tego młodzieńczego dzieła odnaleziono w domu Beethovena w Bonn. Bazując na nich zdołano dokonać rekonstrukcji części drugiej, która została wydana drukiem, stając się cenną pozycją w repertuarze oboistów. Niewiele wiadomo o tej kompozycji. Należy przypuszczać, że jej prawykonanie miało miejsce około roku 1790 w Bonn.

Wszystkie kompozycje Beethovena na zespoły instrumentów dętych, bądź z ich przeważającym udziałem, są w większości formalnie i wyrazowo bliskie z divertimentem, a więc prezentują one przykłady ówczesnej muzyki rozrywkowej. Do grupy takich kompozycji należą: *Oktet Es-dur* op. 103, *Rondo Es-dur* WoO 25, *Septet Es-dur* op. 20, *Sekstet Es-dur* op. 71, *Sekstet Es-dur* op. 81b, *Trio C-dur* op 87, *Trio G-dur* na flet, fagot i fortepian WoO 37 i *Serenada D-dur* na flet, skrzypce i altówkę op. 25.

Oktet Es-dur op. 103 na dwa oboje, dwa klarnety, dwa rogi i dwa fagoty powstał w 1792 roku dla elektora Maksymiliana Franza jako muzyka do uświetniania dworskich przyjęć. Jest jednym z ostatnich i zarazem najbardziej dojrzałych utworów z okresu bońskiego. Dojrzałość ta przejawia się zarówno w operowaniu formą sonatową, barwnej instrumentacji, jak i artystycznej ekspresji. Menuet stanowiący część II bardziej przypomina swym charakterem późniejsze beethovenowskie scherzo niż stylizowany taniec i stanowi zapowiedź tego, co później dokonało się w symfoniach. Ze względu na uznanie dla tego utworu kompozytor opracował go na kwartet smyczkowy. *Oktet Es-dur* op 103 wraz z *Rondem Es-dur* WoO 25 na dwa oboje, dwa klarnety, dwa rogi i dwa fagoty oraz *Sekstetem Es-dur* op. 71 na dwa klarnety, dwa rogi i dwa fagoty wraz z utworami Mozarta na podobne składy stanowią szczytowe osiągnięcia osiemnastowiecznej *harmoniemusik*.

Z tradycji muzyki kameralnej Haydna i Mozarta wyrasta skomponowany w 1800 roku *Sekstet Es-dur* op. 81b na dwa rogi i kwartet smyczkowy, jako że zespół o takim składzie często pojawiał się w ich twórczości. Jednak sposób, w jaki Beethoven traktuje rogi jest zupełnie odmienny. O ile u Haydna i Mozarta rogi pełniły rolę taką jak w ich symfoniach, a więc stanowiły harmoniczne i tonalne wsparcie, to u Beethovena w całym utworze grają wiodącą rolę. Jest właściwie *Sekstet* koncertem na dwa rogi z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego zamiast orkiestry. Z racji tej niespotykanej instrumentacji można uznać go za dzieło unikalne.

Wielkim powodzeniem cieszył się *Septet Es-dur* op. 20 skrzypce, altówkę, wiolonczelę, klarnet, róg, fagot i kontrabas. Ukończony w 1800 roku po raz pierwszy wykonany został na koncercie, na którym premierę miała także *I Symfonia C-dur*. Beethoven dedykował go austriackiej cesarzowej Marii Teresie. Popularność tego dzieła wśród wiedeńskiej publiczności niejednokrotnie irytowała kompozytora, który traktował go jako utwór niewiele znaczący. *Septet* doczekał się wielu opracowań na zespoły o różnych składach.

Jedną z najbardziej dojrzałych kompozycji kameralnych Beethovena z udziałem instrumentów dętych jest *Kwintet Es-dur* op. 16 na fortepian, obój, klarnet, róg i fagot. Utwór powstał w 1797 roku i tymże roku miał swą premierę, podczas której przy fortepianie zasiadł sam kompozytor. Inspiracją dla Beethovena był w tym przypadku niewątpliwie Kwintet Es-dur Mozarta na ten sam skład instrumentów. Jeśli jednak u Mozarta jest to dzieło na wskroś kameralne, to u Beethovena można zauważyć wyraźną dominację koncertującego fortepianu nad akompaniującymi instrumentami dętymi.

W Wiedniu u schyłku XVIII wieku dużą popularność zyskał zespół złożony z dwóch obojów i różka angielskiego, czyli tzw. trio obojowe. Do czasów obecnych zachowała się duża ilość utworów przeznaczonych na zespół o tym składzie. Komponowali je sami wiedeńscy oboiści na potrzeby zespołów z którymi występowali. W Wiedniu też powstały najczęściej współcześnie wykonywane tria obojowe, które są dziełami Franza Krommera (1759-1831), Antona Wranitzkiego (1761-1820) i Ludwiga van Beethovena. Utwory te powstały dzięki bliskim osobistym i zawodowym relacjom wiedeńskich oboistów z tymi kompozytorami. Jak przypuszczał Gustav Nottebohm (1817-1882), muzykolog i badacz muzyki Beethovena, inspiracją do skomponowania *Tria C-dur* op. 87 na dwa oboje i różek angielski (a także *"Wariacji na temat Mozarta "La ci darem la mano"* WoO 28 na zespół o takim samym składzie), było dla Beethovena *Trio* skomponowane przez wiedeńskiego oboistę Johanna Wendta (1745-1801), które usłyszał na koncercie w Wiedeńskim Towarzystwie Muzycznym 23 grudnia 1793 roku. Trio Beethovena powstało w 1794 r.

Pośród utworów Beethovena na instrumenty dęte szczególnie ważną wydaje się być *Sonata F-dur* na róg i fortepian op. 17, skomponowana dla najwybitniejszego waltornisty tamtych czasów Johanna Vaclava Sticha. W 1800 roku, podczas jednej ze swych licznych podróży koncertowych, odwiedził on Wiedeń, gdzie

doszło do spotkania z Beethovenem, co zaowocowało powstaniem tego utworu. Ciekawostką stanowi fakt, iż kompozytor wykorzystał tematy zaproponowane przez Sticha a cała kompozycja powstała zaledwie w ciągu jednego dnia. Podczas premiery na koncercie w Wiedniu, która okazała się być znacznym sukcesem, Beethoven towarzyszył Stichowi przy fortepianie. Pomimo, że bisy były oficjalnie zakazane, na życzenie publiczności utwór został powtórzony. Róg, który był w II połowie XVIII wieku często wykorzystywany jako instrument solowy z orkiestrą, nigdy wcześniej nie został użyty z towarzyszeniem fortepianu. Sonata została wydana w 1801 roku. Wkrótce potem inni kompozytorzy poszli śladem Beethovena i pojawiły się kolejne kompozycje na róg i fortepian. Utwór ten doczekał się też autorskiego opracowania na wiolonczelę z fortepianem.

Po 1800 roku Beethoven zaprzestał komponowania na instrumenty dęte. Jednak doświadczenia, jakie wyniósł z lat poprzednich pozwoliły mu swobodne wykorzystywanie ich w swych późniejszych dziełach symfonicznych.

Od początku wieku XIX zauważyć można rosnącą rolę instrumentów dętych w orkiestrze symfonicznej i słabnące ich znaczenie w muzyce solowej czy kameralnej. Dziewiętnasty wiek, to okres w którym powstała bardzo niewielka ilość kompozycji na instrumenty dęte. Na ich powrót na estrady koncertowe trzeba było czekać do lat dwudziestych XX wieku. Wtedy to, na gruncie muzyki neoklasycznej dokonało się odrodzenie zainteresowania nimi. Owocem tego zainteresowania było powstanie olbrzymiej ilości dzieł im poświęconych. Jak wydaje się, fascynacja nieograniczonymi możliwościami wyrazowymi instrumentów dętych trwa do czasów współczesnych.

Bibliografia

- Philip Bate – *Obój od A do Z* – PWM 1976;
Mała Encyclopedia Muzyki – PMN 1970;
Encyklopedia Muzyczna – PWM 1979-2007;
The New Grove Dictionary of Music and Musicians – Macmilan Publishers Company 1980;
Danuta Gwizdalanka – *Przewodnik po muzyce kameralnej* – PWM 1998;
Danuta Gwizdalanka – *Historia muzyki* – PWM 2006;
Alfred Einstein – *Mozart człowiek i dzieło* – PWM 1975;
Edward H. Tarr – *The trumpet before 1800* – The Cambridge Companion to Brass University Press 1997;
Mikołaj Rykowski – *Dziedzictwo Grand Partity Mozarta. O ewolucji obsady Harmoniemusik na przełomie XVIII i XIX wieku* – Mozart i współcześni.- AM Łódź 2007;
Janusz Ekiert – *Lustro epoki* – Wydawnictwa Radia i Telewizji 1988;
Curt Sachs – *Historia instrumentów muzycznych* – Oficyna Wydawnicza Wolumen 2005;
Józef Pawłowski – *"Róg od A do Z* – PWM 1972;
George R. Marek – *Beethoven. Biografia geniusza.* – PIW 1976;
Wolfgang Amadeusz Mozart. Listy. Tłumaczenie I. Dembowskiego – PWN Warszawa 1991;
Teresa Chylińska, Stanisław Haraschin, Maciej Jabłoński – *Przewodnik po muzyce koncertowej* – PWM SA 2004;
Alexander Buchner – *Encyklopedia instrumentów muzycznych-* R.A.S. Scriba Racibórz 1995;
Bart Schneemann – *Ludwig August Lebrun. Oboe Concertos* – Channel Classics 2001;
Keith Anderson – *C. Ph. E. Bach Flute Concertos* – Naxos 2002;
Robert Meikle – *Flötenkonzerte aus Sanssouci* Deutsche Gramophon 1994;
Eberhard Buschmann – *Franz Danzi. Bassoon Concertos* – Naxos 1998;
Olaf Krone – *Antonio Rosetti. Bassoon Concertos* – CPO 2001;
Eberhard Buschmann – *Antonio Rosetti. Five Wind Partitas. Music for the Oettingen Wallerstein Court* – CPO 2004;
Johannes Moesus – *Antonio Rosetti. Concertos for Two Horns* – CPO 2003 ;
Olaf Krone – *Antonio Rosetti. Clarinet Concertos* – CPO 1999;
Gerhard Pätzig – *Ludwig van Beethoven. Chamber Music for Winds* – CPO 1997;
Armin Raab – *Ludwig van Beethoven. Septet op. 20 / Sextet op.81b* MDG 1995;
Christofer Mowat – *Trombone Concerti* – Naxos 1996;
Michael Stagemann – *Camille Saint Saëns. Kammermusik für Bläser* – MDG 1991;
Edward. H. Tarr – *Trumpets for the Emperor* – Christophorus 2006;
Keith Anderson – *Mozart Flute Quartets* – Naxos 2001;
Keith Anderson – *Chamber Music for Clarinet* – Naxos 1993;
Olaf Krone – *Mannheim: The Golden Age* – Teldec 1999;
Lani Spahr – *Ludwig van Beethoven, A. Wranitzky. Oboe Trios* – Naxos 2004;
Dr. Donald Woodley – *Mozart: Wind Concertos* – Deutsche Gramophon 1991;
Allan Badley – *Carl Stamitz. Clarinet Concertos* – Naxos 1997.



УДК 780.8:780.646.1-048.23

Гишка І.С.,
м. Львів

Ї У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ТРУБАЧА

*У статті розглядається ергономіка язика як важливого звукотворчого компонента виконавського апарату трубача, зокрема, маловідомі дії спинки та кореня язика під час гри на трубі. Для опанування високим регістром труби автор пропонує використовувати спинку і корінь язика в позиції, що нагадує його сформованість при вимовлянні йотованого звуку **Ї** українського алфавіту.*

Intensive development in the field of brass instrument music performance for the latest decades has given impetus to the increase of technical and artistic expressive methods and techniques of trumpet's performance.

The characteristic feature of the time has been the expansion of trumpeter's range to high register and complication of the technique of positional play. All this have been reflected in the new repertoire for this instrument.

Unfortunately, the awareness of the above-mentioned changes in scientific and methodological spheres is lagging behind. New works that have been published in our country remain unknown to the general public. In the sphere of the theory of technology of performance the changes leaves much to be desired.

There are deep contradictions among scientists and performers both in contextual and practical instrumental aspects. Especially contradictory and painful are the issues of improvement of performance skills of the trumpeter, namely, embouchure and tongue.

We are going to focus our attention in this article on the questions which have been poorly investigated for the present, namely, on the issues of actions of the back and the root of the tongue.

So the object of the investigation is the tongue as the separate component of the trumpeter's performance apparatus, and the subject of the investigation is its back and root.

Let us start from the statement that the tongue plays an important role in the play on the trumpet. Most of the functions have been described in different methodologies, schools, scientific articles, etc. long before. There are still such functions which have not been investigated enough up till nowadays, though, they are widely used in performance practice of the leading Trumpeter-Stars of modern classic and jazz performance.

Meetings, master-classes and personal communication with the prominent Maestro inspired the author to investigate and describe the actions of separate segments of the tongue, namely, the back and the root, which have not been described yet.

Formerly, the author himself have investigated much from his own more than 30 years professional performance and more than 50 years teaching experience as well as from his personal communication with Timothy Dockshytser in 1977 and 1978, Winton Marsallis in 2011, Hans-Peter Selentin in 2015 and 2017; Serge Nakarakov and professor Otto Santer in 2016.

It was just a master-class and personal communication with the mentioned above musicians that gave impetus to the writing of this article.

To master the high register the author offers to use the back and the root of the tongue in the position that resembles its formation at articulation of jota sound in Ukrainian language alphabet.

Характерною ознакою якісного мистецького продукту є його здатність бездоганними засобами художньо-музичної виразовості впливати на емоції та почуття слухачів. Впливати так, аби ніхто й не здогадався, скільки зусиль витрачено виконавцем при його створенні. На кшталт того, як у банкетному залі висококласного ресторану відвідувач не повинен чути запахів кухні, так високоякісний мистецький продукт не повинен містити елементів будь-якої виконавської напруги, страху чи психологічного дискомфорту при його "поданні" слухачам. А ця технологічна складова неминуче існує на етапі підготовки до концертного виступу.

"Музичне виконавство базується на двох складових – технічній і художній. Перша, – стверджує професор Т. Докшицер, – передбачає володіння всіма засобами і способами гри на інструменті, починаючи з елементарних навичок звуковидобування і закінчуючи надскладними віртуозними прийомами.

Друга сторона виконавства – художня – свого роду одухотворення техніки, наповнення звучання смислом, змістом, натхненням, створенням яскравих музичних образів, викликаючи у слухача емоційний відгук. Ці дві сторони музичного виконавства можна було б позначити інакше: рівень технічної майстерності і рівень творчості. Однак, як би ми їх не називали, – головне те, що ці два ступені єдині у творчому процесі. Творчість, вищий рівень виконавства, ґрунтується на рівні технічної майстерності і окремо від неї не може існувати – неможливо творити музику, на володіючи технічними прийомами" [3, с.4].

Про це також зазначає у своїх наукових роботах відомий чеський музикознавець Цирад Когоутек "...техніка – це те, що дозволяє художникові реалізувати свою думку, втілити її в матерію твору мистецтва. І найкращим засобом звільнити свою думку від відволікаючих турбот з технічного

її втілення є оволодіння технікою настільки вільно і майстерно, щоб уява творця могла зосередитися тільки на змістовно-образній стороні мистецтва" [4, с.193]. Це цілком і повністю екстраполюється з творчістю будь-якого музиканта-виконавця.

Для того, щоб виконавцю-духовику бути спроможним повністю зосереджуватися на змістовно-образній стороні мистецтва, потрібно, насамперед, вирішити питання технічної досконалості виконавського апарату, а його складовими є: амбушур, виконавське дихання, язик, акустичні резонатори дихальної системи та пальці. Саме ці компоненти найбільше формують те підґрунтя, на якому базується вищий художньо-виконавський рівень – рівень творчості.

Звісно, "...всі складові виконавського апарату повинні бути не тільки правильно сформовані та розвинені, але між ними і всією акустичною системою інструменту повинна встановитися найтонша координація" [2, с.305]. При цьому виконавець обов'язково повинен пам'ятати, що головним засобом музично-художньої виразності є якісний звук. Тому, насамперед, на створення якісного звучання інструменту в усіх регістрових зонах хороший професіонал-виконавець завжди витрачає чимало зусиль і часу.

Інтенсивний розвиток духової музично-виконавської галузі останніх десятиліть стимулював ріст технічних і художньо-виразових прийомів та засобів гри на трубі. Характерною ознакою часу стало суттєве розширення її діапазону у бік верхнього регістру та ускладнення техніки позиційної гри. Усе це вже віддзеркалилося і в новому репертуарі для цього інструменту. На жаль, дещо із запізненням відбувається усвідомлення зазначених змін у науково-методичній сфері. Нові роботи, що вже опубліковані у нашій країні, з причин мізерних тиражів ще невідомі широкому загалу. Млявими є зрушення у царині теорії технології гри. З багатьох питань у середовищі науковців та виконавців існують суттєві розбіжності як на концептуальному, так і на практично-інструктивному рівнях. Особливо суперечливими та болючими є питання формування і вдосконалення виконавського апарату трубача й, насамперед, амбушура та язика.

Саме на останньому ми й сфокусуємо нашу увагу у даній статті, а точніше, на маловисвітлених діях спинки та кореня язика трубача.

Тож **об'єктом** нашого дослідження є язик як окремий компонент виконавського апарату трубача, а **предметом** – його спинка і корінь.

Почнемо з того, що язик у грі на трубі виконує надзвичайно важливі функції, більшість яких давно описані у різноманітних методиках, школах, наукових статтях тощо. Існують, однак, і такі, які й до сьогодні висвітлені недостатньо, хоч активно використовуються у виконавській практиці провідних трубачів-зірок сучасного класичного і джазового виконавства.

Зустрічі, майстер-класи та особисте спілкування з видатними Маестро підштовхнули автора дослідити й описати маловідомі дії окремих сегментів язика, і, насамперед, його спинки та кореня.

Власний майже 30-річний професійно-виконавський та більш як півстолітній викладацький і науково-дослідницький досвід автора, особисте спілкування з Тимофієм Докшицером у 1977 та 1978 роках, Вінтоном Марсалісом у 2011 році, Гансом-Петером Салентіном у 2015 та 2017 роках, Сергієм Накаряковим та професором Отто Заутером (Otto Sauter) у 2016 році, зокрема майстер-клас та особисте спілкування з останнім послужили приводом до написання цієї статті.



Фото 1. Отто Заутер

Професор Бременської музичної академії Отто Заутер (Otto Sauter) свого часу закінчив Паризьку консерваторію (клас професора П'єра Тібо) сьогодні досяг статусу одного з найкращих трубачів-пікколістів світу. У наші дні Маестро ділиться своїм досвідом з трубачами-професіоналами та студентами навчальних закладів різних країн світу. У вересні-жовтні 2016 року Маестро провів низку майстер-класів у Львові. Секрет його виконавського успіху полягає у досконалому володінні, насамперед, специфічною технікою язика.

Отже, як згадувалося, язик людини є одним із найважливіших компонентів виконавського апарату музиканта-духовика. Виконуючи, в цілому, ідентичні функції при грі на усіх духових інструментах, рухи язика мають і специфічні відмінності при грі на конкретних, зокрема, на трубі. Чи багато ми знаємо про те, як діють і на що впливають окремі сегменти язика при грі на трубі? Небагато. Тож, досліджуючи наш об'єкт, вважаємо за доцільне спочатку коротко нагадати його анатомію.

Язык складається з тіла, кінчика і кореня. Його верхня опукла поверхня називається спинкою та складається з двох частин – передньої великої, що знаходиться у порожнині рота, і задньої, спрямованої до глотки. Нижня ділянка вільна лише у передній частині, далі вона формується з м'язів, які з'єднують язик із щелепою і рухомою

під'язичною кісткою. М'язи язика поділяються на зовнішні та внутрішні. Зовнішні забезпечують різноманітні рухи. Внутрішні змінюють його форму (розтягують, стягують, збирають). Переплітаючись між собою, вони зумовлюють його надзвичайну рухливість. Багато в чому працездатність, швидкість і точність дій язика залежать від його маси та об'єму.

Основною функцією язика при грі на духових інструментах є атака звуку – момент *перетворення повітряного струменя з психофізіологічного компонента у музично-акустичний*. Для цього язик відкриває повітряному струменю доступ до губів, а також коригує його тиск, швидкість, напрямок руху та бере участь у формуванні відповідного резонаторного об'єму ротової порожнини. "Язик як важливий орган виконавської артикуляції, – пише професор Анатолій Паутов, – координує роботу виконавського дихання і губів. Змінюючи свою конфігурацію в ротовій порожнині, він бере участь в управлінні та регулюванні повітряного струменя" [5, с. 107]. Застосовуючи рентгенографічний метод, професор Георгій Орвід дослідив, що рухи язика відбуваються як за рахунок його кінчика, так і кореня. На звуках верхнього регістру порожнина рота звукується, а корінь язика відходить назад. На нижніх звуках язик натомість здійснює зворотний рух, внаслідок чого порожнина рота розширюється, а корінь язика переміщується донизу, викликаючи розширення ротоглоточного простору при грі. Рентгенапарат чітко зафіксував розмикання губної щілини більше на нижніх звуках і менше на верхніх; при виконанні легато спостерігався рух язика переважно в передньому і задньому напрямку і менше у вертикальному напрямку. [6, с.199]. Дослідження також показали, що розмах тиску повітряного струменя при грі на трубі коливається від 8 мм ртутного стовпа у нижньому регістрі до більш ніж 160 мм, що перевищує 0,2 атмосфери у верхньому регістрі та вимагає від музиканта чималих фізичних зусиль. У цих умовах надзвичайно важливе значення набуває рівень техніки дихання.

Тож, виконуючи функцію клапана, язик спочатку спричиняє зародження звуку, а відтак впливає і на його фізично-акустичні характеристики.

Звичайно, велике значення для успіху атаки має й відповідна сила і пружність губів, теситурне налаштування порожнини рота, положення спинки і кореня язика, опора дихання та інші елементи теситурної техніки.

Чимало професійних музикантів-духовиків і науковців пов'язують успіх атаки з правильним формуванням повітряного струменя. Про це також нагадує у своїй нещодавно опублікованій фундаментальній праці "Фагот від А до Я" професор В. Апатський [2, с.305].

Водночас зауважимо, що язик належить до тих біологічних компонентів виконавського апарату, який на жаль **знаходиться поза зоною візуального контролю як виконавця, так і викладача**, а тому будь-які рекомендації стосовно правильних чи неправильних його дій з боку викладача є доволі складними і малоефективними без аналізу індивідуальних відчуттів самого виконавця.

Так під час звуковидобування кінчик язика, діючи наче клапан, відкриває доступ повітряному струменю до губів. Майже одночасно звукотворчі ініціативи кінчика передаються спинці та кореню язика. Вони формують рівчачок, по якому протікає повітряний струмінь. При зміні позицій спинки і кореня язика трансформується і положення м'якого піднебіння. При звуковидобуванні нижніх нот відбувається певне збільшення ротової порожнини та її зменшення при грі щораз вищих звуків. Тиск і швидкість повітряного струменя у верхньому регістрі неймовірно зростають. Якраз позиція спинки та кореня, на думку Отто Заутера, а не величина щілини губів є вирішальними в оволодінні високим регістром. Губи завжди повинні бути зімкненими між собою. Повітряний струмінь сам визначить ступінь їх відкритості. Разом із коренем площина спинки язика є найкращими акустичними коректорами позиції ротової порожнини, форма і величина якої істотно впливає на фізично-акустичні характеристики майбутнього звуку інструменту. Власне тут, у ротовій порожнині, також створюються та коригуються кількість, швидкість і тиск повітряного струменя перед зустріччю з губами (генераторами звуку). Досконалі рухи язика в комбінації з роботою органів дихання, губів і органів слуху забезпечують трубачу високий рівень технічної спроможності – фундаменту, на якому базується найвищий художньо-мистецький потенціал справжнього музиканта-художника.

Саме на принципі зміни положення спинки і кореня язика будує свою теорію оволодіння регістрами труби Отто Заутер. Маєстро пропонує кінчик язика відтягувати від стику верхніх зубів з піднебінням, у цей час задня частина спинки язика піднімається вгору до м'якого піднебіння і майже змикається з ним. Професор переконаний, що до губів (як генераторів звуку на трубі) належить пропускати вже сформований повітряний струмінь і саме теситурне налаштування порожнини рота, положення язика, й, зокрема, його кореня, відповідна опора дихання є визначальними у рівні теситурної техніки трубача. При цьому корінь язика і м'яке піднебіння майже закривають прохід у ротоглотку і створюють для повітряного струменя надзвичайно вузький рівчачок, що й змушує його

рухатися по ньому під високим тиском з надзвичайно високою швидкістю – ось "секрет" оволодіння надвисоким регістром труби. Про неймовірне і неминуче зростання швидкості повітряного струменя у ротовій порожнині, потрібне для гри у високому регістрі, також наголошує всесвітньо відомий трубач-віртуоз Джеймс Моррісон [9].

Слід зауважити, що в останні десятиліття питання спинки і кореня язика вже піднімалося у наукових роботах професора Російської академії музики (РАМ) Володимира Пушкарьова. Так у 2000 році вийшли друком його практичні рекомендації під назвою "Апертура язика", а у 2006 році – "Формування звуко-висотної позиції язика і компресії видиху у ротовій порожнині при грі на мідних духових інструментах". Щоправда, апертура швидше походить від латинського *apertura* – отвір у діафрагмі фотооб'єктива або від дієслова *aperitar* – тиснути, притискати. Припускаємо, що мова йде про тиск спинки і кореня язика на повітряний струмінь. У цих роботах вчений відстоює свою та думку професора Г. Гельмгольца, що найкращою для акустики ротової порожнини при грі на трубі є позиція язика, при якій спинка язика займає сталу позицію, близьку до вимови йотованого звука Ю. Надалі професор Пушкарьов пропонує постійно тримати язик у такому положенні при грі як у верхньому, так і в нижньому регістрі та при видобуванні звуків простою, або допоміжною атакою [7].

Підтримуючи думку професора Пушкарьова, щодо гри у середньому та нижньому регістрах, слід сказати, що усе ж вигіднішою для гри у надвисокому регістрі є позиція язика в позиції йотованого звука *Ī*. Щоправда, у російській абетці цієї літери не існує. Тож саме йотований звук українського алфавіту *Ī* є найкращим для орієнтації спинки і кореня язика у видобуванні на трубі звуків третьої октави. Язик своєю високорозміщеною спинкою та коренем ніби готує "загостреність" та агресивність згаданого струменя.

Професор Апатський, наприклад, подає судження вчених, які рекомендують "Виконавцям на амбушурних інструментах у найвищому регістрі переходити навіть на шиплячі приголосні" [2, с.306-307]. У такому разі разом з йотованою *Ī* можна використовувати позицію язика, як при вимовлянні приголосних *К* або *Г*.

Переконані, що знайдуться опоненти, яких такі рекомендації налякають можливим затисненням горла.

Для них відповімо, що м'язи язика і м'язи горла – це м'язи різних груп, а тому діють окремо. Це переконливо засвідчує відомий російський трубач Вадим Ейленкріг [11]. Тому при правильному формуванні резонуючої порожнини рота можна не боятися згаданого затиснення. Якраз такої серйозної помилки часто припускаються музиканти, які замість звуження м'язами спинки і кореня язика діаметра рівчака, по якому рухається підтиснутий ними повітряний струмінь, делегують подібне звуження м'язам горла, що є неприпустимим. Горло повинно знаходитися відкритим, в позиції позіху, що дуже не просто натренувати. Візуально це помітно по дещо опущеному донизу "кадику" (мед. *Адамовому яблуку*). Стосовно ж тембру, то відповідно до класичної теорії німецького фізика, фізіолога та психолога професора Г. Гельмгольца, "...тембр звуку залежить від кількості, висотного розташування й сили обертонів, його складових. Звук з більшим числом низьких гармонік, але позбавлений високих, буде сприйматися як м'який, округлий, але трохи шиплячий і глухий. Навпаки, звук з більшим числом високих, але позбавлений інтенсивних низьких гармонік, буде здаватися різким, металевим, але трохи порожнім і твердим. Класична теорія була доповнена формантною теорією, що з'явилась у 30-х роках минулого століття, за якою тембр музичних інструментів і людського голосу багато в чому залежить від наявності в їхньому спектрі *формант*, від кількості та місця формант на звуковисотній шкалі, від їхньої форми і відносного частотного розташування [2, с. 228]. Так що побоювання деяких виконавців, що внаслідок підтиснутого коренем язика до піднебіння повітряного струменя інструмент втратить якість звучання, є безпідставними.

Отже, перед звуковидобуванням високих звуків третьої октави автор статті рекомендує тримати губи повністю закритими, а корінь язика у положенні, як при вимові існуючого в українському алфавіті йотованого звуку *Ī* (див. рис. 1).



Рис. 1. Графічне зображення спинки і кореня язика при вимовлянні йотованої літери *Ī*

Тут варто нагадати, що виконавець повинен тримати губи завжди зімкнутими при грі як високих, так і низьких звуків (фото 2 і 3).

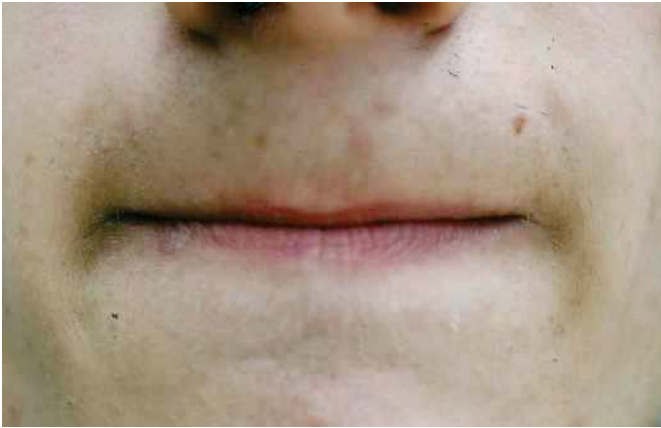


Фото 2. Позиція губів при грі на трубі як у високому, так і нижньому регістрах. Така позиція губів має назву "Moderato Approach" (помірне наближення)



Фото 3. Перевірка позиції губів за допомогою візуалізера В. Баха

Під час майстер-класів, проведених Отто Заутером у вересні-жовтні 2016 року у Львові, юні виконавці досить переконливо видобували на трубі строю in "Б" високі звуки третьої октави, що є непростим завданням навіть для багатьох трубачів-професіоналів. Автор статті був присутнім на згаданих заходах та мав можливість особисто поспілкуватись і задати професору низку технологічних запитань.



Фото 4. Автор статті доцент Ігор Гишка і професор Отто Заутер після майстер-класу та інтерв'ю з Маестро

Особливо протиприродними є відчуття виконавця грати у нижньому регістрі на закритих губах лише за рахунок дещо опущеної спинки і кореня язика. Зазвичай нижній регістр більшість трубачів ортодоксальної методології "обслуговували" розслабленими і відпущеними в чашку мундштука губами, що, насправді дуже ускладнювало здійснення великоінтервальних "стрибків" у високий регістр.

Висновки:

Зважаючи на суттєве розширення діапазону труби у бік верхнього регістру, що відбулося в останні десятиріччя, та твори, робочий діапазон яких сміливо сягнув середини третьої октави і вище, ми, хоч і запізно, повинні реагувати на зазначені переміни, змінювати застарілі методи навчання, навчальні програми та ортодоксальні методичні посібники XIX-XX століть.

Використання запропонованого у статті методу формування спинки і кореня язика у позицію йотованого звуку \tilde{I} є лише невеликим кроком для вирішення проблеми гри на трубі "Б" у третій октаві.

Майстер-класи провідних "виконавців-зірок", "You Tube", "Безвіз" сьогодні відкрили нові можливості нашим музикантам тісніше співпрацювати з топовими музикантами і педагогами Європи і світу, створили сприятливі умови переймати передові технології гри на різноманітних музичних інструментах, розширили нові художньо-мистецькі горизонти.

Література:

1. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / Учебное пособие. – К.: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Апатский В.Н. Фагот от А до Я / В.Н. Апатский. – К.: ТОВ "Лазурит-Поліграф", 2017. – 520 с. ISBN 978-966-1543-54-5
3. Докшицер Т. Путь к творчеству. – М.: Муравей, 1999. – 216 с.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – 369 с.
5. Паутов А. Эстетические проблемы культуры звука на медных духовых инструментах // В помощь военному дирижеру. – М.: ВДФ при МГК им. П.И. Чайковского, 1981. – Вып. XXIII. – С. 912–107.
6. Паутов А. Методические и педагогические принципы Г.А. Орвида // В помощь военному дирижеру. – М.: ВДФ при МГК им. П.И. Чайковского, 1981. – Вып. XX. – С. 123–177.
7. Профессор В.И. Пушкарёв, автор работы "Апертура языка" – практические рекомендации // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=KMtXwX4B3u4>
8. Нужно научиться контролировать мышцы языка. Мастер-класс Дениса Попова (труба) // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=1ZXeXBdmZX0>
9. Из цикла "Играть на трубе как Джеймс Моррисон": Диапазон // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=bLr_2YAQzmo
10. Из цикла "Играть на трубе как Джеймс Моррисон": Дыхание // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=D_4YCVvaddo&feature=share
11. Мастер-класс Вадима Эйленкрига. Выдержка и верхний регистр // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=BFrXwYO7r1Y>



УДК [780.8:780.646.1]:7.034.7

*Dr hab. Sławomir Cichor,
Łódź, Poland*

EWOLUCJA TECHNIKI GRY NA TRĄBCE W EPOCE BAROKU

W historii trąbki sięgającej kilku tysięcy lat przed naszą erą, można wydzielić kilka okresów szczególnie istotnych dla rozwoju instrumentu oraz związanej z nim techniki gry. Wśród nich nie sposób pominąć baroku nazywanego często złotym wiekiem trąbki. Bogactwo literatury, a także pierwszorzędna rola trąbki w ówczesnym zespole orkiestrowym, nadają tej epoce szczególne miejsce w historii instrumentu. Współcześni trębaczycy studiując barokowe partytury, często zastanawiają się, w jaki sposób było możliwe realizowanie tak kunsztownych partii na trąbce naturalnej. Stąd powstał pogląd, że niektóre kompozycje jak np. *II Koncert Brandenburski* J. S. Bacha nie były wykonywane w czasach, w których powstały. Synteza wiadomości pochodzących z traktatów i szkół wraz z przeglądem literatury, prowadzą do wniosku, że umiejętności XVII i XVIII wiecznych trębaczy pozwalały na wykonanie nawet najtrudniejszych fragmentów. Analiza rozwoju techniki gry na trąbce w tym okresie może zatem dostarczyć cennych wskazówek do pracy pedagogicznej i działalności artystycznej.

Trąbka do średniowiecznej Europy trafiła podczas wypraw krzyżowych. Pełniła funkcję fanfary dodając splendoru ważnym osobom lub wydarzeniom oraz ułatwiając prowadzenie działań wojennych. Pod koniec średniowiecza stawała się coraz bardziej popularna jako instrument sygnałowy, zaczęto używać jej również w muzyce dworskiej. Ze względu na budowę (była długą około półtora metrową rurą zakończoną z jednej strony ustnikiem, a z drugiej czarą głosową) możliwości wykonawcze ograniczały się do wydobycia kilku dźwięków harmonicznyc. Geneza wykształcenia się barokowej techniki gry sięga 2 połowy XV w., kiedy to powstały pierwsze trąbki zwinięte w pętle. Ich forma pozwalała na wydłużenie instrumentu, a co za tym idzie poszerzenia skali możliwych do wydobycia dźwięków naturalnych. Instrumenty takie pojawiły się we Francji i we Włoszech. Zwiększenie skali dało początek podziałowi trąbek na instrumenty przeznaczone do wykonywania niskich i wysokich partii. Różnice w budowie tych instrumentów dotyczyły głównie przekroju rury, oraz rodzaju zastosowanego ustnika. Zapiski pochodzące z krypty we Frankfurcie datowane na lata 1490 – 91 notują dokonany w Norymberdze zakup "*3 Feldtrompten*" z "*claretmontstücke*" i "*3 Mitlean trompten*" z "*quint montstücke*"¹. Wykształcenie się dwóch rodzajów trąbek i odpowiadających im ustników świadczy o potrzebie specjalizacji w wykonawstwie niższych i wyższych partii. Specjalizacja ta stanowiła pierwowzór późniejszego podziału na *clarino* i *principale*. Dzięki pochodzącym z przełomu XVI i XVII w. manuskryptom dwóch niemieckich trębaczy pełniących służbę na dworze króla Danii- Magnusa

¹ Baines A., *Brass Instruments their History and Development*, Faber & Faber, London 1976, str. 87.

Thomsena oraz Hendricka Lübeck możemy otrzymać obraz, jak wyglądały techniczne możliwości instrumentalistów u schyłku renesansu. Partie trąbek są podzielone na "*Quinda*" oraz "*Clarin*" i zbudowane są z kilku tonów harmoniczných.

Rozwój techniki gry na trąbce w tym okresie znacznie szybciej postępował we Włoszech. Na przestrzeni XVI w. włoscy trębaczycie opanowali sztukę grania zespołowego, polegającą na improwizacji wcześniej podanego tematu. Doprowadziło to do powstania utworów na 4, 5 trąbek, gdzie każdy z muzyków wykonywał inną partię. Nazwy poszczególnych głosów pochodziły od określeń używanych do oznaczenia poszczególnych rejestrów, w jakich grali muzycy i były to:

- clarino lub soprano ($c^2 - a^2$)
- sonata, quint lub principale ($c^1 - c^2$)
- alto e basso ($g - e^1$)
- vulgano
- basso (C)¹

Melodię prezentował 2 głos, 1 głos improwizował, dolne głosy stanowiły podstawę harmoniczną, natomiast środkowa partia była silnie zrytmizowana. W ten sposób wykonywano *Sonaty* – 4-, 5-głosowe utwory jednoczęściowe, do których czasami dodawano partię kotłów oraz *Toccaty*, które powtarzano trzykrotnie. Przykład takiego wykonawstwa możemy odnaleźć w notatkach dotyczących inauguracji Paladios Teatro Olimpico w Vincenzie w 1587 r. Natomiast zapis nutowy przedstawia słynna *Toccatą* z opery "*L' Orfeo*" Claudio Monteverdiego (1607). Zastosowanie przez wybitnego kompozytora zespołu trąbkowego we wstępie do opery dowodzi znacznych umiejętności technicznych włoskich trębaczycie. Wskazuje również na przełom, który dokonał się w postrzeganiu trąbki, której powierzano już melodyczno-figuracyjną, a nie jedynie fanfarrową rolę. Najistotniejszym źródłem wiedzy dotyczącym techniki gry na trąbce na przełomie renesansu i baroku jest: "*Volume di tutta l' arte della Trombetta*" (1614) Cesare Bendinello². Dzieło to jest uważane za pierwszy pełny podręcznik do nauki gry na trąbce. Zawiera zarówno uwagi interpretacyjne, zasady improwizacji, wskazówki dotyczące zasad naboru uczniów, wad fizycznych, które uniemożliwiają naukę gry na trąbce, sposobu trzymania instrumentu, pracy warg i języka, skali instrumentu, a także rodzajów artykulacji (zastosowanie sylab *da, ta, tin, te* oraz podwójnego staccato), jak i ćwiczenia techniki gry w niskim i wysokim rejestrze. Ponadto *Volume di tutta l'arte della Trombetta* stanowi pokażny zbiór literatury trąbkowej, na który składają się monofoniczne sygnały podobne do tych autorstwa Magnusa Thomsena, oraz utwory pięciogłosowe z wyraźnym podziałem na partie *clarino* i *principale* (patrz *Toccatą* z opery *L'Orfeo* C. Monteverdiego). Szczególnie cenne z historycznego punktu widzenia w omawianym dziele jest zestawienie skali i ćwiczeń właściwych dla instrumentu z przeszłości (*tromba antiqua*) z ćwiczeniami w rejestrze clarino- "*Questa con le voce del Clarino perfette*". Wskazuje ono bowiem, że przełom w technice gry na trąbce dokonał się za życia Bendinello. Użyty przez autora rejestr clarino sięga do dźwięków a^2 i b^2 i nie jest rozbudowany figuracyjnie. Z całą pewnością Bendinelli był wybitnym instrumentalistą, jednak jego dzieło tak przełomowe w historii trąbki, prawdopodobnie jest zbiorem wiadomości funkcjonujących już w środowisku ówczesnych trębaczycie. Świadczy ono zatem, że rozkwit techniki gry na trąbce na przestrzeni późniejszych epok miał swoje podstawy w rozwiniętej metodyce nauczania oraz wiedzy dotyczącej różnych aspektów wykonawczych.

Początek epoki Baroku w historii trąbki to okres krystalizacji dojrzałej formy trąbki naturalnej oraz techniki *clarino* i *principale*. Barokowa trąbka podobnie jak instrumenty używane w epoce późnego renesansu była zbudowana z cylindrycznej, zwiniętej w pętle rury zakończonej czarą głosową. Zasadniczo więc budowa instrumentu nie uległa przekształceniom. Jednak najważniejsze elementy czyli dźwięcznik i ustnik zostały nieco zmienione. Kształt czary głosowej barokowych trąbek był wynikiem doświadczeń wielu generacji budowniczych instrumentów. Najdoskonalsze dźwięczniki wytwarzano od ostatnich dekad XVII w. Ich budowa pozwalała na uzyskanie prawie idealnej intonacji wszystkich tonów harmoniczných.³ Największy postęp nastąpił w baroku na polu konstrukcji ustnika. Niski poziom technologii we wcześniejszych epokach nie pozwalał na właściwe jego uformowanie. Renesansowe ustniki miały kociołkowaty kształt i wykonane były w sposób utrudniający grę na instrumencie. Ustniki wytwarzane w baroku charakteryzowały się płaską szeroką krawędzią, która była łączona z kielichem poprzez zlutowanie. Kielich miał kształt wycinka półkuli i przechodził w wąski otwór prowadzący do nóżki o całkowicie konicznym przekroju.

¹ Tarr E., *The trumpet before 1800*, Cambridge Companion to Brass Instruments, Cambridge University Press 1997, str. 84-102

² Bendinelli C., *The Entire Art of Trumpet Playing 1614*, tłumaczenie angielskie E.H.Tarr, The Brass Press Vuarmarens 1975 str. 3

² Schunemann G., *Sonaten und Feldstücke der Hoftrumpeter*, Zeitschrift für Musikwissenschaft 1935, XVII, 4ff

³ Smithers Don. L., *The Music & History of the Baroque Trumpet before 1721*, Uitgeverij Frits Knuf 1988, str. 324

Wspomnianemu wcześniej rozwojowi instrumentu i ustnika towarzyszyła ewolucja techniki trąbkowej. Odbywała się ona w dwóch kierunkach: realizacja partii niskich (technika *principale*) oraz wykonawstwo partii wysokich (technika *clarino*). Technika *principale* wywodzi się z partii *quint* występującej w renesansowych zespołach trąbkowych. Zawierała ona dźwięki niskiego i średniego rejestru ułożone w sposób przypominający sygnały kawaleryjskie. Sztuka gry *principale* polegała na uzyskaniu mocnego brzmienia w dolnej części skali, dobrej intonacji niskich dźwięków oraz selektywnej artykulacji. Z tego względu trębacze *principali* używali większych i głębszych ustników ułatwiających precyzyjne wydobywanie niskich dźwięków. Instrumentaliści ci opanowali specjalną artykulację (te-ghe) przypominającą dzisiejsze podwójne i potrójne *staccato*. Technika *principale* najczęściej była stosowana do wykonywania głosu 2 i 3 trąbki w orkiestrze oraz w zespołach trąbkowych, dlatego z czasem partie te zyskały miano "*principale*". Gra w niskim i średnim rejestrze nie służyła jedynie dopełnieniu melodii, lecz stanowiła odrębną sztukę opisywaną z afektacją przez ówczesnych niemieckich pisarzy.¹ Popularność techniki *principale* potwierdzają liczne solowe marsze i toccaty. Technika gry w wysokim rejestrze wywodzi się, podobnie jak *principale*, z renesansowych zespołów trąbkowych. Najwyższy głos realizował w nich rodzaj improwizacji opartej na temacie wykonywanym przez drugi głos. Technika *clarino* polegała na śpiewnej, melodycznej grze w wysokim rejestrze. Nie stosowano twardych sposobów artykulacji, gdyż mogłyby one zaburzyć śpiewny charakter gry. Zamiast podwójnego *staccato* używano innych zastępczych głosek, np. le – ra, li – ru itp. Do najważniejszych problemów związanych z techniką *clarino* należały: konieczność wykonywania długich fraz, uzyskanie poprawnej intonacji oraz gra w wysokim rejestrze. Uzyskiwanie wysokich dźwięków oraz granie długich fraz było ułatwione poprzez stosowanie płytszych ustników, natomiast problem intonacji mógł być rozwiązany tylko dzięki umiejętnościom trębacza. Najwięcej kłopotów sprawiał 11 ton harmoniczny, który musiał być obniżony do f² lub podwyższony do fis². Podobnej korekcie podlegały prawdopodobnie naturalnie za niskie dźwięki: e¹, b¹ i a². Bardzo interesującą kwestią był sposób, w jaki trębacze wykonywali dźwięki spoza skali naturalnej. Często można je napotkać w partiach przeznaczonych na *trombe da tirarsi*, co sugerowałoby, że grane były na instrumentach suwakowych. Możliwe również, iż wykonywano je zmieniając ustami naturalną wysokość dźwięków. Rozwój techniki *clarino* i *principale* przyczynił się do poszerzenia skali instrumentu, która w zawierała od 15 do 23 dźwięków szeregu harmonicznego. Poznanie tajników barokowej techniki gry na trąbce jest możliwe dzięki analizie ówczesnej literatury oraz wiadomości zawartych w traktatach: *Syntagma musicum* Michaela Praetoriusa (Wolfbüttel 1619 r.), *Harmonie universelle* Martina Mersenne'a (Paryż 1637 r.) i *Unterricht der musikalischen Kunst* Daniela Speera (Ulm 1687r.). Najcenniejszym źródłem wiedzy są jednak powstałe w baroku dzieła trębaczy: "*Modo per imparare a sonare di Tromba tanto di Guerra Quanto musicalmente in Organo, con Tromba Sordina, col Cimbalo, e ogn'altro instrumento*"² Girolamo Fantiniego oraz *Versuch einer Anleitung zur heroischmusikalischen Trompeter- und Pauker- Kunst*³ Johanna Ernesta Altenburga.

Pełny tytuł pochodzącej z pracy Girolamo Fantiniego wskazuje, że zakres zainteresowań autora był znacznie obszerniejszy od problematyki opisanej we wcześniej omawianej pracy C. Bendinelliego. Najistotniejszą różnicę stanowi wyraźna chęć połączenia użytkowej roli trąbki z aspiracjami związanymi z wykonywaniem muzyki artystycznej. Dokonania Fantiniego są dowodem na to, iż taka możliwość rzeczywiście istniała. Oprócz służby u Wielkiego Diuka Toskanii Ferdynanda II, gdzie był trębaczem-seniorem, Fantini koncertował jako solista wywołując wielki zachwyt słuchaczy. Do dzisiaj zachował się opis koncertu w Rzymie z 1634 r.,⁴ na którym grał razem z kompozytorem i organistą G. Frescobaldim. Wspomina o nim również M. Mersenne w "*Harmonicorum*" określając go terminem "*excellentissimo Tubicine*"⁵ (wspaniały, doskonały trębacz). Innym dowodem na nieprzeciętne umiejętności Fantiniego są utwory liryczne opiewające jego grę. Należą do nich madrygał Alessandra Adimariego oraz anonimowe sonety. Dzieło Fantiniego zawiera wiele przydatnych instrukcji dotyczących techniki gry (realizacja przednutek, tryli, rodzaje artykulacji, sposoby wykonywania dźwięków spoza szeregu naturalnych alikwotów), uwagi dotyczące interpretacji muzyki oraz 120 muzycznych przykładów. Są to: ćwiczenia artykulacyjne, duety trąbkowe, a także utwory na jedną lub dwie trąbki i *basso continuo*. Większość z nich została zadedykowana rodzinom włoskich i niemieckich arystokratów. Jednym z bardziej interesujących fragmentów dzieła jest ustęp zatytułowany "*Instrukcje dla tych, którzy chcą nauczyć się grać na trąbce*

¹ Baines A., *Brass Instruments their History and Development*, Faber & Faber, London 1976, str. 128

² W wolnym tłumaczeniu "*Szkola gry na trąbce w stylu wojskowym oraz artystycznym z tłumikiem, z klawesynem i każdym innym instrumentem*".

³ W wolnym tłumaczeniu "*Próba wprowadzenia do bohaterskiej i muzycznej sztuki gry na trąbce i kotlach, dla szerszego zrozumienia tegoż, opisana historycznie, teoretycznie i praktycznie z przykładami w dwóch częściach*"

⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*

⁵ Eichborn H., *Girolamo Fantini ein Virtuos des siebzehnten Jahrhunderts und seine Trompeten-Schule*, The Brass Press, Nashville, U.S.A. 1976 str. 116

muzykalnie z zespołem wokalnym lub innymi [instrumentami]"¹ Znajdują się w nim uwagi autora dotyczące "śpiewnego sposobu gry" polegającego na stosowaniu podobnego do "messa di voce" crescendo i diminuendo na poszczególnych dźwiękach. Technika gry na trąbce u Fantiniego jest dużo bardziej rozwinięta, niż w dziele Bendinello. Rozszerzył on skalę instrumentu w niskim rejestrze do C, w wysokim do c³. Dodał nowe sposoby artykulacji tzw. "Modo di battere la lingua puntata In diversi modi", *grosso*, *trillo*. Stosował zmienną dynamikę oraz wiele dźwięków z poza naturalnego szeregu naturalnych alikwotów. Utwory i ćwiczenia zawarte w metodzie Fantiniego są rozbudowane figuracyjnie, a dźwięki wysokiego rejestru są używane często i w połączeniu ze skomplikowanymi pasażami. Analiza pochodzącego z wczesnego baroku dzieła włoskiego wirtuoza trąbki prowadzi do spostrzeżenia, że ówczesni wybitni trębaczycy posiadali bardzo szczegółową wiedzę metodyczną. Nawet jeśli ich umiejętności były wyjątkowe na tle epoki, to przekazując je w formie spójnych metod, przyczyniali się do rozwoju techniki gry u kolejnych pokoleń trębaczycy. W opinii autora to właśnie funkcjonująca w epoce baroku metodyka nauczania gry na trąbce w głównej mierze przyczyniła się do rozkwitu techniki i literatury tego okresu.

Kompletny system nauczania odnajdujemy w najbardziej rozbudowanej pracy poświęconej barokowej trąbce – *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*² (1795) Johanna Ernsta Altenburga (1734-1801). Oto proponowany przez autora podział na lekcje:

Lekcja I – przyłożenie ustnika, wskazanie jak trzymać instrument aby obciążać wargi równo po obu stronach twarzy; wytłumaczenie na czym polega zadęcie; sprawdzenie podbródka i warg, aby nie poruszały się przy kolejnych dźwiękach; ćwiczenia oparte na 5,6 najniższych dźwiękach. Ćwiczenia wykonywać razem z uczniem. Następnie uczeń powinien je sam powtórzyć. Nauka czytania nut. Lekcja powtarzana kilka razy dziennie bez poganiania ucznia.

Lekcja II – przedstawienie zasady oddychania i uderzania językiem. Zademonstrować pojedynczy niski dźwięk i sprawdzić czy uczeń powtarza właściwie z użyciem odpowiedniej sylaby. Zadać ćwiczenia na innych dźwiękach.

Lekcja III – ćwiczenie różnych sygnałów i utworów militarnych. Począwszy od najłatwiejszego, aż do bardziej skomplikowanych.

Lekcja IV – Dotąd wszystkie utwory grane były ze słuchu. Zapisanie całej skali trąbki i wytłumaczenie jak grać w górze skali tak samo dobrze jak w dole. Rozpoczęcie ćwiczeń od znanych chorałów (są utrzymane w wolnym tempie i rozpoznawane przez ucznia). Nauka grania mniejszych i większych interwałów. Nauczyciel powinien zapisać uczniowi w specjalnym zeszycie kilka prostych utworów.

Lekcja V – Początek pracy nad wysokim rejestrem. Rozpoczynamy dopiero, kiedy uczeń wydobywa f², g². Najpierw należy zagrać mu dźwięk, później prosić, aby powtórzył wykonując jednocześnie razem z nim niższą nutę. Wytłumaczyć różnicę pomiędzy f² i fis². Sprawdzić, czy uczeń odróżnia te dźwięki i właściwie intonuje. Jeżeli uczeń nie może właściwie wydobyć dźwięku, próbować znaleźć lepszy ton poprzez korektę zadęcia. Dopóki jego wargi nie staną się dość silne, zakazać mu ćwiczeń. Podczas tego okresu nie powinien grać na żadnych innych instrumentach dętych. Potem, tak jak na początku nauki może grać tylko na długiej trąbce.

Lekcja VI – Na początku uczeń powinien posiadać umiejętność wykonywania partii II trąbki. Kiedy zacznie lepiej radzić sobie w wysokim rejestrze, może próbować dochodzić do wysokiego C. Później powinien ćwiczyć głos I trąbki, podczas gdy nauczyciel wykonuje partię II trąbki.

Lekcja VII – W pierwszym roku nauki uczeń musi odpoczywać jeden dzień w tygodniu. Następnie jeden dzień na dwa tygodnie, trzy itd. Ważne, aby sprawdzać, czy zrozumiał i zapamiętał wszystkie dotychczasowe lekcje.

Lekcja VIII – Nauczanie ucznia grania w zespole trąbkowym różnych głosów.

Lekcja IX – Granie z uczniem koncertów i form koncertowych na 1 i 2 trąbki. Najlepiej kiedy nauczyciel gra na skrzypcach, a uczeń na trąbce. Musi wtedy się dostrajać i uczy się grać z innymi instrumentami³.

Plan nauczania przedstawiony przez Altenburga jest wciąż aktualny. Wskazuje na wysoki poziom wiedzy związanej z metodyką nauczania, fizjologią i psychologią. Podobnie jak w przypadku omawianych wcześniej dzieł Bendinello i Fantiniego można przypuszczać, że nie został on odkryty przez autora, a wskazuje na zasób wiedzy właściwy dla całego środowiska. Tym bardziej, że praca Altenburga jest swoistą kompilacją wiadomości z zakresu historii trąbki, społecznych relacji w środowisku trębaczycy, praw i

¹ Fantini G., *The Trumpet in a warlike way...*, tłumaczenie angielskie E.H.Tarr, The Brass Press Vuarmarens, Szwajcaria 1975, str. 3

² Altenburg J.E., *Trumpeters and Kettledrummers' Art*, tłumaczenie angielskie E.H.Tarr, The Brass Press 1974, str. 3

³ Altenburg J.E., *Trumpeters and Kettledrummers' Art*, tłumaczenie angielskie E.H.Tarr, The Brass Press 1974, str. 116-119

obowiązków właściwych dla poszczególnych grup, budowy instrumentu, ustników, tłumików, techniki gry, improwizacji, realizacji ornamentów, struktury kompozycji na trąbkę. Tak znaczący zakres wiedzy autora wynika prawdopodobnie z jego szerokich zainteresowań. Łącząc wykształcenie organisty, kompozytora i pochodzącego z rodziny słynnych trębaczy wirtuoza trąbki, dostrzegał pełne spektrum istotnych z punktu widzenia pedagoga informacji. Spośród wskazówek dotyczących techniki gry Altenburg podobnie jak Fantini duże znaczenie nadawał artykulacji. W technice principale dzieli atak na pojedynczy ("*Einfach*") i podwójny ("*Doppelt*"), przy czym proponowane przez niego sylaby to *ri-ti-ri-ton ki-ti-ki-ton* i *ti-ri-ti-ri-ton ti-ki-ti-ki-ton*. W porównaniu do wcześniejszych sposobów wydobywania dźwięków w niższym rejestrze użycie opisanych sylab powoduje wyższą pozycję języka. Ponadto Altenburg opisuje artykulację "*Haute*" polegającą na użyciu ataku samym powietrzem. W uwagach dotyczących realizacji partii clarino pisze, iż do dobrego wykonania tak samo potrzebne są właściwa technika gry, jak i znajomość stylistyki i wiedzy ogólnomuzycznej. Jako dwie najważniejsze techniczne umiejętności podaje: umiejętność wydobywania czystego i pięknego dźwięku oraz odpowiednią kondycję. Jednocześnie wskazuje, że o ile piękny dźwięk jest wartością względną, to dobra kondycja oznacza silne wargi wypracowane podczas częstych ćwiczeń. W ramach umiejętności wykonawczych wymienia umiejętność dostrajania się do innych instrumentów, grania śpiewnie, robienia różnic dynamicznych pomiędzy nutami głównymi i pobocznymi, wykonywania pasaży, w których niektóre dźwięki są łączone inne oddzielane, wykonywania szybkich pasaży legato, umiejętności wykonywania figur emfaticznych, grania w zróżnicowanej dynamice w zależności od stylu i obsady, grania w różnych tempach z odpowiadającą im afektacją. Co ciekawe pomimo szczegółowego opisu, jakie cechy powinien posiadać kandydat na trębacza, Altenburg nie definiuje dokładnie, w jaki sposób należy formować zadęcie. Podobnie, jak we wcześniejszych dziełach znajdujemy na ten temat jedynie ogólne uwagi. Podkreślane przez autora różnice w budowie fizycznej mogą świadczyć, że uznawał on koniczność indywidualnego podejścia do tej kwestii. Możliwe także, iż była to pewnego rodzaju tajemnica zawodowa, której nie chciał wyjawiać. Dokładny opis zasad ustawiania zadęcia znajdujemy natomiast w pochodzącym z drugiej połowy XVII w. dziele Daniela Speera – "*Unterricht der musikalischen Kunst*". Pisze on, że wielu trębaczy osiąga skalę nawet do f³ dzięki odpowiednio ustawionemu zadęciu i sile. Jego zdaniem dobrze funkcjonujące zadęcie polega na ustawieniu ustnika na górnej wardze w jej środkowej części, tak aby obejmował on w całości usta nie blokując swobodnego przepływu powietrza i pracy języka. Takie ustawienie gwarantuje możliwość wydobywania wysokich dźwięków i wytrzymałość. Jednocześnie nieodpowiednie zadęcie zdaniem Speera powoduje puchnięcie warg, brak swobodnego przepływu powietrza, a co za tym idzie uniemożliwia osiągnięcie wysokiego poziomu wykonawczego. Uważa, iż on, że poprawnie funkcjonujące zadęcie jest najważniejszym elementem gry. Zwracał ponadto uwagę na inne istotne elementy: odpowiednia budowa ciała, silny, długi oddech, aktywny i zwinny język, cierpliwość oraz wytrzymałość podczas ćwiczeń, umiejętność wykonywania ładnych długich tryli przy pomocy ruchu podbródka, niewydymanie policzków podczas gry¹.

Ewolucja techniki gry na trąbce naturalnej, która dokonała się w epoce Baroku, przebiegała odmiennie w różnych ośrodkach muzycznych. Trudno ocenić, czy działo się to za sprawą różnic w poziomie wykonawczym trębaczy w poszczególnych krajach, czy też odrębności kulturowej. We Francji technika clarino była słabo rozwinięta. Charakterystyczna była dominacja wojskowego i sygnałowego charakteru występów trąbkowych. W Anglii szczególnie ceniono piękny dźwięk instrumentu. Partie trąbki prowadzono więc majestatycznie i niezbyt wysoko. Wiele z nich posiada fanfarny lub liryczny, nastrojowy charakter. We Włoszech stosowano zestawienie trąbki z głosem (najczęściej sopranem) w kunsztownej wirtuozowskiej arii. W Niemczech największy rozwój techniki gry na trąbce nastąpił na terenach Saksonii (Lipsk). O poziomie technicznym niemieckich trębaczy świadczą kunsztowne partie w utworach J.S. Bacha i G. Ph. Telemanna. Szczególnie u Bacha partia clarino prowadzona jest bardzo figuracyjnie z wieloma zmianami rejestrów i zastosowaniem pełnej skali sięgającej d³, e³, a nawet g³. Apogeum technika clarino osiągnęła na terytorium Imperium Habsburgów w późnym baroku i okresie przedklasycyzmu. Wiele powstałych wtedy kompozycji na trąbkę posiada tak wielki stopień trudności partii solowej, że nawet w dzisiejszych czasach wykonywane są z powodzeniem zaledwie przez kilku solistów na świecie. Trębacze clariniści wnieśli ogromny wkład w rozwój instrumentu. Ich umiejętności i metody pozostały aktualne pomimo zmian budowy trąbki i jej roli w orkiestrze. Kompozytorzy wielu epok inspirowali się techniką clarino stosując charakterystyczny dla niej sposób gry w swoich utworach. Elementy tego stylu wykonawczego możemy odnaleźć w utworach solowych i partiach orkiestrowych następnych epok.

¹ H. L. Eichborn- *The Old Art. Of Clarino Playing on Trumpets* – Tromba Publications Denver 1976

Bibliografia

- Altenburg J.E., *Trumpeters and Kettledrummers' Art*, tłumaczenie angielskie E.H.Tarr, The Brass Press 1974
 Baines A., *Brass Instruments their History and Development*, Faber & Faber, London 1976
 Bendinelli C., *The Entire Art of Trumpet Playing 1614*, tłumaczenie angielskie E.H.Tarr, The Brass Press Vuarmarens 1975
 Eichborn H. L., *The Old Art. Of Clarino Playing on Trumpets* – Tromba Publications Denver 1976
 Eichborn H. L., *Girolamo Fantini ein Virtuos des siebzehnten Jahrhunderts und seine Trompeten-Schule*, The Brass Press, Nashville, U.S.A. 1976
 Fantini G., *The Trumpet in a warlike way...*, tłumaczenie angielskie E.H.Tarr, The Brass Press Vuarmarens, 1975
 Schunemann G., *Sonaten und Feldstucke der Hoftrompeter*, Zeitschrift für Musikwissenschaft 1935
 Smithers Don. L., *The Music & History of the Baroque Trumpet before 1721*, Uitgeverij Frits Knuf 1988
 Tarr E., *The trumpet before 1800*, Cambridge Companion to Brass Instruments, Cambridge University Press, 1997
The New Grove Dictionary of Music and Musicians



УДК 780.8780.643.1

Piotr Lato,
Krakow, Poland

**NOWE SPOJRZENIE NA ANGIELSKĄ MUZYKĘ KLARNETOWĄ
 NA PRZYKŁADZIE KONCERTU KLARNETOWEGO OP. 31 GERALDA FINZIEGO**

Blisko dekadę temu, gdy stanąłem przed wyzwaniem napisania pracy doktorskiej, po wielodniowych przemyśleniach zdecydowałem, że jej podmiotem będą sonaty klarnetowe kompozytorów angielskich: Charlesa Villiersa Stanforda (1911), Arnolda Baxa (1934), Herberta Howellsa (1951) i Richarda Rodneya Bennetta (1983). Podjęte wówczas przeze mnie analizy czterech kompozycji przeznaczonych na klarnet i fortepian sprawiły, że poznałem je dogłębnie zarówno od strony praktycznej jak i teoretycznej. Poprzez dokonaną na potrzeby pracy analizę porównawczą wszystkich czterech kompozycji starałem się przedstawić wybrane utwory w jak najpełniejszej formie, poczynając od genezy i koncepcji dzieła poprzez jego interpretację i rezonans ze wskazaniem na podobny sposób budowania formy oraz umiejscowienie ich w klasycyzującym nurcie muzyki brytyjskiej. Zwróciłem również uwagę na ważne i niezbędne dla muzyka – klarnecisty aspekty związane z problematyką wykonawczą angielskich utworów klarnetowych. Wnioski wynikające z przeprowadzonych badań były czasami zaskakujące i wiele wniosły do mojego ówczesnego rozumienia muzyki angielskiej, stylu kompozytorskiego wymienionych w tytule pracy twórców, jak i do pogłębionej interpretacji realizowanych utworów. Oryginalność opisanych przeze mnie w 2010 roku sonat polega między innymi na indywidualnym podejściu do problemu formy (u Stanforda, Baxa i Howellsa), rozszerzeniu harmonii (u Howellsa i Bennetta), wykorzystaniu rytmu i agogiki jako czynnika formującego (drugie części u Baxa i Howellsa), indywidualnym wykorzystaniu elementów ludowych (celtyckich; u Stanforda i Baxa) oraz motywicznym scalaniu formy (część II *Sonaty* Baxa, część I *Sonaty* Howellsa, część I i III *Sonaty* Bennetta). W pracy doktorskiej wykazałem również, że o wartości każdego z zaprezentowanych wówczas dzieł nie musi decydować aspekt nowoczesności czy awangardowości. Artystyczne piękno tych utworów przejawia się w ograniczeniu środków wyrazu, bogatej kolorystyce oraz śpiewnym charakterze linii melodycznych, których zróżnicowanie pod względem charakteru i nastroju muzyki, decydują o emocjonalnym odbiorze przez przeciętnego słuchacza. Dowiodłem również, że angielskie sonaty klarnetowe autorstwa Stanforda, Baxa, Howellsa i Bennetta umożliwiają pełną prezentację możliwości instrumentu. Umożliwiają odnajdywanie coraz ciekawszych elementów w ogólnie tradycyjnym obliczu muzyki angielskiej, stanowią ważny punkt w zakresie literatury przedmiotu i zajmują istotne miejsce pośród dzieł klarnetowych XX wieku. We wstępie do tekstu ukończonego w 2010 roku napisałem: "angielska muzyka klarnetowa to obszar w Polsce wciąż zbyt mało zbadany i znany. Moja fascynacja nią pogłębiała się wraz ze stopniowym poznawaniem pojawiających się coraz częściej nowych wydawnictw nutowych i nagrań płytowych"¹. Natomiast w ostatnim jej akapicie stwierdziłem: "praca (doktorska – przyp. PL) nie wyczerpuje z pewnością obszernej problematyki wykonawczej zawartej w angielskiej literaturze klarnetowej"². Po

¹ Piotr Lato *Sonata klarnetowa w twórczości kompozytorów angielskich XX wieku na przykładzie sonat Charlesa Villiersa Stanforda, Arnolda Baxa, Herberta Howellsa i Richarda Rodneya Bennetta* – praca doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2010.

² Ibidem.

upływie ośmiu lat od ukończenia pracy doktorskiej i odpowiednim zdystansowaniu się do problematyki tematu stwierdzam, że obydwie przywołane powyżej cytaty są jak najbardziej aktualne również w 2018 roku. Mój osobisty zachwyt nad muzyką angielską, nie tylko klarinetową, jest stały i co jakiś czas doprowadza do odkrycia i zauroczenia się nową kompozycją. Do grona mniej znanych kompozycji, w szczególności w środowisku pozaklarinetowym, należy między innymi *Koncert klarinetowy* op. 31 Geralda Finziego.

Gerald Finzi (ur. 16 lipca 1901, zm. 27 września 1956) był brytyjskim kompozytorem o żydowskich korzeniach znanym głównie jako twórca muzyki wokalne i chóralne. Do najbardziej znanych i najczęściej pojawiających się na koncertowych afiszach dzieł tego twórcy w gatunku muzyki instrumentalnej należą: *Koncert wiolonczelowy a-moll* op. 40 (1955) oraz wspomniany powyżej *Koncert klarinetowy* op. 31. Klarinet w twórczości Finziego zajmuje zresztą szczególne miejsce. Świadczy o tym nie tylko fakt, że jeden z dwóch jego najważniejszych koncertów solowych powstał właśnie na ten instrument. Wśród nielicznych dzieł instrumentalnych tego autora znajduje się również między innymi *Pięć Bagateli* (ang. *Five Bagatelles*) pochodzących z 1943 roku przeznaczonych na klarinet z towarzyszeniem fortepianu. Miniatury te znalazły swoje miejsce w standardowej literaturze klarinetowej powstałej w XX wieku. Jak podają materiały źródłowe¹, premierowe wykonanie *Koncertu klarinetowego* op. 31 miało miejsce 3 września 1949 roku podczas Festiwalu Trzech Chórów (ang. *Three Choirs Festival*) w Hereford. Orkiestrę smyczkową składającą się z muzyków grających na stałe w słynnej London Symphony Orchestra poprowadził sam kompozytor, a partię solową wykonał Frederick Thurston. Zamiarem Finziego było początkowo, aby solistą podczas premiery była Pauline Juler, której wcześniej zadedykował swoje *Pięć Bagateli*. Jednak wobec kolei rodzinnych Juler, która zarzuciła w tym okresie swą karierę muzyczną, Finzi zwrócił się ku jej nauczycielowi – Thurstonowi. Jak podaje Patrick Rucker² dzieło nagrano po raz pierwszy dopiero w 1977. Partię solową wykonał wówczas John Denman, a sekcję smyczkową New Philharmonia Orchestra poprowadził Vernon Handley. W opinii autora tekstu tak duży dystans dzielący premierę od pierwszego nagrania wynika z faktu, że pierwszy wykonawca (F. Thurston – przyp. PL) zmarł w 1953 roku, a kompozytor trzy lata później (1956). Doprowadziło to do braku należytej popularyzacji dzieła, które pomimo, że było podejmowane przez najwybitniejszych klarncistów tamtych czasów z sir Colinem Davisem na czele nie zyskało należytego rozgłosu. Światowy rozgłos dzieło zyskało dopiero w 1978 roku, kiedy podczas pierwszej edycji konkursu organizowanego przez BBC – *Młody Muzyk Roku* (ang. *Young Musician of the Year*) wykonała je wschodząca wówczas gwiazda klarinetu – Michael Collins. Dla *Koncertu klarinetowego* op. 31 był to moment przełomowy, od którego uznawany jest za najwybitniejsze dzieło Geralda Finziego. Nieocenione zasługi dla popularyzacji *Koncertu klarinetowego* Finziego oddała Thea King – wdowa, a wcześniej uczennica Fredericka Thurstona. Drukiem kompozycja wydana została na początku lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Edycja londyńskiej oficyny wydawniczej Haweks & Son Ltd. informuje, że firma ta uzyskała prawa autorskie do kompozycji w roku 1951, a więc cztery lata po premierze. Ten sam materiał nutowy podaje wiadomość, że pełna partytura (oraz prawdopodobnie zestaw partii) ukazała się dwa lata później – w roku 1953.

W ujęciu konstrukcyjnym *Koncert klarinetowy* op. 31 Geralda Finziego wykazuje standardową trzyczęściową konstrukcję koncertu solowego bazującą na układzie części: szybka – wolna – szybka. Dzieło oparte jest również o tradycyjny system harmoniczny *dur-moll* nawiązujący do tradycji angielskiej. W odniesieniu do całościowego spojrzenia na kompozycję zacytowany powyżej Patrick Rucker twierdzi, że: "uwielbia *Koncert klarinetowy* za jego łagodną, niemal brahmsowską jakość balansującą pomiędzy wigorem i energią a jesiennym odpoczynkiem"³. Osobiście zgadzam się z tą opinią w całej rozciągłości dodając może do niej własną tezę, że obok klimatów charakterystycznych dla muzyki Brahmsa słyszalne są w dziele również liczne nawiązania do brzmień i tradycji Edwarda Elgara. Widać to chociażby we wstępie do pierwszej części (*Allegro vigoroso*), w której smyczki realizujące swe partie w *divisi* wprowadzają istic elgarowskie nastroje i charakterystyczne dla jego twórczości półtonowe dysonanse oraz pochody linii basowej. Solowy klarinet pojawiający się po wstępie realizuje linie melodyczną w opozycji do zaproponowanego przez smyczki nastroju. Partia solisty jest znacznie łagodniejsza, nacechowana lirycznie dzięki czemu doskonale wpisuje się w określenie wykonawcze przewidziane przez Finziego – *in modo lirico*. Charakter ten jest następnie kontynuowany, dzięki czemu w przeważającej większości partii klarinetu w części pierwszej dominuje melodyczno-pastoralna prostota przerywana jedynie wirtuozowskimi figuracjami. Warto także zwrócić uwagę na partię smyczków, które po ostrych brzmieniach fragmentu początkowego, gdzie w ich partii pojawia się nawet określenie *martellato*, wraz z przebiegiem części bardzo często przejmują klarinetową melodykę realizując obszerne fragmenty liryczne. Podobne zróżnicowania mają miejsce w warstwie dynamicznej, w której odnajdujemy wartości skrajne – od *pp* po *ff*. Dzięki tym zabiegom Finzi osiągnął efekt zróżnicowania nastrojów – od elegijnego liryzmu, poprzez duchową refleksję po

¹ Informacja za: classicfm.com

² Patrick Rucker *Which is the best recording of Finzi's Clarinet Concerto?* [na] www.gramophone.co.uk, 2016.

³ Ibidem.

promieniowanie radością. Analizując zawartość części I warto odnotować także kadencję. Nie miała ona zastosowania w premierowej wersji kompozycji i została dodana dopiero po sugestii Ralpa Vaughana Williamsa. *Allegro vigoroso* w porównaniu do materiału muzycznego całej części kończy się niekonwencjonalnie – sekwencją ostro brzmiących tryli realizowanych w dynamice *fortissimo*. Pierwsze ogniwo *Koncertu klarinetowego* Finziego pomimo pozornej prostoty materiału nutowego nie należy do najłatwiejszych pod względem interpretacyjno-wykonawczym. Atencji w części *Allegro vigoroso* wymaga między innymi dialog pomiędzy klarnetem a orkiestrą, który prowadzony winien być w sposób klarowny i precyzyjny, przy jednoczesnym zachowaniu pewnej swobody interpretacyjnej.

Na części drugiej, która utrzymana została w wolnym tempie – *Adagio ma senza rigore* wyraźne piętno odcisnął fakt, że w katalogu twórczości Geralda Finziego znajdują się przede wszystkim kompozycje wokalne. Kompozytor dał tu próbkę swych umiejętności tworząc nasycone emocjonalnie liryczne i śpiewne melodie oraz interesujące układy harmoniczne. Również i na gruncie drugiego ogniwa *Koncertu* odnajdujemy wyraźną analogię do twórczości Edwarda Elgara. Tym razem objawia się to między innymi zaczerpniętym z *Koncertu skrzypcowego* tego twórcy pomysłem dialogu pierwszych i drugich skrzypiec grających swą partię *con sordino*. Bardzo interesującym zabiegiem kompozytorskim jest także zastosowanie drobnych figuracyjnych kadencji (licujących doskonale z określeniem wykonawczym stanowiącym podtytuł części – *senza rigore*) zawartych w partii klarnetu realizowanych niemalże bez akompaniamentu. Doprowadzają one do kulminacji, po której powraca wspomniany dialog smyczków *con sordino*. Zastosowana w *Adagio* stylistyka jest świetnym testerem – swego rodzaju papierkiem lakmusowym świadczącym o dojrzałości oraz umiejętnościach interpretacyjnych wykonawcy. Utrzymana w konwencji *rubato* wspomaganą zmienną agogiką druga część jest bardzo wymagająca pod względem uwypuklenia i odpowiedniego wysmakowania niuansów artystycznych. Jednak istotny jest nie tylko wątek interpretacyjny. *Adagio* obfituje – w szczególności we wspomnianych powyżej drobnych układach o charakterze kadencyjnym – w liczne fragmenty figuracyjne wymagające pod względem techniki gry. Obliguje to wykonawcę do umiejętnego balansowania na styku wyobraźni muzycznej i wycucia interpretacyjnego oraz sprawności technicznej. Uwagi w drugim z tych wątków wymagają między innymi bardzo trudne połączenia dźwięków w artykulacji *legato*, a w szczególności te, które są ulokowane w wysokim rejestrze skali gry oraz dynamice *pianissimo*. Pomimo najeżenia różnorodnymi przedstawionymi powyżej trudnościami, *Adagio ma senza rigore* jest obecnie jedną z najbardziej rozpoznawalnych i najchętniej wykonywanych "wolnych części" z całej angielskiej literatury klarinetowej dającą możliwości do zaprezentowania walorów artystycznych oraz umiejętności na gruncie innych elementów gry jak artykulacja czy barwa.

Finałowe *Allegro giocoso* ujęte w formę rondo w radosnej tonacji C-dur przynosi miłą odmianę charakteru po ciemnych i posępnych brzmieniach części drugiej. Po krótkiej introdukcji (jedenastotaktowej) w głównym nurcie narracji muzycznej pojawia się klarnet realizujący prostą i niewinną melodię typową dla angielskiego folkloru. Melodia ta, podjęta następnie przez smyczki stanowi podstawowy materiał muzyczny wieńczącego *Koncert klarinetowy* op. 31 ogniwa. Odnotować jednak należy, że w obszernych fragmentach części powraca ciemniejszy i bardziej liryczny charakter – typowy dla części pierwszej i drugiej, który przez Michaela Kennedyego nazwany został "mglistą nostalgią" (ang. *misty nostalgia*)¹. W finałowym odcinku *Allegro giocoso* odnotować należy drobną kadencję oraz pełne impetu zakończenie. Fragment ten zasługuje także na specjalne wyróżnienie ze względu na niewygodne połączenia aplikatury zespolone z dużym nasyceniem znaków chromatycznych wymagających od wykonawcy biegłości technicznej oraz dużej dawki ćwiczeń. Podobnie jak poprzednie części, tak i finał jest wymagający pod względem interpretacyjnym. Wynika to głównie ze zmienności nastrojów, a także pewnej złudnej prostoty, o której wspominałem już powyżej przy okazji opisywania problematyki części pierwszej. W finale element prostoty związany jest głównie z fragmentami cechującymi się angielskim folklorem. Wątek ten jest szczególnie istotny dla wykonawców spoza brytyjskiego kręgu kulturowego. W moim najgłębszym przekonaniu, jest niezwykle istotne, aby w celu oddania niuansów interpretacyjnych oraz wykonawczych zagłębić się w tajniki angielskiej muzyki ludowej.

Spoglądając na *Koncert klarinetowy* op. 31 Geralda Finziego jako całość uwagę zwrócić należy na niezwykle interesującą i bogatą partię towarzyszącą soliście orkiestry smyczkowej. Częste indywidualizowanie partii poszczególnych instrumentów w *divisi*, fragmenty solo liderów poszczególnych sekcji oraz stosowanie licznych technik wydobycia dźwięku sprawiają, że warstwa orkiestrowa jest bardzo zróżnicowana pod względem barwowym. Z drugiej strony, powyższe względy czynią z niej partię wymagającą czy wręcz trudną. Ważne jest jednak to, że instrumenty smyczkowe pełnią rolę dopełniającą całość narracji, a nie li tylko akompaniującą dzięki czemu wraz z solowym klarnetem dają możliwość idealnego odzwierciedlenia charakteru muzyki angielskiej – czasem tajemniczej, nastrojowej, bardzo romantycznej, ale też mrocznej i pełnej dramatyzmu oraz nostalgii.

¹ Opinia Michaela Kennedyego zamieszczona w tekście dołączonym do okładki płyty *Gerald Finzi Clarinet Concerto, Nocturne, Eclogue*, wyd. Decca, 2011.

Zdążając do podsumowania, przywołam ponownie artykuł Patricka Ruckera *Which is the best recording of Finzi's Clarinet Concerto?*¹ Autor przedstawia i opisuje w swoim tekście szereg dostępnych na rynku fonograficznym nagrań *Koncertu klarnetowego* op. 31 Geralda Finziego począwszy od premierowego zapisu Johna Denmana z 1977 roku, aż po rejestracje najbliższe współczesności. I tak znajdujemy tu recenzje nagrań, w których zarejestrowano wykonania i interpretacje takich artystów jak między innymi Thea King (1979), które osobiście bardzo cenię, wspomnianego już Michaela Collinsa (1987) oraz innych znanych klarnecistów: Alana Hackera (2001), Emmy Johnson (1992), Roberta Plane'a (1998), Andrew Marrinera (2011) oraz Sary Williamson (2014). Nie jestem w stanie jednoznacznie stwierdzić, czy Reucker przedstawił wszystkie zarejestrowane i dostępne nagrania *Koncertu* op. 31, lecz z dużą dozą prawdopodobieństwa zaryzykuję postawienie hipotezy, że nie. Analizując te opisane nie trudno zauważyć, iż autor tekstu skupił się głównie na artystach rodem z Wielkiej Brytanii. Doprowadziło mnie to do wniosku, że kompozycja Geralda Finziego, stanowiąca podmiot niniejszego artykułu największe sukcesy święci głównie na ojczyściej ziemi. W tak zwanym uniwersalnym procesie kształcenia adepci klarnetu pod okiem swych pedagogów rozwijani są wielotorowo: od zagadnień warsztatowych i technicznych poprzez wątki artystyczne na aspektach osobowościowych kończąc. Głównym materiałem dydaktycznym podczas nauki czy studiów stają się niejednokrotnie jedynie kompozycje o znaczeniu pomnikowym. Dzięki *Koncertowi klarnetowemu A-dur* Mozarta poznaje się zagadnienia stylu klasycznego, koncerty Webera pozwalają zrozumieć tajemnice niemieckiego romantyzmu, a poprzez *Rapsodię* Debussyego staramy się zrozumieć pełną barwę i odcienie muzykę francuskiego impresjonizmu. Podobnie przedstawia się kwestia repertuaru koncertujących klarnecistów. W ich programach niejako na zamówienie publiczności, w szczególności tej specjalistycznej lub "oldschoolowej", pojawiają się dzieła z tak zwanego standardowego repertuaru, dające możliwość szybkiej oceny umiejętności wykonawcy. Pewnego rodzaju brakującym elementem "mainstreamu" wykonywanych kompozycji, traktowanym często drugo czy nawet trzecioplanowo jest tu w moim odczuciu muzyka angielska. Bardzo często niesłusznie spychana jest na tak zwany boczny tor jako mniej wartościowa w obiegowej opinii aniżeli jej niemiecka, francuska, włoska czy nawet polska odpowiedniczka. W moim najgłębszym przekonaniu jest to ogromny błąd i niewyobrażalna strata. Pozytywnym aspektem w tym wątku jest jednak niezaprzeczalny fakt, że w ostatnich dwóch, trzech dekadach znaczenie angielskich kompozycji klarnetowych stopniowo wzrasta. Wątek ten zaobserwowałem już w 2010 roku² i wówczas wykazałem, że zainteresowanie sonatami Sir Charlesa Villiersa Stanforda, Sir Arnolda Edwarda Trevora Baxa, Herberta Normana Howellsa i Richarda Rodneya Bennetta jest zdecydowanie rosące. Potwierdza to między innymi coraz częstsze pojawianie się tego rodzaju literatury w recitalach wybitnych klarnecistów – szczególnie tych z młodszej generacji – oraz w programach konkursów i festiwali co osobiście uważam za proces niezwykle cenny. Podczas badań w 2010 roku zaobserwowałem również wzrastającą rolę tych utworów w obszarze literatury klarnetowej, co jest ważnym sygnałem świadczącym o stopniowym zapotrzebowaniu słuchaczy również na programy koncertowe odbiegające od standardowego repertuaru. Uważam, że angielska literatura klarnetowa powinna zostać przybliżona słuchaczom.



УДК 788.2

Палаженко О.П.,
м. Рівне

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ КОМПОНЕНТНОЇ СТРУКТУРИ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА

Анотація. Дослідження пов'язане з виокремленням та науковим обґрунтуванням компонентної структури виконавських умінь музикантів-духовиків. **Методологія** публікації полягає в аналізі психологічної, педагогічної, музикознавчої літератури, а також застосуванні емпіричних методів дослідження. Завдяки цим методам було розглянуто сутність та структуру виконавських умінь музиканта-духовика, визначено та науково обґрунтовано їх компонентну структуру.

Ключові слова: компонент, виконавські вміння, музикант-духовик, виконавство.

¹ Patrick Rucker *Which is the best recording of Finzi's Clarinet Concerto?* [na] www.gramophone.co.uk, 2016.

² Piotr Lato *Sonata klarnetowa w twórczości kompozytorów angielskich XX wieku na przykładzie sonat Charlesa Villiersa Stanforda, Arnolda Baxa, Herberta Howellsa i Richarda Rodneya Bennetta* – praca doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2010.

Abstract. Research is related to the selection and scientific ground of component structure of performing abilities of musician-wind instruments-players. **Methodology** of publication consists in the analysis of psychological, pedagogical, literature of musicologist, and also application of empiric methods of research. Due to these methods essence and structure of performing abilities of musician-wind instruments-players was considered, certainly and scientifically reasonably them component structure.

Keywords: component, performing abilities, the musician-wind instruments-players, performance.

Сьогодні швидкими темпами відбувається становлення демократичного суспільства, в якому важлива роль відводиться мистецтву, зокрема й музичному, яке, в свою чергу, покликане послідовно і всебічно залучати особистість у художньо-емоційний світ музичної культури, формувати її естетичні смаки та ціннісні переконання. Дослідження різносторонніх проявів музичної діяльності людини є цілісною системою знань, яка пов'язана з пізнанням закономірностей музичної діяльності та її функціонуванням у соціумі. Теоретична сторона музичного виконавства займає особливе місце в охопленні низки важливих проблем, вирішення яких вимагає різних наукових підходів і спільних зусиль спеціалістів у галузі психології, педагогіки, музикознавства та естетики. Перспективність розвитку теорії музичного виконавства забезпечується її опорою на методологічні принципи та послідовністю в своєму розвитку.

У сучасній педагогічній та виконавській практиці активно вивчаються питання формування виконавських умінь музикантів-духовиків, які є поліфункціональним процесом, що проявляється у взаємозалежності освітніх, розвивальних, організаційних та аксіологічних функцій. Тому актуальність зазначеної теми проголошена нагальністю її вирішення і вимагає детального аналізу окремо взятих компонентів виконавських умінь, зокрема під час навчання гри на духових інструментах.

Питанням формування та специфіки розвитку виконавських умінь займалися багато педагогів, котрі виокремлювали стрижневі ознаки в набутті майстерної та професійної гри на музичних інструментах. Так, характерною ознакою виконавства, на думку Є. Г. Гуренка, є наявність художньої інтерпретації [5, с. 30].

Як зазначає Л. С. Виготський, виконавська діяльність зумовлена переживанням чогось значного для індивіда і сприяє появі якісних змін психічних властивостей особистості та якісним новоутворенням [4]. У структурі формування виконавських умінь К. К. Мартінсен пропонує таку методику викладання, за якої розвиток виконавської техніки здійснюється послідовно: від слухового образу, через моторику, до звучання [9]. Фактором формування виконавської майстерності Г. П. Прокоф'єв вважає роботу над тембровими відмінностями в звучанні інструмента [11].

Теоретико-методичні питання сутності музично-виконавської діяльності, зокрема в процесі навчання гри на духових інструментах, досліджували провідні музиканти і педагоги: В. Алтухов, В. Апатський, В. Блажевич, В. Богданов, З. Буркацький, Ю. Василевич, Р. Вовк, В. Громченко, М. Давидов, Б. Диков, А. Карп'як, П. Круль, С. Цюлюпа, Я. Сверлюк, В. Скороходов, М. Терлецький, Ю. Усов, А. Федотов, В. Цибін.

Різні питання розвитку музично-естетичної культури учнів вивчали Н. Гузій, О. Грисюк, Т. Кротова, Л. Кузьмінська, Т. Турчин, музично-творчих здібностей і виконавської підготовки – О. Деркач, С. Ліпська, О. Палаженко, М. Матковська, В. Рагозіна.

Мета дослідження. Актуальність теми визначила її мету – виокремлення та наукове обґрунтування компонентної структури виконавських умінь музикантів-духовиків.

Враховуючи важливість та недостатнє вивчення проблеми, необхідно вирішити такі завдання: чітко окреслити поняття виконавських умінь, виконавської техніки; визначити та обґрунтувати основні компоненти виконавських умінь музиканта-духовика.

Тривалий шлях розвитку кожного музиканта-початківця незалежно від його рівня музичної обдарованості починається із засвоєння правил постановки виконавського апарату та оволодіння елементарною аплікатурною й артикуляційною моторикою, яка є невід'ємною складовою виконавської техніки [8, с. 54].

Основними складовими виконавської техніки музикантів-духовиків є "виконавські засоби", які визначаються як "засоби виконавської виразності" або "виражальні засоби". До відносимо: звукоутворення, звуковисотну інтонацію, вібрато, динаміку, штрихи, фразування. Також до цієї групи традиційно належать допоміжні (щодо звукоутворення) засоби: ритм, метр, темп та агогіка. Враховуючи специфіку духового виконавства, окремим виражальним засобом також прийнято вважати прийом філірування. Друга група складається із засобів технічного порядку, як-то: музичний слух, постановка, техніка дихання, темброформувальний апарат, техніка язика та губ (артикуляційний апарат), техніка пальців (останній засіб передбачає також освоєння виконавцем усіх

видів аплікатури на духовому інструменті) [7, с. 40]. Всі ці складові є невід'ємними один від одного структурними елементами виконавських умінь музиканта-духовика.

Традиційно органи виконавського апарату духовика залежно від виконуваної ними функції поділяють на кілька груп:

- Пальцевий апарат виконавця, який включає руки (на тромбоні) і пальці рук (на інших духових інструментах), що забезпечує зміну довжини звучного стовпа повітря;
- Дихальний апарат, що забезпечує необхідний для звукоутворення тиск повітря;
- Губний апарат (або амбушюр), який безпосередньо або за допомогою тростини забезпечує звукоутворення [12, с. 38 – 44].

Якщо робота з розвитку аплікатурних навичок духовика-початківця базується на загальній для всіх музичних інструментів методиці, оскільки опирається на традиційні для трудової діяльності людини органи, то проблема звукоутворення і звуковедення при грі на духових інструментах, у зв'язку зі специфікою органів артикуляції, робить шлях розвитку музиканта-духовика не тільки дуже складним, але й мало передбачуваним.

Пояснюється це тим, що на відміну від інших музикантів-інструменталістів, духовики використовують артикуляційні органи, які не мають створених у процесі еволюції людини каналів довільного управління та контролю якості їх роботи, та й взагалі органи артикуляції невідчутні для виконавця [8, с. 54].

Скорочення або розслаблення будь-яких м'язів губного апарату пов'язано з великими труднощами і далеко не завжди підпорядковуються безпосередньому управлінню людини. Тим більше спроба коректування напруги одного конкретного м'яза часто призводить до підсвідомого перерозподілу напружень всієї мимічної мускулатури, тобто до руйнування раніше побудованої рухової моделі виконуваної дії. Пояснюється це тим, що формування рухової техніки лицьової мускулатури і мови відбувається підсвідомо, на базі розвитку простих жувальних та мовних рефлексів [10, с. 142].

На жаль, сучасна методика навчання гри на духових інструментах, що ґрунтується переважно на традиційних, частіше емпіричних положеннях, рекомендує спиратися в основному на власні м'язово-слухові уявлення, які не володіють достатньо орієнтованою визначеністю, аби служити базою професійного розвитку музиканта-духовика [8, с. 57].

Музичне виконавство є одним з унікальних і специфічних явищ культури, яке формувалось і вдосконалювалось у людській діяльності. Воно має ознаки і властивості, що характеризують його як відносно самостійне явище музичної культури.

У методиці музично-виконавського виховання суттєве місце посідають питання формування і розвитку умінь виразного виконання (Г. Гофман, Б. Л. Гутніков, К. К. Мартінсен, Г. Г. Нейгауз, М. Є. Фейгін). У своїх працях вони, передусім, надають обґрунтовані поради і рекомендації з питань оволодіння ритмічною стороною виконання.

Поняття "виконавські уміння" складається з двох містких складових, а саме: виконавство – загальне поняття, що розшифровується у великому тлумачному словнику сучасної української мови (2008 р.) як "творче виконання чого-небудь (музичного, літературного та іншого твору, певної ролі у театральній виставі, кінофільмі та ін.)" [3]. Наступною складовою поняття є уміння, що, в свою чергу, розшифровується у тому ж таки словнику як "бути в змозі, зробити що-небудь, володіти умінням робити що-небудь" [3].

З точки зору музично-виконавської діяльності детермінантою музично-виконавських умінь є творчий процес відтворення композиторського задуму засобами виконавської майстерності.

Під час навчання гри на духових інструментах необхідно пам'ятати, що виконання твору 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 формоутворювальних структур і елементів.

Формування виконавської майстерності – складний багатоплощинний процес, розвиток якого висуває необхідність постановки в центр дослідницької уваги поняття "майстерність".

У музичному мистецтві майстерність існує як невід'ємна складова виконавської діяльності. У сучасній музичній педагогіці поняття "музична виконавська майстерність" вперше сформулював видатний педагог і музикант-виконавець професор М. Давидов. На його думку, "виконавська майстерність є вільним володінням інструментом і собою, емоційно яскраве, артистичне, співтворче, технічно досконале втілення музичного твору в реальному звучанні" [6, с. 14].

Про взаємодію технічної і художньої сторін виконавської майстерності наголошували видатні композитори: Л. Бетховен, Й. Брамс, Ф. Бузоні, Ф. Ліст та ін., а також відомі педагоги-музиканти:

Б. В. Асаф'єв, А. Г. Рубінштейн, Л. М. Оборін, Г. Г. Нейгауз, які основою виконавської майстерності вважали художню сторону виконання, а техніку розцінювали як засіб виконання музичного твору [1, с. 75].

Отож важливою характеристикою виконавської майстерності виступають художньо-інтерпретаційні уміння виконавця, що відображають рівень його образного сприймання, культури почуттів, естетичних ідеалів і смаку та творчих здібностей.

З'ясовуючи готовність до виконавської діяльності, необхідно визначити основні взаємопов'язані компоненти, які стають рушійною силою в набутті виконавської майстерності музиканта-духовика.

Досліджуючи психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності, В. Білоус розкриває *структуру музично-виконавської майстерності*, яка включає такі компоненти: теоретичний, технічний, художній, суспільно-психологічний (комунікаційний) [2, с. 213].

На нашу думку, майстерність можна ототожнити з вправністю, мистецтвом, ознакою яких є досконала творча обізнаність особистості про предмет його діяльності, що характеризується унікальністю, неповторністю, індивідуальністю уміння, оригінальністю майстра щодо вирішення творчих завдань.

Виконавство як вид діяльності в музичному мистецтві розвиває художньо-творчі здібності особистості, позитивні риси характеру, допомагає виробити власні життєві орієнтири через переживання та виконавську співтворчість в ході реалізації авторського задуму.

Насамперед, основним завданням майбутнього виконавця-духовика 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 максимально 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, М. Лисенка чи Б. Лятошинського.

Таким чином, ми дійшли висновку, що виконавські вміння – це властивість особистості володіти системою усвідомлених, цілеспрямованих і взаємопов'язаних розумових і практичних дій, що формуються на основі застосування систематизованих знань і дозволяють успішно виконувати музичні твори. Їх сутність полягає у залученні учнів до пошуку доцільних рухів на сенсорно-перцептивному рівні та прогнозуванні бажаних результатів їх відтворення; створення дій, які б відповідали художньо-образним ознакам музичних творів шляхом уявлення та мисленевого об'єднання окремих рухів; постійного вдосконалення сформованих навичок шляхом їх автоматизації та кореляції.

З урахуванням чинних позицій стосовно художньо-педагогічної проблеми виконавської підготовки як творчого процесу основними компонентами структури виконавських умінь вважаємо такі:

Мотиваційно-вольовий компонент, змістом якого є загальні соціокультурні цінності музичного мистецтва, що вмотивовують суб'єктну позицію учнів до навчальної діяльності. Це дало підстави для визначення його критерію як міри особистісної потреби духовика в музичній діяльності, який характеризується такими показниками: 1) бажанням опанувати музичне мистецтво; 2) вмінням долати труднощі у процесі вивчення музичних творів; 3) виявом активності духовиків під час музичних занять.

Когнітивно-комунікативний компонент передбачає набуття інтегративних мистецьких знань і виконавських умінь, необхідних для якісного відтворення музичних творів. Він відображує змістову наповненість музично-освітнього процесу, рівень оволодіння історичними й теоретичними знаннями та музикознавчими поняттями, а також вміннями відтворювати їх у власній виконавській діяльності. Його критерієм визначено міру здатності духовика до оперування набутими знаннями для формування виконавських умінь у різних видах музичної діяльності за такими показниками: 1) здатність накопичувати музичні знання і виконавські уміння; 2) сформованість музичного тезаурусу; 3) здатність відбирати необхідні знання та вміння відповідно до виконавських потреб.

Емоційно-ціннісний компонент забезпечує сформованість емоційного відгуку на музику, уміння оцінити перебіг й результат власної виконавської діяльності та здатність до виконавської інтерпретації. Сутністю його критерію є ступінь розвитку емоційної та вольової сфер музикантів-духовиків, а також можливість оцінювати свої емоційні враження. Його показниками визначено:

1) міра яскравої, емоційної реакції на музичний твір; 2) усвідомлення ціннісної значущості виконавської діяльності; 3) сформованість ціннісних орієнтацій на музичні твори.

Особистісно-творчий компонент забезпечує готовність до формування виконавських умінь, сформованість потреби у власній інтерпретаційній діяльності. Він характеризується ступінню художнього втілення власної інтерпретації музичного твору, що оцінюється наступними показниками: 1) застосування власного творчого досвіду у виконавській діяльності; 2) сформованість виконавських умінь у процесі навчання гри на духових інструментах; 3) прояв самостійності й самобутності у вивченні музичного матеріалу.

Наукова новизна. У статті визначено та науково обґрунтовано важливість такої компонентної структури виконавських умінь музиканта-духовика, яка включає в себе мотиваційно-вольовий, когнітивно-комунікативний, емоційно-ціннісний та особистісно-творчий компоненти. За умов урахування та розвитку вище описаної компонентної структури відбувається вдосконалення рівня виконавської майстерності музиканта-духовика.

Висновки. Таким чином, опанування виконавськими вміннями передбачає здатність музиканта до "одухотворення" музичного твору, сповнення його культурно-духовним та індивідуально-особистісним змістом. Відсутність емоційної зумовленості виконання веде до втрати ціннісного значення авторської програми, до беззмістовності художніх образів, власне, до руйнування яскравості та самобутності художньої інтерпретації.

Отже, виконавська майстерність музиканта-духовика ґрунтується на певній компонентній структурі виконавських умінь (мотиваційно-вольовий, когнітивно-комунікативний, емоційно-ціннісний та особистісно-творчий компоненти), яка дозволяє отримати різнобічні та змістовні знання в процесі роботи над музичним твором; зрозуміти об'єктивні закономірності музичного мистецтва; розвинути загальні, музичні й творчі здібності; розширити художню компетенцію, сформувати свої естетично-оцінні судження; бути здатними до самореалізації в творчому процесі інтерпретації музики.

Список використаних джерел

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II. / В. Н. Апатский. – К. : ТОВ "Задруга, 2012. – 408 с.
2. Білоус В. П. Мотиви музичної діяльності і їх значення у формуванні майстерності музиканта / В. П. Білоус // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. пр.] – К., 2003. – Вип. XI. Частина друга. – С. 210 – 219.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. – К. : Ірпін'я : ВТФ "Перун", 2004. – 1440 с.
4. Виготський Л. С. Уявлення і творчість в дитячому віці / Л. С. Виготський. – М. : Просвещение, 1967. – 186 с.
5. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 39 с.
6. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста: автореф. дис. на получение науч. степени д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Н. А. Давыдов. – К., 1990. – 29 с.
7. Иванов В. Д. Словарь музыканта-духовика / В. Д. Иванов. – М. : Музыка, 2007. – 128 с.
8. Карелова В. Ю. Особенности исполнительской артикуляции духовика / В. Ю. Карелова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 1999. – С. 54 – 62.
9. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / К. А. Мартинсен. – М. : Класика–XXI, 2003. – 127 с.
10. Нейман Л. В. Анатомия, физиология и патология органов слуха и речи / Л. В. Нейман. – М. : Просвещение, 1977. – 175 с.
11. Прокофьев Г. П. Формирование музыканта-исполнителя-пианиста / Г. П. Прокофьев. – М. : Изд-во АПН РСФСР, 1956. – 352 с.
12. Розанов С. В. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах / С. В. Розанов. – М. : Музгиз, 1935. – 150 с.



УДК 78.03(477)"18"

Палкина И.Д.,
г. Ростов-на-Дону, Россия

ЗАРОЖДЕНИЕ И ФОРМИРОВАНИЕ ВОЕННО-ОРКЕСТРОВОЙ СЛУЖБЫ В ДОНСКОМ КАЗАЧЬЕМ ВОЙСКЕ XIX ВЕКА

Анотація. Спроби розвитку військово-оркестрової служби в Донському війську принесли досить скромні результати. Військо, як і століття тому, було найбільш мобільною силою російської армії. Тому в усьому (включаючи і музичне виконавство), що не належало до військового мистецтва, дотримувався принцип мінімальної достатності.

Abstract. The Cossacks, as a historical phenomenon, is a vivid testimony of the military brotherhood and internationalism. Examples of this are the relations of the Zaporozhye and Don Cossacks, uniting in its ranks people of different nationalities.

In the Don army, the first professional group of musicians was a military chapel, created in the early nineteenth century. Its membership includes the orchestra, which for decades led a life like the court team. In 1849 approved the state don Cossack regiment that was supposed to have a staff-trumpeter and 18 regular (2 per hundred). By the early 1870-ies in Novocherkassk was the chorus of the trumpeters of the guard's ataman regiment. Although the orchestra was cavalry, he was held and, therefore, performed their duties on foot.

In addition, was approved and state the main orchestra of the Don army (military orchestra) providing for the maintenance of thirty musicians of the first and second discharge equally as well as Kapellmeister. The latter was appointed in 1842 to the very high annual fees – 1400 RUB a Musician of the first rank received 180 rubles., the second – 120. For example, the salary of a centurion in the army of the Don was 238,8 RUB. per year. It is this rank was the officer in charge of the orchestra, but he was attached to 144 rubles for the execution of such a responsible position.

In 1876 the government issued a decree on the formation of Muzykantsky choirs in the Don divisions. The orchestra was to consist of the 28 performers on brass instruments.

The opening of the local teams also led to a gradual increase in the number of trumpeters-signalised. For example, in the 1890-ies in the disposal of military officers and local teams were 432 shaped trumpets. If we add the trumpets of the field regiments and artillery batteries, it turns out that in the army served about 800 trumpeters.

Казачи, как историческое явление, являются ярким свидетельством военного братства и интернационализма. Примерами этого являются отношения Запорожского и Донского казачества, объединившего в своих рядах людей разных национальностей

Причем, объединяющей силой казачества было только признание православия. Поэтому на Дону известны Татариновы, Черкасовы, Турчаниновы, Ляховы, Грековы, т.е. происхождением из греков, татар и т.д. Казачи никогда не воевали между собой, а наоборот, были постоянными союзниками. Так, к примеру, Запорожские и Донские казаки в 1637 году совместными усилиями взяли турецкую крепость Азов, считавшуюся неприступной, и оставались в ней четыре года, выдержав осаду двухсоттысячного турецкого войска. А братские отношения они пронесли через столетия. В частности, после упразднения Запорожской Сечи четыре тысячи запорожских казаков были приняты в Донское войско.

После колонизации Петром I Дона, жизнь казаков стали вводит в русло законов Российской империи. И данный процесс уже достаточно хорошо освещен историками. Однако казачьи полки не могли жить только джигитовкой, рубкой и т.п. Воинская служба имеет свои ритуалы, в которых музыкальное сопровождение посредством духового оркестра играет не последнюю роль. Важное значение приобрели духовые инструменты и для управления войсками на поле боя. Вместе с тем, исторические вопросы военно-оркестровой службы в казачьем войске еще не нашли своего отражения в научной литературе, и целью данной работы является заполнение существующего пробела. Ведь духовой оркестр всегда был и остается до нашего времени источником первых наиболее ярких музыкальных впечатлений для большинства людей, хотя у определенной части населения и сохранилась привычка – "смотреть на эти оркестры свысока, презрительно", что отмечалось В. В. Стасовым еще в прошлом веке [8, с. 117].

В области войска Донского первым профессиональным коллективом музыкантов являлась войсковая капелла, созданная в начале XIX века. В ее состав входил и оркестр, который на протяжении многих десятилетий вел жизнь наподобие придворного коллектива.

Зарождение, развитие, взлеты и падения военно-оркестровой службы России довольно долго не касались непосредственно казачьих войск, находившихся на Дону. К примеру, в 1812 году (не говоря уже о временах более ранних) казачий полк, разделявшийся на пять сотен, назывался по имени своего командира; штат офицеров включал 16 человек, однако количество офицеров каждого ранга не было

установлено. Казалось бы, гибкое положение о казачьем полку позволяло командиру очень многое. Но в штате четко указывалось, что "священник, аудитор (чиновник, ведавший судною частью полка), лекарь, фельдшера, трубачи (разрядка И. П.) в Донском казачьем полку не полагались" [1, с. 33].

Все же не следует забывать о наличии регулярных казачьих подразделений. В частности, в 1802 году из донцов был сформирован Атаманский Лейб-гвардии казачий Его Императорского Высочества Наследника Цесаревича полк, в котором сперва действовало штатное расписание армейских, а затем – гвардейских кавалерийских полков. Несмотря на то, что данный полк нес службу преимущественно в Петербургском округе, именно его трубачи положили начало военно-оркестровой службе в Донском казачьем войске. Следует отметить высокий статус и самого инструмента – трубы, ставшей в российской армии и в казачьих частях войсковой регалией.

Введение трубачей в штаты всех казачьих полков началось во второй половине XIX века, но сперва была создана база для подготовки сигналистов.

В 1849 году был Высочайше утвержден штат Донского казачьего учебного полка, которому надлежало иметь одного штаб-трубача и 18 обычных (по 2 на каждую сотню). Такое количество сигналистов уже давно имелось в гвардейских казачьих полках.

Лучшие из казаков нового подразделения с 1866 года стали назначаться в учебный дивизион, где они под руководством офицеров обучались "чтению, письму и счислению" [7, с.7]. Однако главной задачей дивизиона была не ликвидация неграмотности. В нем готовились специалисты для всего войска, в том числе и трубачи под руководством капельмейстера, состоящего при хоре войсковой музыки. Лучшие из выпускников дивизиона рекомендовались для службы в качестве штаб-трубача. Остальные, приняв назначение в сотню или батарею на должность сигналиста, получали годовое жалованье на 40% выше, чем рядовые казаки.

Конечно, появление в штатах казачьих полков исполнителей на духовых инструментах приводило к созданию внештатных оркестров, игравших по слуху: практика такого музицирования была довольно широко распространена в XIX [см.: 12] и XX веках.

К началу 1870-х годов в Новочеркасске находился хор трубачей гвардейского Атаманского полка. Хотя этот оркестр был кавалерийским, он содержался и, следовательно, выполнял свои функции пешим, по поводу чего правительство издало специальное постановление: "Хор трубачей ... Атаманского... полка содержать... пешим, обязав членов означенного хора иметь строевых лошадей в домах, при своих хозяйствах, с той целью, чтобы являться на них на ежегодные сборы льготных дивизионов Донских гвардейских полков для практических занятий; ... на довольствие означенных лошадей отпускать каждому из нижних чинов названного хора по 20 рублей в год" [4, с.219]. Это первое официальное упоминание о казачьем военном духовом оркестре указывает не только время его появления в Новочеркасске (лето 1871 года), но и состав исполнителей: музыканты играли на медных духовых инструментах (не исключается и наличие ударных).

В начале 1870-х годов был упорядочен статус трубачей Атаманского полка, поступающих на сверхсрочную службу: они получили все привилегии наравне нижними чинами казачьих войск.

Число трубачей в Донском войске постепенно увеличивалось. В 1872 году в штат каждой артиллерийской батареи ввели четырех сигналистов. С 1872 года два трубача входили в состав Новочеркасского юнкерского училища. Но жалованье они получали в учебном полку, который постепенно стал базой военно-оркестровой службы Донского казачьего войска.

Важным для развития исполнительства на духовых инструментах оказался 1872 год. Семнадцатого мая в Ливадии было Высочайше утверждено "Положение и штаты о войсковых музыкантском и певческом хорах в войске Донском". Этот документ учреждал войсковой оркестр, который прикомандировывался к учебному полку. Заведование "музыкантским хором" поручалось одному из офицеров полка, утверждаемому в должности лично Наказным атаманом. Начальник оркестра пользовался дисциплинарными правами командира сотни. Однако он мог не иметь к музыке какого-либо отношения. Для обучения исполнителей и работы с оркестром начальник штаба нанимал капельмейстера, который был штатским человеком. Хотя дирижер носил соответствующий мундир, но правами государственной службы не пользовался. Кроме непосредственного руководства музыкантским хором, на капельмейстера возлагались обязанности по обучению трубачей учебного полка и артиллерии.

Оркестр комплектовался казаками войска Донского и малолетками. Причем срок службы музыканта до выхода прямо в отставку равнялся всего 10 годам. Если же исполнитель играл в оркестре после 10 лет выслуги, то он получал дополнительные льготы и преимущества за отказ от отставки. Как видно, труд музыкантов считался делом нелегким. Следует отметить, что и служба малолеток до принятия присяги тоже шла в зачет, но из расчета – два года за один.

Положением устанавливалась твердая воинская дисциплина в музыкантском хоре: серьезная провинность в поведении влекла за собой исключение из оркестра и назначение в полевой полк, т. е. в приготовительный разряд. Конечно, там музыкант все равно попадал в штат трубачей, но условия службы уже были несравненно тяжелее, нежели в музыкантском хоре.

Штат главного оркестра Донского войска предусматривал содержание тридцати музыкантов первого и второго разряда поровну, а также капельмейстера. Последнему была назначена еще в 1842 году весьма высокая годовая оплата – 1400 руб. Музыкант первого разряда получал 180 руб., второго – 120. К примеру, оклад сотника в войске Донском составлял 238,8руб. в год. Именно такой чин имел офицер, заведовавший оркестром, но ему доплачивали 144 рубля за исполнение столь ответственной должности.

Положением предусматривалось и допускалось участие в оркестре вольнонаемных лиц, т. е. не принадлежащих к казачьему сословию, на общих с казаками основаниях. Вместе с тем, в правительственном постановлении ничего не было сказано о непременных атрибутах любого иного подразделения – лошадях, военных сборах, полевых занятиях. Следовательно, войсковой оркестр оставался, как и прежде, чисто музыкальным подразделением.

Музыкантам учредили форму трубачей Донских полевых полков. Кроме того, им надлежало иметь на воротниках галуны, полагающиеся урядникам.

Оркестр содержался на войсковом бюджете. В пределах общей суммы средств, выделенных на оплату труда исполнителей, разрешалось выходить за рамки жалованья, установленного штатом. Иначе говоря, годовой оклад музыканта мог быть увеличен или уменьшен в зависимости от ценности оркестранта.

Положение о музыкантском хоре разрешало и "частные занятия", т. е. заработки на стороне. Деньги, поступающие от таких занятий, расходовались на ремонт инструментов и распределялись среди музыкантов.

Следует отметить, что недостатка в платных выступлениях, как показывает пример Ростова, у музыкантских хоров не было. В городе размещались армейские части, имевшие оркестры: 135-й Керчь-Еникальский пехотный полк, запасной саперный батальон. Конечно, лучшим был полковой оркестр, который и играл в городском саду уже в 1870-х годах. Нанимали хор музыки за счет добровольных пожертвований граждан. Потому случались моменты, когда выступление оркестра в саду было под угрозой срыва, как, например, в 1879 году: "как видно из отчета о движении сумм за июнь месяц на содержание полкового оркестра музыки, ... цифра расхода превышает доход на 50 р. 60 к. Жаль очень будет, если дефицит этот останется не покрытым, вследствие чего оркестр прекратит свою деятельность" [5]. Предлагалось устроить в саду гулянье в пользу "музыкального хора". Благотворительность, как всегда, выручила, и оркестр продолжил свою миссию музыкального просветительства.

Конечно, не только городской сад был местом "частных занятий" музыкантских хоров. В описываемый период Дон уже бороздили прогулочные пароходы. Их проводы и встречи тоже приносили дополнительный доход музыкантам. Имелся еще ряд платных мероприятий, сохранившихся поныне: торжественные собрания, не менее торжественные открытия (закрытия) и т. п.

Оркестр пехотного полка включает в себя 32 медных духовых инструмента и три ударных (большой и малый барабаны, тарелки). Штаты 1876 года разрешали иметь, кроме того, еще и кларнеты. В конце 1870-х годов оркестр Керчь-Еникальского полка возглавлял М. Пеккер, затем – И. И. Вигарницкий.

В 1876 году вышло правительственное постановление, устраняющее из армейских оркестров инструменты всех иных строев, кроме си-бемоль и ми-бемоль. Разумеется, данное распоряжение было бы бесплодным без достаточной материальной базы оркестровой службы и, главное, без соответствующего инструментария. Оно лишь стимулировало уже начавшийся процесс унификации.

Жизнь армейских оркестров протекала в сравнительно спокойном русле уже сформировавшейся военно-оркестровой службы. Казачьи же музыкантские хоры переживали период своего становления.

В 1874 году началась подготовка к упразднению Донского учебного казачьего полка и формированию Новочеркасской окружной команды. В 1875 году к ней прикомандировывается войсковой оркестр. Заведование музыкантским хором поручается адъютанту Атаманского полка. Так произошло уравнивание управления казачьим войсковым и армейскими полковыми оркестрами, которые давно были подчинены полковым адъютантам.

В конце 1875 года вышел приказ по военному ведомству "О переформировании хоров трубачей Донских Гвардейских полков", направленный к дальнейшему развитию военно-оркестровой службы в Донском казачьем войске. Данный приказ предусматривал создание хора трубачей при гвардейском

Казачьем Его Величества полку из музыкантов Атаманского полка, добавив к ним "потребное число казаков, обученных игре на трубах" [3, с. 108]. Оба оркестра должны были находиться в Петербурге. Но примерно половина музыкантов располагалась в Новочеркасске при штабе льготных дивизионов Донских гвардейских полков и составляла солидный хор трубачей, при котором в первые 3 года после объявления приказа надлежало иметь по 25, а потом – по 16 "трубачских учеников" из казаков приговорительного разряда. На покупку "хоровых инструментов" отпускалось 1500 рублей из войсковых сумм. Капельмейстеру оркестра полагалась доплата в размере 276 рублей в год за обучение начинающих музыкантов.

Хотя исполнители, находящиеся при льготных дивизионах, несли службу пешими, они, как и ранее, содержали дома строевых лошадей и привлекались на ежегодные учебные сборы. А вот сроки службы в гвардейских оркестрах отличались от таковых в войсковом. Музыкант, прослуживший 1 год после приговорительного разряда, зачислялся сразу в запас, минуя строевой разряд. Так всемерно поощрялась сверхсрочная служба в оркестрах гвардейских казачьих полков.

В 1876 году вышло правительственное постановление о формировании музыкантских хоров в Донских дивизиях. Оркестр должен был состоять из следующих инструментов (таблица 1):

Таблица 1

корнетов	В строе <i>Es</i>	3
	Первых <i>B</i>	3
	вторых <i>B</i>	2
альтгорнов	Первых <i>Es</i>	2
	вторых <i>Es</i>	1
теноров	Первых <i>B</i>	2
	вторых <i>B</i>	2
труб	Первых <i>Es</i>	2
	Вторых	2
	третьих	2
баритонов	<i>B</i>	2
басов	<i>Es</i>	3
басов	<i>B</i>	2

Итак, оркестр из 28 музыкантов включал в себя только медные духовые инструменты.

В 1877 году произошли существенные изменения в структуре войскового оркестра [11]. Музыканты были переподчинены постановлениям о нестроевых нижних чинах. Количество исполнителей уже не регламентировалось штатом, а определялось потребностью. Зарплата перестала быть фиксированной; она назначалась сообразно профессиональному уровню музыкантов. Хотя оркестр, как и прежде, формировался из казаков, малолеток и вольнонаемных лиц, число казаков "служилого разряда" не могло превышать 15 человек. И малолеткам пребывание в музыкантском хоре не шло в зачет действительной военной службы.

Данное правительственное постановление открыло путь для притока в оркестр более подготовленных в профессиональном плане музыкантов и, следовательно, способствовало росту его исполнительского мастерства.

Число музыкантов, играющих на духовых инструментах в войске Донском, росло ускоряющимися темпами. К началу 1880-х годов трубачи имелись не только в казачьих полевых полках, но и при каждом из двадцати военных приставов, а также в местных командах: в 1881 году для двух последних категорий предусматривалась покупка 139 новых труб. Всего же в Донском казачьем войске несли службу в то время более 450 трубачей. С учетом музыкантов казачьих военных оркестров число исполнителей на духовых инструментах превышало 500 человек.

Ответственным экзаменом на зрелость для музыкантских хоров Донского войска стал приезд в Новочеркасск Александра 111 с наследником, считавшимся официальным атаманом всех казачьих войск. Визит проходил с 5 по 7 мая 1888 года. Обеспечение музыкальной части официальных мероприятий было возложено на войсковой оркестр и хор трубачей Атаманского полка.

Імператор приїхав в Донську столицю поїздом. На платформі його зустріли почесний караул з ординарцями і військової оркестр. Згодом цар з наслідником проследували до дому наказного атамана, де вже був вистроєний почесний караул з трубачами Атаманського полка.

По випадку приїзду царських особ відбувся торжественний військової круг і шествіє, во главі якого знаходився герб г. Новочеркасска, за ним несли знамена станиц, бунчуки і військові знамена, військові клейноди (цінності) – булаву, пернач і др. За військовими регаліями шли вищі офіцери і чиновники Донського краю во главі з Військовим наказним атаманом. Закривали шествіє конвою і "хор військової музики", виконуваний гімн ("Боже, Царя храни"). Військової оркестр забезпечив проведення параду 7 травня. Після параду відбувся сніданок, в час якого грав уже хор трубачей Атаманського полка.

Александр III відвідав ряд навчальних закладів міста, почесним присутством дворянський бал і побував разом з наслідником в домі торгівлі Донських казаків, де перед входом в зал знаходився "військової оркестр музики", виконуваний в цей час торжественний марш [9]. По-видимому, оркестри вирішили поставлені завдання достатньо добре, бо ні преса, ні історики не запечатлели їх поганої гри.

І все ж військової музикантський хор, як і раніше, рідко виконував функції духового оркестра. Він брав участь лише в найбільш торжественних заходах (військові круги, освячення нових військових регалій і т.п.). Музикантський хор поступово перетворився в професійний симфонічний оркестр.

З початку 1890-х років кількість військових духових оркестрів в армії Донському суттєво збільшилася, вони з'явилися в місцевих окружних командах. І якщо в армійському оркестрі основну увагу приділялося симфонічному напрямку виконання, то в Ростові окружний музикантський хор, що складався з 35 осіб, був переважно духовим; в його склад входив лише бальний колектив. В 1890-і роки капельмейстерами в місцевій команді служили: Розенберг, А. Піарковський, А. О. Шорковський. Їх оркестр в зимовий час двічі в тиждень грав на міському майдані, а літом – не тільки в парках Ростова, але і Новочеркасска.

Орієнтація капельмейстерів Ростовської місцевої команди на духовий склад – явище не випадкове. Богатий Ростов в той час уже запрошував на гастролі солідні симфонічні оркестри, з якими "багатофункціональний" колектив не міг би конкурувати.

Створення місцевих команд вело до поступового зростання кількості трубачей-сигналістів. Як наприклад, в 1890-і роки в розпорядженні військових приставів і місцевих команд знаходилися 432 форменні труби. Якщо до них додати інструменти польових полків і артилерійських батальйонів, то отримується, що в армії несли службу близько 800 трубачей.

Якими б оснащуючими не казали спроби (навіть з відставкою на століття) розвитку військово-оркестрової служби в Донському армії, їх результати представляються дуже скромними. В сутності, інакше і не могло бути. Армія, як і століття тому, була найбільш мобільною силою російської армії. Тому во всьому (включаючи і музикальне виконання), що не належало до військового мистецтва, дотримувалася принцип мінімальної достаточності. Він чітко проявився і при створенні оркестрів в польових полках на офіційній основі. Любому лінійному казачьому полку, згідно штатам 1900 року, дозволялося мати 12 музикантів і капельмейстера; це число в два з надлишком разів менше кількості виконавців в армійських кавалерійських полках (19 музикантів і 9 учнів).

Хори трубачей Донського казачього війська були в повному сенсі слова периферійною гілочкою на дереві військово-оркестрової служби Росії. Однак при життєвому укладі казачества, подібному військовому табору, вони набували цінності того самого "золотника", який "мал, але дорогий".

Література

1. Донська церковна старина. Ч. II. Вип. IV. Новочеркасск, 1915.
2. Матвеев В. А. Російський військовий оркестр. М.: Музика, 1965.
3. Про переформуванні хорів трубачей Донських гвардійських полків // Збірник урядових постанов по казачьим військам (з 1 липня 1875 г. по 1 янв. 1876 г.). Т. XI. Частина II. СПб., 1876. С. 108.
4. Про утриманні в г. Новочеркасску хору трубачей л.-гв. Атаманського Его Імператорського Височества Наслідника Цесаревича полка пішим // Збірник урядових постанов по казачьим військам (з 1 янв. 1871 г. по 1 янв. 1872 г.). Т. VII. СПб., 1872. С. 219.
5. Про засобах на утримання полкового оркестра // Донська пчела. 1879. №52.
6. Петровська І.Ф. Джерелознавство історії російської музикальної культури XVIII- початку XX століття. М.: Музика, 1983.
7. Положення про Донському казачьому навчальному полку // Збірник урядових постанов по казачьим військам (з 1 янв. 1866 г. по 1 янв. 1867 г.). Т. II. СПб., 1870. С. 4-9.

8. Стасов В. В. Европейский концерт // Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 2. М.: Музыка, 1976. С. 112-129.
9. Трайлин О. К. О посещении Его Императорскими Величествами с Наследником Цесаревичем, Августейшим Атаманом всех казачьих войск, города Новочеркасска – 5, 6 и 7 мая 1887 года. Издание второе. Новочеркасск, 1888.
10. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1975.
11. Штат войсковых музыкантского и певческого хоров войска Донского // Сборник правительственных распоряжений по казачьим войскам (с 1 янв. по 31 июня 1877 г.). Т. XIII. Часть I. СПб, 1877. С. 180-181.
12. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Том 1. М. – Л.: Гос. муз. издательство, 1959.



УДК 780.64 "18/20"

Терлецький М.М.,
м. Рівне

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА, ЯК ШЛЯХ ДО ВДОСКОНАЛЕННЯ МАЙСТЕРНОСТІ ФАХІВЦІВ ЖАНРУ ДУХОВОЇ МУЗИКИ КІНЦЯ ХІХ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

***Анотація.** В даній статті автор зосереджує увагу на окремо взятих музикантах-духовиках, які змогли поділитися своїми напрацьованими теоретичними надбаннями щодо вдосконалення виконавської майстерності гри на тому чи іншому духовому інструменті, диригування та інструментування, взявши за основу їхні "Школи", Навчальні і Навчально-методичні посібники.*

***Ключові слова:** духові інструменти, музичне навчання, виконавська майстерність, навчально – методична література, наукові дослідження*

***Annotation.** In this article the author focuses on the individual wind instrument-musicians, who are able to share the gathered theoretical achievements on improving performance skills playing some wind instrument, conducting and instrumentation, based on their 'schools', Educational and Training-guides.*

***Key words:** Brass, musical training, mastery, educational-methodic literature, scientific research.*

Друга половина ХІХ століття є одним із дуже плідних періодів розвитку духової музики: формується новий інструментальний склад духових оркестрів, робляться спроби організації систематичного музичного навчання, з'являються перші посібники для навчання музикантів – духовиків, розширюється концертна діяльність духових оркестрів.

У цей час поживляється робота з методики навчання гри на духових інструментах, в першу чергу іноземними педагогами, з'являються різні школи і методичні рекомендації.

Першою з таких робіт став навчальний посібник "Практичне керівництво для навчання музикантів духових оркестрів" – Ф.Ріхтера 1877р. У 1884 вийшло його друге видання під новою назвою "Оркестрова школа для духової музики". У 1877році приймається до навчання "Практична елементарна школа для всіх мідних духових інструментів" професора Ф.Тюрнера. Школа Ф.Тюрнера складалася з 2х частин: перша – для корнета, труби, валторни, альту і тенора; друга – для баритона ("корно – бас") або "тромбона з вентилями", цуг – тромбона і баса. У 1888р. "Школа" Ф.Тюрнера була опублікована видавництвом П.І.Юргенсона. Там також у 1884р. видана "Загальна школа для мідних духових інструментів" Ф.Шоллара [3, с.52].

Одним з найцінніших навчальних посібників гри на духових інструментах другої половини ХІХ століття є "Школа гри на корнет-а-пістоні" професора В.Вурма. У 1893р.вийшла з друку його нова редакція під назвою "Школа для корнета з пістонами, альту і баритона". В.Вурм у своїй роботі рекомендує "з перших кроків дотримуватися строгої послідовності у навчанні" [3, с.53].

Документальні свідчення того часу висвітлюють питання про початок професійного музичного навчання. Про діяльність класів та їх перших викладачів, про аналіз методу роботи репертуару, на якому базувалося навчання в останні десятиріччя ХІХ і початку ХХ.

Для прикладу візьмемо кілька інструментальних програм Київського музичного училища, класу духових інструментів за 1894рік, де використовувалися відомі на той час школи зарубіжних авторів, зокрема чеських і німецьких. Наприклад, для флейти використовувалися школи В.Поппа. Етюди А.Тершака, А.Фюрстенау, Г.Зусмана.

Для валторни – школи А.Клінга; Е.Вірта; Фр.Клатца – Практична школа для простої й хроматичної валторни.

Для труби – школи Е.Гофмана; Ф.Л.Шуберта; Ф.Тюрнера – Елементарна школа для всіх мідних духових інструментів.

Найпрогресивнішими на той час були навчальні посібники для тромбона "Школи" Р.Мюллера і Р.Кітцера. Однак і їхній художній рівень не відповідав вимогам підготовки виконавця – тромбоніста [2, с.57].

Характерним методичним принципом переважної більшості викладачів було виховання і навчання учнів на технічному і художньому матеріалі, створеному іноземними спеціалістами.

Значним досягненням музичної педагогіки в Україні була поява на початку ХХ століття "Шкіл" для окремих духових інструментів, що друкувалися у видавничих фірмах, як музично – педагогічна література, написана уже вітчизняними педагогами – методистами.

Так, одеський педагог Л.Роговий був автором "Школи віртуозної гри на флейті". Викладач Київського музичного училища С.Дуда – автором "Школи для фагота". У 1914р.у Києві вийшло з друку "Практичне керівництво для навчання на мідно – духових інструментах", автором якого був викладач музичного училища М.Підгорбунський [2, с.62].

Таким чином, друга половина ХІХ і початок ХХ століття були періодом формування національної виконавської і педагогічної шкіл.

Починаючи з перших десятиліть ХХ століття з навчально – виховною діяльністю нерозривно пов'язана науково – дослідна і науково – методична робота професорсько – викладацького складу вищих навчальних закладів.

Ця робота була спрямована на всебічне дослідження духової музики минулого і сучасного, на забезпечення навчального процесу, на вдосконалення виконавської майстерності та підвищення культурного рівня музикантів і майбутніх диригентів.

Організація друкарень, а в майбутньому і редакційно – видавничих відділень дала можливість публікувати наукові роботи, навчальні посібники, музичні твори. Ці видання були покликані покращити навчальний процес. Таким чином з'являються викладачі, духовики – методисти, які намагаються доповнити свою практичну діяльність теоретичними працями.

Починаючи з 20-х років ХХ століття і по сьогодні в нотних бібліотеках музичних навчальних закладів України можна ще знайти цікаві навчально – методичні посібники інших авторів. Узагальнюючи досвід роботи з аматорським духовим оркестром фабрики "Держзнак" наприкінці 20-х років ХХ століття Вл.Блажевич пише свою першу методичну працю – "Школа колективної гри на духових інструментах", що використовувалася не тільки в аматорських оркестрах, але й сприяла розвитку військових духових оркестрів. Посібники Вл.Блажевича для тромбона і туби – це добре систематизований матеріал, здатний вирішувати необхідні навчальні й методичні завдання. Достатньо подивитися на методичні вказівки автора у "Школі для розсунутого тромбона", щоб переконатися у різнобічному висвітленні в ній необхідних навчальних питань.

У перелік виданих посібників для тромбона і туби Вл.Блажевича входять:

- "Школа для тромбона" (для початківців);
- "Школа для тромбона в ключах";
- "Школа легато для тромбона";
- "Школа" і 70 етюдів для туби in B [4, с.28].

На початку 30-х років ХХ століття Г.Орвід пише "Школу навчання гри на трубі", С.Розанов – "Школу гри на кларнеті" [5, с.18].

Нові навчально – методичні посібники широко використовувалися і значно вплинули на підвищення рівня виконавської культури музикантів – духовиків.

Методика навчання гри на духових інструментах у повоєнний період характерна намаганнями науково обґрунтувати виконавський процес з метою досягнення високих результатів у навчанні. У зв'язку з цим необхідно відзначити перші наукові дисертації. Серед них: Докторська дисертація М.І.Платонова "Мистецтво гри на флейті"; кандидатські дисертації Б.Дікова, Р. Терьохіна, Ю.Усова; Дослідження О.І.Усова "Питання теорії і практики гри на валторні"; Озвучений методичний посібник Т.Докшицера "Штрихи на трубі" і т.ін.

М.Табаков випускник Одеського музичного училища в майбутньому професор Московської консерваторії написав чимало навчально – педагогічних посібників. Найвідомішими з них є "Щоденні вправи трубача" та "Початкова прогресивна школа для труби в чотирьох частинах" 1946р.[6, с. 28].

Крім того В.Солодусь видав "Школу гри на валторні" 1956р., П.Волоцький – "Школу гри на альті" 1961р., А.Седракан – "Школу гри на баритоні" 1961р.,Б. Григор'єв і М.Востряков – "Початкову школу гри на тромбоні" 1963р.[3, с. 85].

Ісаак Кобець – викладач Київського музичного училища є автором першої української школи для труби. Його "Початкова школа для труби", видана 1958р. в Києві. Перевидавалася у 1963 і 1970рр.

Професор Київської консерваторії Євген Носирєв в 1971р. публікує "Методику гри на гобої". В "Методиці" розглядаються такі основні питання: постановка амбушюра і дихання, розвиток рухливості язика і пальців, робота над вправами і етюдами і т.ін.[1, с. 321].

У 1996році Сергій Низкодуб у Харкові опублікував свій навчально – методичний посібник "Щоденні вправи для розігрування на кларнеті". На думку автора, багато кларнетистів не вміють під час ранкових вправ приводити свій виконавський апарат в оптимально робочий стан. У своїй роботі він пропонує 6 комплексних вправ, які зможуть швидко привести в робочий стан свій виконавський апарат. У цьому ж році С.Низкодуб опублікував ще один навчально – методичний посібник – "Нетрадиційні виконавські прийоми звуковидобування в сучасній практиці кларнетиста" [1, с.343].

Два цінних навчально – методичних посібника написав викладач класу саксофона Харківського інституту мистецтв Віктор Чуриков. У навчально – методичному посібнику "Основи виконавської техніки при грі на саксофоні" досконало описано метод раціональної роботи музиканта над гаммами, якістю звука і т. ін. У навчально – методичному посібнику – "Раціональне використання аплікатури при грі на саксофоні" розглядаються основні, допоміжні, а також додаткові, або комбіновані аплікатури саксофона. У посібнику представлено 10 аплікатурних таблиць [1 с.344].

Науково-методична література України поповнилася працями професора Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського В.М.Апатського – автора навчальних посібників "Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва" 2006р. "Історія духового музично – виконавського мистецтва" 2012р., "Актуальні проблеми духового музично – виконавського мистецтва" 2013р. та ін., професора Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського В.Т.Посвалюка – навчальних посібників: "Щоденні комплексні вправи трубача"2000р., "Щоденні самостійні вправи трубача"2002р., "Труба пікколо у виконавській практиці трубача"2008р., "Методика оволодіння верхнім регістром на трубі"2013р. Доцента Київського Національного університету культури і мистецтв Герольда Марценюка, Навчально – методичний посібник "Методика викладання гри на духових інструментах" (становлення і розвиток національних виконавських шкіл), та навчально-методичний посібник "Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні". 2007р. [1 с.320].

Історія розвитку жанру духової музики включає в себе і широке коло проблем, що стосуються також організації духових оркестрів, їхньої діяльності, підготовки кадрів, як диригентів, так і виконавців духової музики.

Диригентська практика пов'язана з цілим комплексом музичних знань і навичок, вимагає спеціального цілеспрямованого навчання і виховання.

Підготовка диригентів для духових оркестрів на професійній основі започаткована ще на початку ХХ століття і згодом набула системи планомірного навчання у середніх спеціальних і вищих навчальних закладах.

Пріоритет було надано в першу чергу підготовці військових диригентів 1919-1920 рр.

За роки існування диригентського факультету була зроблена велика робота з напрацювання навчально – методичної літератури, яка використовувалася в майбутньому і при підготовці цивільних диригентів духових оркестрів. Передусім слід назвати роботи Вл.Блажевича – "Школа колективної гри для духового оркестру" 1937р. Навчальний посібник В.Волкова, Б.Дієва і І.Лисенка -"Організація і методика проведення занять з оркестрово – ансамблевої підготовки в духовому оркестрі" 1969 р.

Серед навчальних посібників слід відзначити "Диригентську техніку рук" М. Багриновського 1947р.і колективну працю "Основи диригентської техніки" під керівництвом К.Камишева. М.Казанцев написав – "Основи методики репетиційної роботи", а П.Берлінський – навчальний посібник "Робота над партитурою при підготовці до диригування" та ін. [3, с.76].

Поряд з цим з'являються і навчальні посібники з інструментовки для духового оркестру, які були вкрай необхідні при підготовці майбутніх диригентів. У 1930р. М.Владіміров підготував "Керівництво з інструментовки для духового оркестру". Це "Керівництво" насичене цінними практичними відомостями для інструменталістів – початківців, які мали невисоку музично – теоретичну підготовку.

Упровадження в практику ділення всіх інструментів на чотири самостійні оркестрові групи стало великим за своїм значенням кроком, який відкрив широкі перспективи для розвитку духового оркестру. Ці важливі принципи нової трактовки духового оркестру були надалі узагальнені та розвинуті в теоретичних працях і посібниках. Першою такою визначною працею став навчальний посібник "Загальні основи інструментовки для духового оркестру", написаний М.Івановим –

Радкевичем і Є.Вілковіром 1934 р. Поряд з невеликими, але корисними навчальними посібниками з практичної інструментовки для духового оркестру, на початку 60-х років вийшли з друку дві об'ємні роботи. Перша з них – "Інструментування для духового оркестру" Б.Анісімова 1960р. Автор посібника робить багато практичних узагальнень і дає велику кількість корисних порад. У 1963р. виходить з друку друга цікава робота "Практичний курс інструментовки для духового оркестру" Є.Вілковіра. Написання цього посібника основане на послідовному вивченні малого мідного, середнього змішаного та великого змішаного духових оркестрів [3, с.126].

Починаючи з 90-х років ХХ століття доцент кафедри духових та ударних інструментів інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету Терлецький М.М. (автор даної статті) почав наполегливо працювати над вдосконаленням навчального процесу студентів кафедри. Першим з 9 його навчальних посібників була "Методика навчання гри на духових інструментах" – гриф Міністерства культури України, 1994р., у якій ключовими питаннями є: особливості роботи губного апарату, язика, засвоєння виконавських штрихів, розвиток техніки пальців, засвоєння аплікатури при грі на духових інструментах, засвоєння позицій при грі на тромбоні, виконавське дихання. З багатьох питань були зроблені відповідні узагальнення і т.ін.

1."Методика роботи з духовим оркестром" навчальний посібник – гриф Міністерства культури і мистецтв України, 1997р. де з професійної позиції розглядаються питання змісту та графічних особливостей оркестрової партитури, її аналізу, оркестрово-ансамблевої роботи та організації репетиційного процесу. Надаються практичні поради щодо настроювання духового оркестру, та роботи з тамбурмажором.

2."Історія розвитку духового оркестру" навчальний посібник – гриф Міністерства культури і мистецтв України",1997р., в історії розглядаються питання, які починають свій шлях від раннього періоду становлення духового оркестру до сучасних його зразків, через призму підготовки музикантів, кадрів для керівництва духовими оркестрами, їх інструментального та нотного забезпечення. У навчальному посібнику подається автобіографічна довідка видатних діячів духової музики.

3."Оркестрова література" навчальний посібник – гриф Міністерства культури і мистецтв України,1999р. У навчальному посібнику проаналізовано репертуар духових оркестрів у кращих його зразках маршової і концертної музики, від окремих сцен з музики до опери "Сокіл" Д. Бортнянського, до оригінальних творів жанру духової музики таких, як увертюра чи симфонія.

4."Збірник задач та вправ з інструментування" навчальний посібник – гриф Міністерства освіти і науки України, 2000р. Навчальний посібник складається з 7розділів – сюди входить транспонування інструментів різних строїв, проведення гармонічного аналізу теми з акомпанементом, запис гармонічних функцій для інструментів ритм групи, написання підголосків, контрапункту, окремих реплік до заданої теми і т. ін. Подається (умовно) типовий склад мідного духового оркестру, середнього та великого мішаного оркестрів.

5."Інструментування для духового оркестру" (курс лекцій) навчальний посібник – гриф Міністерства освіти і науки України, 2002р. У програмі курсу лекцій передбачається вивчення оркестрових тембрів та їх поєднання, визначення основних понять оркестрової фактури, елементів музичної фактури, основні прийоми інструментування мелодичних голосів, гармонічний супровід, особливості інструментування пісні для солістів – вокалістів та хору у супроводі духового оркестру, основні прийоми перекладу симфонічних творів для духового оркестру і т. ін.

6."Читання партитур для духового оркестру" (практичний курс) навчальний посібник – гриф Міністерства освіти і науки України, 2004р. Практичний курс з читання партитур вміщає в себе чотири розділи. У першому – транспонування інструментів строю in B, in Es, In F. У другому – читання 2х – 3х голосих ансамблів однорідних духових інструментів різного строю, ансамблів змішаних строїв духових інструментів. В третьому розділі читаємо інструменти основної мідної групи, групи характерних духових інструментів і групи дерев'яних духових інструментів (порядок читання оркестрових, а можливо і фактурних груп за власним вибором). В четвертому розділі розглядається фактично вся партитура. До заданої партитури рекомендується написати фортепіанний клавір.

7."Диригентсько-виконавський аналіз партитури для духового оркестру "Навчально-методичний посібник, 2004р. При виконанні диригентсько-виконавського аналізу автор радить йти за таким планом: знати все про твір та його автора (літературні джерела, епоха в якій жив композитор, його біографія, оркестровий жанр. Знати будову твору і його особливості, кульмінації, ладо – тональні особливості, гармонічний аналіз) і т. ін. Окремо у посібнику подаються зразки виконання диригентсько-виконавського аналізу до двох різнопланових партитур творів класичної музики.

8. "Інструментування для духового оркестру" (практичний курс) навчальний посібник – автори Цюлюпа С. Д., Терлецький М.М., Полех Д.С. – гриф Міністерства освіти і науки України, 2008р. Згідно робочої програми курсу практичного інструментування у навчальному посібнику підібрані клавіри фортепіанних творів різної форми складності, які рекомендується інструментувати для різних типів духового оркестру. Для роботи над клавірами додається теоретичне пояснення.

На завершення хочеться сказати, що автор статті використав далеко не весь теоретичний матеріал який міг би стосуватися даної теми. У монографіях, наукових статтях українських вчених, їхніх дисертаціях станом на кінець 2016 року (37 кандидатських з них 8 докторських), досліджено багато цікавих тем, що стосуються жанру духової музики [7, с.37].

Крім того з 2006 року кафедрою духових та ударних інструментів інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету видається єдиний в Україні фаховий збірник наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Засновник цього наукового видання і укладач – завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, кандидат педагогічних наук, доцент Цюлюпа С.Д. Статті у науковому збірнику публікують магістри, аспіранти, докторанти – значна кількість професорсько – викладацького складу мистецьких навчальних закладів України та зарубіжжя.

Наукові дослідження, навчальні і навчально-методичні посібники збагачують і доповнюють викладацькі та студентські теоретичні знання і практичні навички. Нажаль, станом на сьогоднішній день, потерпають наші наймолодші музиканти-духовики ДМШ, за відсутності сучасних Національних "Шкіл" для окремо взятих духових інструментів, та відповідної "Школи колективної гри в духовому оркестрі". На цю проблему хочеться звернути особливу увагу.

Література

1. Апатский В.Н. История духового музыкально – исполнительского искусства. Книга II. НМАУ имени П.И.Чайковского. Киев – 2012.
2. Богданов.В.О. Богданова Л.Д. Історія духового музичного мистецтва України. Том 2. Харків – 2013.
3. Терлецький М.М. Історія розвитку духового оркестру. Навчальний посібник. Рівне – 2006.
4. Лысенко И. В.М.Блажевич. – М. ИВД, 1960.
5. Паутов А. Методические и педагогические принципы Г.А.Орвида. М. ВДФ.1979.
6. Плахоцкий В. Развитие исполнительства на духовых инструментах. М. Музыка, 1977.
7. Цюлюпа С.Д. Наукові здобутки – кандидатські та докторські дисертації духовиків України ХХ – поч. ХХІ ст. / С.Д. Цюлюпа "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Збірник наукових праць. Випуск 8. Укладач С.Д. Цюлюпа. м. Рівне: Волинські обереги, 2016. – 188 с.



УДК 78.071(092)(477.81)

*Столярчук Б.Й.,
м. Рівне*

ДЕЯКІ ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА ШАНІСТА, ДИРИГЕНТА, АРАНЖУВАЛЬНИКА, ДЖАЗОВОГО МУЗИКАНТА ОЛЕКСАНДРА ГАЙДАБУРИ

Анотація. У статті розглядається проблема становлення та розвитку сучасного джазу в творчості Олександра Гайдабури. Проаналізовано літературу та творчу діяльність колективів, їх виконавську манеру в системі музично-виконавської практики.

Ключові слова: Олександр Гайдабура, джаз-оркестр, виконавська манера, ритм, композиція, мистецтво.

Аннотация. В статье рассматривается проблема становления и развития современного джаза в творчестве Александра Гайдабури. Проанализировано литературу и творческую деятельность коллективов, их исполнительскую манеру в системе музыкально-исполнительской практики.

Ключевые слова: Александр Гайдабура, джаз-оркестр, исполнительская манера, ритм, композиция, искусство.

Annotation. The article reveals the problem of the formation and development of modern jazz in the creative work of Oleksandr Gaidabura. Literature and creative activity of the collectives, their performing manner in the system of musical-performing practice are analysed.

Key words: Oleksandr Gaidabura, jazz-orchestra, performing manner, rhythm, composition, art.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва вагоме місце займає джазове виконавство, яке має вагомий вплив на людину. Професійне навчання джазової музики впроваджено в багатьох мистецьких навчальних закладах України. Зокрема, у Рівненському державному гуманітарному університеті навчається талановита молодь, яка шукає нові шляхи реалізувати свої можливості.

Мета статті: познайомити шанувальників джазового мистецтва з творчістю колективів під керівництвом Олександра Гайдабури та його виконавською манерою.

Аналіз досліджень. Розвиток і популярність естрадної і джазової музики в Україні та в житті кожної людини посідає важливе місце. З кожним роком її популярність зростає. Численні естрадні оркестри і ансамблі можна почути в засобах масової інформації, конкурсах, фестивалях, в концертних програмах.

Виклад основного матеріалу. Уперше прізвище Гайдабура з'явилося на афішах Рівненського обласного музично-драматичного театру. У 1948 році по направленню у м. Рівне приїхали драматичні актори з Бессарабії Тамара і Дмитро Гайдабури, для підсилення акторського складу місцевого театру, який відроджувався після Другої світової війни. З ними був семирічний син Сашко. Його дитинство проходило за лаштунками театру. Не було на кого лишати малого Сашка, тому весь свій час він проводив у театрі на репетиціях акторів, особливо найбільше часу він перебував біля оркестру. Його цікавили різні інструменти за формою і звучанням, а загалом його цікавило звучання оркестру – музика, яка згодом стала його стихією.

Невдовзі О. Гайдабуру віддали до місцевої музичної школи в клас фортепіано до відомого педагога Лілії Штіф. Не маючи вдома інструменту, Олександр готував домашні завдання в театрі у вільні години від вистав.

У 1949 р. батьки придбали хлопцеві фотоапарат "Комсомолец" і дали завдання – зафіксувати історичні куточки міста, його новобудови. Тодішнє Рівне з його вузькими вуличками, в якому більшість населення було єврейським, поставало старим, але дитяче око фіксувало все, що згодом стане великою історією маленького міста. У 2014 році світлини, відзняті О. Гайдабурою, були використані у рубриці обласної газети "Рівне вечірне" під назвою "Історія Рівного у звуках джазу і фотографіях Олександра Гайдабури". У 50-роках минулого століття у кінотеатрах міста йшло багато музичних кінофільмів: "Волга-Волга", "Веселі хлоп'ята", "Цирк" та багато інших. Сашкові ці мелодії надзвичайно припали до душі, тому він створив "дворовий оркестр" із своїх однокласників, та з числа тих, хто навчався в музичній школі, і награвали улюблені мелодії. Це був перший у його житті самостійний колектив. Відтоді Олександр Гайдабура веде свою чітку лінію в естрадному жанрі, продовжує кращі традиції зарубіжної та сучасної естрадної музики, інструментальної і вокальної.

Після закінчення школи і проходження військової служби, Олександр вступає до Рівненського музичного училища на диригентсько-хорове відділення, в клас відомого диригента професора Володимира Толканьова, композитора Михайла Каганова та викладача музично-теоретичних дисциплін Белли Толканьової. Тут формується світогляд молодого музиканта. Музичне училище, яке було створене у 1955 році, розпочало готувати музично-педагогічні кадри. Сьогодні – це один із провідних музичних закладів Рівненщини, випускники якого відомі в усьому світі. У ньому був створений учнівський джаз-оркестр (повний склад – 4×4×5), очолений випускником Львівської консерваторії Владленом Приборою, який у 1961–1963 роках працював викладачем музучилища і став засновником цього колективу. Учасники оркестру, студенти музичного училища, отримавши досвід гри у ньому, почали створювати у Рівному невеликі джаз-бенди, які грали на вечорах відпочинку в клубах. Згодом керівником цього колективу став Юрій Ільченко – талановитий музикант-тромбоніст, інструментувальник, композитор, який свого часу грав і керував багатьма музичними колективами Рівненщини, що стали переможцями багатьох конкурсів і фестивалів. Створенню і діяльності студентського колективу сприяв його директор Павло Федорович Андронов.

Уже на першому курсі навчання Олександра Гайдабуру як піаніста запрошують грати а естрадний оркестр міського клубу будівельників, керівник – випускник цього ж училища Анатолій Владика. Цей колектив мав велику популярність серед мешканців міста та області, особливо серед молоді. Взимку естрадний оркестр грав на вечорах відпочинку, а влітку – гастролював з концертною програмою по області, по Україні, Білорусії та Росії. У 60-х роках цей колектив очолював Микола Шевчук.

У 1970 році Олександр Гайдабура закінчив музично-педагогічний факультет Рівненського педінституту, знову ж таки він займається у Володимира Толканьова, професора, який разом з Михайлом Кагановим, Миколою Пономаренком і Кімом Староскольцевим, які залишили роботу в музичному училищі і стояли біля витоків музично-педагогічного факультету 1966 року. Певний час О. Гайдабура працював керівником естрадного оркестру "Горинь" міського клубу будівельників, в якому розпочинав свій творчий шлях як піаніст, отримував досвід роботи, набував практику виконавської майстерності, шліфував техніку гри на інструменті. З цим колективом виступали естрадні співаки, лауреати Всесоюзних і Всеукраїнських конкурсів та фестивалів Леонід Шевцов, Віталій Гашевський, Олександра Галій, Світлана Брикіна, Людмила Шевцова, Людмила Лавренюк. Як досвідченого музиканта Олександра Гайдабуру дирекція міського будинку культури (кіно-концертний зал) запрошує очолити естрадний оркестр на базі інструментального квартету під керівництвом відомого музиканта і композитора Леоніда Жевченка.

Олександр Гайдабура сформував професійний колектив, сюди влились музиканти з міста, які мали великий досвід гри в інших колективах та тривалу оркестрову практику. Зокрема, трубачі – Арон Поляк, Володимир Андрейко; тромбоністи – Володимир Бартошевич, Борис Морозов; саксофоністи – Юрій Морозов (альт), Анатолій Миськовець (альт), Володимир Міськов (тенор), Борис Олендра (тенор), Михайло Бобов (баритон), Михайло Соковський, Віктор Немерович. Доречно зауважити, що Михайло Давидович Бобов був запрошений тодішнім завідувачем кафедри духових та ударних інструментів В'ячеславом Старченком з метою заснування класу саксофона в Інституті культури, це було вперше в Україні. Працювали в оркестрі також Володимир Донець (контрабас), Ігор Пехтерев (ударні інструменти), Олександр Гайдабура (фортепіано). Солісти-вокалісти – Ірина Мілета, Людмила Уляновська, Лариса Симчук; акробатичний дует: Алла Бусол та Богдан Жеребецький; танцювальний дует у складі Марії Каманіної та Василя Каленика; ведучий концертів і виконавець естрадних пісень Олександр Лунін. Ця концертна бригада готувалася до Всеукраїнського фестивалю народної творчості, а на заключному турі фестивалю в Києві за оцінкою журі оркестр став лауреатом. Після цього музиканти дають своєму колективу назву – "Полісся".

У 1972 році оркестру присвоєно почесне звання "народний". Наближався творчий звіт майстрів мистецтв і творчих колективів Рівненщини в Києві.

Оркестр розпочав підготовку до цієї відповідальної події – Олександр Гайдабура шукає нові форми музикування, робить відповідні обробки, оркестровки, випробовує власні сили в композиції. Режисерська група творчого звіту відбирає цей колектив до участі в концерті. Склад оркестру підсилили кращими музикантами з інших колективів міста. Після виступу оркестр отримав високу оцінку від урядової комісії.

Як один з кращих колективів України естрадний оркестр "Полісся" був рекомендований Міністерством культури України для участі у Міжнародному конкурсі естрадної музики в білоруському місті Солігорську. Це був травень 1975 року. Олександр Гайдабура відповідально підготувався з обов'язковою програмою, яка відповідала вимогам конкурсу. Голова журі, відомий композитор Едуард Ханок високо оцінив український колектив, який зайняв друге місце.

Того ж року Олександр Гайдабура залишає цей колектив і проходить по конкурсу викладачем на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського культосвітнього факультету Київського інституту культури, а з 1998 р. – Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (далі – РДГУ). У 1974 р. він створює джаз-оркестр, який стане найкращим творчим колективом у місті й області. Це один з найкращих джазових оркестрів Західної України, лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів і фестивалів 1998, 2000, 2001 та 2007 років.

Програма цього колективу за 1977 рік складала такі твори: А. Петров "Вальс", З. Бінкін "Танго", А. Бабаджанян "Твої сліди", Ф. Шуберт "Серенада", К. Портер "Завжди удвох", Джо Дасен "Салют", Р. Паулс "Жовте листя", Г. Міллер "Серенада місячного світла", Дж. Гарланд "Хороший настрій". До репертуару 2008–2009 років входили твори: Л. Бартон "Хаос", Дж. Ширинг "Колискова", З. Абрео "Забута мелодія", К. Веласкес "Бесаме-мучо", музика народна "Моя красуня", Н. Петреску "Темна ніч", Ю. Ільченко "Рапсодія на теми солдатських пісень", Р. Штраус "Вальс", Дюк Еллінгтон "Я насолоджуюсь блюзом".

Більше як за сорок років роботи на кафедрі духових та ударних інструментів Олександр Гайдабура створив цілу систему джазового виконавства, імпровізації, інструментування та диригування для студентів, майбутніх керівників таких колективів. Понад 100 професійних музикантів – керівників естрадних оркестрів та інструментальних ансамблів, які працюють у вищих і середніх навчальних закладах, грають у професійних колективах – випускники Олександра Гайдабури.

Серед них – Народний артист України, диригент оркестру Рівненського академічного українського обласного музично – драматичного театру **Зіновій Крет**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, голова асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки **Степан Цюлюпа**, соліст оркестру Львівського цирку **Мирон Дадак**, керівник диксиленду "Джoker" та студентського духового оркестру кафедри духових та ударних інструментів РДГУ **Олександр Сіончук**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного фольклору РДГУ **Роман Дзвінка**, керівник естрадного оркестру Тульчинського училища культури, Заслужений працівник культури України **Володимир Заремба**, керівник естрадного оркестру Інституту мистецтв РДГУ, кандидат педагогічних наук **Мирослав Филипчук** та інші.

Хоч колектив О. Гайдабури навчальний і щорічно змінюється його склад, він дотримується джазового напрямку і не зраджує йому до сьогодні. У програмі оркестру – пісні та обробки українських композиторів, твори світової джазової класики, зокрема Джорджа Гарланда, Глена Міллера, Каунта Бессі.

Як музикант Олександр Гайдабура формувався, спілкуючись із провідними композиторами та музикантами Костянтином Орбеляном, Серафимом Туліковим, Едді Рознером, Ростиславом Бабичем. До речі, у 1981 р. він проходив стажування на базі естрадно-симфонічного оркестру Українського телебачення і радіо (керівник – Ростислав Бабич).

Олександра Гайдабуру декілька разів запрошували до Києва (той же Ростислав Бабич стати диригентом прославленого колективу Українського телебачення і радіо), але він залишився вірним своєму студентському колективу, з яким працює і сьогодні. Більше сорока років О. Гайдабура у виші, його навчальні посібники, методичні розробки, інструментування для колективу виробили цілу школу Олександра Гайдабури з його власним методичним підходом.

Напряму, який вибрав О. Гайдабура ще будучи студентом не простий, щоб грати цю музику треба багато чого знати і вміти, треба було пройти не завжди простими стежками. Але він не схибив у своєму творчому житті, хоча всяке бувало, то є творчість, різні музиканти за характером, музикою, підготовкою і врешті решт за манерою виконання, хоча не в кожного вона вже була. Їх треба звести групами, в один цілісний колектив, що йому завжди вдавалося. Олександр Гайдабура включав до репертуару колективу не тільки твори світової джазової класики, а все частіше включав твори місцевих авторів, зокрема Михайла Каганова, Леоніда Жевченка, Олександра Безсалова, Олександра Каневського, а також аранжування відомого піаніста Олексія Іванова. Олексій Іванов – неординарна постать на олімпі Рівненського джазу, який з'явився у нашому місті 50 років тому. Закінчив лише Ленінградську музичну школу для обдарованих дітей, але талановитий музикант (піаніст, аранжувальник) до приїзду в Рівне грав у відомому на той час джаз-оркестрі Вайнштейна в Ленінграді. Це був найдосвідченіший джазовий музикант, тому всі Рівненські оркестри і ансамблі (та й в усій Україні загалом) грали твори в його інструментуванні. Як стверджують самі музиканти, це була "Велика людина, аранжувальник найвищого гатунку".

Висновки. Отже, у статті проаналізовано життєвий і творчий шлях джазового музиканта, педагога, диригента та аранжувальника, керівника студентського джазового оркестру кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету Олександра Гайдабури. Його діяльність спрямована на формування у студентської молоді виконавської майстерності, виховання її на кращих зразках джазової класики і сучасної української музики, донесення до слухача живого звучання джазу.

Сьогодні джаз-оркестр кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ під керівництвом Олександра Гайдабури багато робить для пропаганди естрадного, джазового мистецтва, підготовки майбутніх музичних керівників.

Література:

1. Левада Є. Цей ностальгійний джаз // Рівне: Бульвар. – 1993. – Липень.
2. Матвіїв А. Олександр Гайдабура: "Джаз – музика стильна, смачна і професійна" // Високий замок. – Львів. – 2001. – 21 грудня.
3. Матвіїв А. Фестиваль ретро-музики "Поліський тур" представляє // Рівне вечірнє. – 2003. – 28 березня.
4. Матеріали з особистого архіву Гайдабури О.
5. Пакотило Л. Джаз-сейшин в інституті // Сім днів. – 1994. – 27 грудня.
6. Плюта І. Джазові імпровазації про нашу культуру // Рівне вечірнє. – 2003. – 14 березня.
7. Провінційне свято джазу // Голос України. – 1995. – 4 серпня.
8. Столярчук Б. Джаз-оркестр Олександра Гайдабури // Вільне слово. – 2001. – 25 квітня.
9. Столярчук Б. Їм аплодували хіміки // Червоний прапор. – 1981.
10. Столярчук Б. Корифеї Рівненського джазу // Мелодії душі. – 1993. – С. 42-44.
11. Столярчук Б. Митці Рівненщини. Енциклопедичний довідник. – Рівне, Ліста. – 1997. – С. 220.

12. Столярчук Б. Митці Рівненщини. Енциклопедичний довідник. – Рівне, О. Зень. – 2011. – С. 55. Видання друге, доповнене й перероблене.
13. Столярчук Б. Успіх джаз-оркестру // Вісті Рівненщини. – 1993, 30 листопада.
14. Столярчук Б. Ювілей джазового музиканта // Народна творчість. – 2001. – Жовтень – грудень.
15. Столярчук Б., Гайдабура О. Ритми Рівненського джазу. – Рівне, О. Зень. – 2009. – 168 с.



УДК 78.089.6

Сіончук О.В.,
м. Рівне

ЧИТАННЯ ПАРТИТУРИ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ В ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ ДО РОБОТИ З ДУХОВИМ ОРКЕСТРОМ

Анотація: Окрім мети, завдань та основних аспектів вивчення дисципліни "Читання оркестрових партитур", стаття висвітлює власний підхід автора до читання партитур за оркестровими групами та за функціями оркестрової фактури; до техніки читання оркестрових партитур з партією соліста; до читання партій транспонуючих інструментів оркестру, відповідно до теситури їх звучання. В публікації вказані напрямки для самостійної роботи студентів.

Ключові слова: аналіз партитури, оркестрові групи, оркестрова фактура, фортепіанне читання партитури, самостійна робота студента.

Annotation: In addition to the aim, tasks and main aspects of studying the discipline "Reading of orchestra scores", the article highlights the author's own approach to reading scores for orchestral groups and functions of orchestral texture; to the technique of reading the orchestra scores with the soloist's party; to the reading of the parties of the transposition instruments of the orchestra, according to the scope of their sounding. The publication indicates the directions for independent work of students.

The author notes that the most important factors contributing to the organization of the educational process and the successful comprehensive development of students is the planning of educational work and the choice of the repertoire. The basis of the educational material may be the scores of works of Ukrainian, foreign classics, contemporary composers different in content, form, style, texture. As a result of mastering the discipline the student must know: theoretical, analytical, practical aspects of reading the orchestra scores; the structure of the score, the system of parity notation, its terminology; the typology of textual presentation, the functional purpose of its constituent parts; be able to analyze the score of a musical work; navigate the orchestra score: determine the composition of the orchestra, the location of orchestral groups and parties, determine the order of transpositional instruments; have the technique of reading transponder instruments, determine the type of orchestral texture presentation, the function of the invoice; read the internal hearing and the piano sheet of the orchestra.

Keywords: analysis of scores, orchestral groups, orchestral texture, piano reading of scores, independent work of the student.

Партитура для духового оркестру – досить складне явище і вимагає певної підготовки. Тільки досвідчений і професійний музикант зможе стати висококваліфікованим диригентом оркестру. Партитура – це особлива книга, яку необхідно вміти читати кожному професійному музиканту. Вона сприяє досягненню закладеного композиторського задуму, художніх та творчих завдань. Існуюча в музичних закладах така дисципліна, як читання оркестрових партитур, допомагає надбати і розвинути необхідні практичні навички, які дозволять стати кваліфікованим диригентом оркестру.

До методики викладання цієї дисципліни в різний час зверталися Я. Яців, Т. Головчин, які підготували ряд методичних розробок з дисципліни "Диригування та читання партитур", Завадинський Д., Барсова І., Фортунатов Ю., що спеціалізувалися на читанні симфонічних оркестрових партитур. Цю тему досліджували і А. Готліб, Я. Каабак, Е. Макаров, які видали підручник "Практический курс чтения партитур для духового оркестра", та багато інших музикантів. Але до сьогодні єдиної методики роботи над партитурою не існує. Це індивідуальний творчий процес, який залежить від досвіду та знань диригента. Проте провідне правило для кожного керівника полягає у ретельному, детальному аналізі партитури. [5]

Саме теоретичний, аналітичний, практичний аспект вивчення дисципліни "Читання оркестрових партитур", її функції, завдання, основний зміст самостійної роботи студента-духовика та нові підходи до викладання вказаної дисципліни і є *основною метою статті*.

Читання оркестрових партитур передбачає докладне і всебічне вивчення музичних творів, в результаті якого отримується чітке уявлення про його художній зміст. Доцільно включати в

навчальний репертуар твори, які зможуть використовуватися в диригентській практиці, в подальшій практичній діяльності студента як керівника творчого колективу.

Читання партитур, як практична навчальна дисципліна, в музичних навчальних закладах займає неабияке місце в структурі основної професійної освітньої програми і ставить собі за мету:

- закріпити у студентів знання технічних, тембрових і художньо-виразних можливостей інструментів;
- дати уявлення оркестрантам про тембр твору, що ними виконується, беручи до уваги стиль і зміст;
- навчити підбирати склад оркестру або ансамблю для твору, відповідно до жанру музики;
- сформувати навички застосування основних прийомів і правил інструментування при створенні партитури.

Будучи одним з ланок музично-теоретичної освіти, дисципліна "читання партитур" має і більш широку мету: знайомство з симфонічною та оперною музикою, з прийомами оркестрової роботи різних композиторів, з особливостями функціональної будови партитур різноманітних стилів. Окрім того, цей курс розвиває внутрішній висотний і тембрових слух.

Завданнями дисципліни є:

- ознайомити студентів з різними видами і складами оркестрів;
- вивчити різні види партитур оркестру, порядок розташування інструментів і груп в оркестрі;
- ознайомити з виразними і виконавськими особливостями різних груп оркестру, їх складами і співвідношенням між собою, а також зі специфікою звучання всього оркестру в цілому;
- прищепити навички аналізу оркестрових партитур.
- допомогти оркестранту засвоїти основні прийоми і правила інструментування;
- ознайомити з правилами написання партій інструментів, партитур різних ансамблів і оркестрів;
- навчити слухати і представляти звучання окремих груп оркестру, одночасне звучання різних груп, а також звучання оркестру в цілому.

Для досконалого вивчення дисципліни необхідно поєднання трьох важливих аспектів: теоретичного, аналітичного та практичного.

Теоретичний аспект ґрунтується на детальному вивченні структури партитури, системи нотації, фактури і її складових частин. Теоретичний матеріал подається викладачем по темах послідовно, логічно, з використанням яскравих прикладів партитур музичних творів, ілюстрацією на фортепіано.

Аналітичний аспект включає всебічний аналіз партитури як особливого виду запису музичного твору. На всіх етапах освоєння навчальної дисципліни знайомство з партитурою починається з докладного її аналізу: відомостей про твір і його композитора, визначення стилю, образного змісту, музичної форми, типу фактурного викладу, рівня оркестрової динаміки, функцій оркестрової фактури, вивчення складу оркестру, розташування інструментів за теситурою, визначення ладогармонічної основи, метро ритмічної структури, темпових, умовних позначень, інших музичних термінів.

Практичний аспект вивчення навчальної дисципліни включає виконання на фортепіано партитур музичних творів для різних складів. Його основна мета – закріплення теоретичних знань і формування навичок читання партитур.

Найважливішими факторами, що сприяють організації навчального процесу та успішному всебічному розвитку студентів-духовиків, є планування навчальної роботи і вибір репертуару. Основою навчального матеріалу можуть служити партитури творів української, зарубіжної класики, сучасних композиторів різні за змістом, формою, стилем, фактурою.

Навик читання тексту партитури необхідно розвивати з вивчення окремих оркестрових партій, партій, написаних в ключах "до" і для транспонуючих інструментів, виконувати партії двох-трьох музичних інструментів в одночасному звучанні. Подальший розвиток навичок читання оркестрових партитур будується на вивченні творів для малих форм інструментальних складів (тріо, квартетів і ін.), пізніше для оркестрів, оркестрів з партією соліста, симфонічного оркестру. Кількість партитурних рядків в досліджуваних творах слід збільшувати поступово, за принципом від простого до складного[4; 9-12]

Розглянемо приблизний план аналізу партитур для духового оркестру.

I. Загальна характеристика партитури – жанр твору (симфонія, симфонічна поема, сольний концерт і т.п.), кількість частин.

II. Склад оркестру (камерний, великий – подвійний, потрійний; духовий – великий, малий і т.п.) і загальна кількість інструментів. Кількість інструментів по групах. Зміна складу оркестру (якщо таке є) в різних частинах твору.

III. Використання груп оркестру в оркестровому полотні (по частинах і протягом всього твору). Виділити соло- групи, що акомпанують (бас і середина оркестрового полотна). Застосування окремих інструментів протягом всього твору і окремих частин. Виділити соло- інструменти, дублюючі, та ті, що акомпанують інструменти та групи.

IV. Більш докладно розібрати окремих, найбільш яскравий фрагмент партитури, наприклад кульмінацію всього твору. Охарактеризувати фактуру виділеного фрагмента, групи, кількість учасників у фрагменті інструментів. Роль груп і інструментів в цьому фрагменті – соло, дублюючі, та акомпануючі інструменти.

У акордовій фактурі фрагмента важливо розглянути розподіл звуків акордів по групам і інструментам, подвоєння звуків різними або однаковими за тембром і силою звуку інструментів.

У творах з інструментами соло (концерти, концертні і т.п.) доцільно проаналізувати найбільш цікавий фрагмент взаємодії соло інструменту з іншими інструментами, групами і всього оркестру.

Охарактеризувати динаміку виділеного фрагмента і її вплив на фактуру партитури (прозора, насичена і т.п.) з точки зору використаних інструментів і їх кількості, наприклад – мінімум на *p*, *pp* і максимум на *f*, *ff* (*tutti*).

Визначити кількість і роль ударних інструментів в виділеному фрагменті – ритмічний акомпанемент або ритмічна основа всього фрагмента, імітація одного або декількох інструментів, ведуча роль одного або декількох інструментів. Зазначити ритмічні акценти інструментів і групи, що грають важливу емоційно-естетичну роль у фрагменті.

У програмних творах, особливо з яскравою, ілюстративною назвою, необхідно прив'язати роль фактури, ритму, кількість і метод використання інструментів з заявленим сюжетом. Проаналізувати як і якими інструментами передані характеристики героїв, персонажів, картин природи і т.п.

Кількість відведених годин на досліджувані теми, навчальний матеріал до них повинен підбиратися в залежності від напрямку спеціальності, по якій навчається студент. Для спеціальності "Інструментальне виконавство (оркестрові струнно-смичкові інструменти)", слід віддавати перевагу партитурам музичних творів для струнних оркестрів; тим, хто навчається за направленням спеціальності "Інструментальне виконавство (оркестрові духові та ударні інструменти)", – партитурам для оркестрових складів духових інструментів. Але обов'язковою для всіх напрямків спеціальності є вивчення партитур музичних творів для симфонічного оркестру. [1; 28-32]

Основним методом вивчення партитури є програвання її на фортепіано, під час якого керівник оркестру чи студент уявно осмислює звучання оркестру, спираючись на особистий досвід роботи з оркестром або на слухові враження. Необхідно уявити темброве співвідношення інструментів. Використовують два основних способи читання партитури – зорове сприйняття нотного тексту і відтворення партитури на фортепіано. Окремі диригенти, володіючи одним із інструментів оркестру, знайомляться з партитурою програвачи її основні елементи на інструменті. Недолік цього методу полягає в тому, що освоєння елементів фактури твору можливе тільки в послідовному, а не в одночасному їх звуковому поєднанні. Внаслідок цього у диригента може скластися неповне враження про твір в цілому. Також часто прослуховують твір в його механічному записі, як в оригінальному звучанні, так і в перекладенні для естрадного (джазового) оркестру або ансамблю. Таке вивчення твору можливе як додатковий прийом, він дозволяє диригенту ознайомитись лише загально з характером твору, певним варіантом його виконавського трактування. Всі ці засоби, кожен з яких має свої позитивні сторони і разом з тим недоліки, можуть і повинні бути використані диригентом, оскільки вони взаємодоповнюють один до одного і дозволяють скласти чітке уявлення про характер твору. Читання партитури вирішує два головних завдання: – детальне вивчення твору та формування у диригента виконавського замислу, а на цій основі – орієнтовного плану проведення майбутніх оркестрових чи ансамблевих рішень. [2; 261-264]

Читання партитур на фортепіано передбачає використання ряду поширених прийомів фортепіанного перекладання оркестрових творів, що дозволяють спрощення фактури: скорочення подвоєнь, перенесення мелодії, лінії баса вгору або вниз, скорочення витриманою гармонії при наявності гармонійних фігурацій та ін. При читанні слід дотримуватися правил незмінності головних елементів фактури (мелодії, баса), функції гармонії, оркестрових контрапунктів при їх тематичної значущості.

Допускається можливість пропуску, перенесення в інший регістр, зміни ритмічного малюнка другорядних, фонових голосів. У процесі навчання необхідно приділити увагу деяким особливостям розподілу нотного тексту між лівою і правою руками.

Працюючи з партитурою музичного твору, проводячи глибокий і всебічний її аналіз, студент набуває навиків зорового сприйняття і слухового сприйняття оркестрової партитури, що можливо на основі розвитку внутрішнього музичного слуху, пам'яті.

Вивчення оркестрових партитур на фортепіано може бути пов'язане з певними труднощами, подолання яких можливо за допомогою не лише практичних занять, а й систематичної домашньої роботи. Прослуховування твору в аудіозаписі або в оригінальному звучанні з одночасним ознайомленням з ним по партитурі сприяє цілісному його сприйняттю, формуванню уявлення про тембровий і динамічний розвиток оркестрових партій, функціональне співвідношення оркестрових груп, інших елементів оркестрової фактури.

До самостійної роботи відноситься аналіз твору: форми, типи фактури, діапазони і лади інструментів, визначення теситури, гармонійний аналіз.

Щоб самостійно вивчати предмет, потрібно знати основні прийоми, які сформульовані в тематичному змісті предмета. Освоєння теми буде більш ефективним, якщо теоретичні знання будуть поєднуватися з аналізом спеціально підібраних до даної теми прикладів. Тому аналіз прикладів не тільки на уроці, але і вдома, дозволить глибше освоїти різноманітні прийоми, що зустрічаються в світовій духовій музиці. [3; 23-24]

Даний предмет є доповнюючим у циклі спеціальних теоретичних дисциплін для музикантів-духовиків. При його вивченні повинні бути забезпечені міжпредметні зв'язки з такими дисциплінами, як гармонія, аналіз музичних творів, інструментознавство, інструментування, диригування. Знання цих предметів зіграє свою позитивну роль в практичному освоєнні.

Підсумовуючи вищезазначене, є очевидним, що в результаті освоєння дисципліни студент-духовик повинен знати:

- теоретичний, аналітичний, практичний аспекти читання оркестрових партитур;
- будову партитури, систему партитурної нотації, її термінологію;
- типологію фактурного викладу, функціональне призначення її складових частин;
- вміння аналізувати партитуру музичного твору;
- орієнтуватися в оркестровій партитурі: визначати склад оркестру, розташування оркестрових груп та партій, визначати лад транспонуючих інструментів;
- володіти технікою читання транспонуючих інструментів, флажолетів струнних інструментів, ключів "до";
- визначати тип оркестрового фактурного викладу, функції фактури;
- читати внутрішнім слухом і на фортепіано партитури оркестрових творів по оркестровим партіям, групам, функцій фактури;
- читати внутрішнім слухом і на фортепіано партитури оркестрових творів для колективів різних складів, в тому числі з солістом;

У контексті сучасних концепцій мистецької освіти перевага надається творчому розвитку особистості – самодостатньої, самобутньої, здатної до самовираження, самореалізації, духовного, інтелектуального й художньо-творчого самовдосконалення протягом життя. Це ще раз доводить, що основним завданням дисципліни "Читання оркестрових партитур" є формування у студента навичок, що сприяють його подальшій професійній роботі: функціональне оркестрове мислення, розвинене гармонійне мислення, горизонтально-поліфонічне мислення, добре розвинене почуття форми.

Список використаної літератури

1. Готлиб М., Каабак Я., Макаров Е., Практический курс чтения партитур для духового оркестра, М., 1960.– С. 28-32
2. Кочерженко О. Репетиційна методика роботи з духовим оркестром (до питання виховання ансамблевих та оркестрових навичок музиканта) : Київське музикознавство: Збірник наукових праць.–2012.– Вип.41.– С.261-264
3. Лысань Г. А. Чтение партитур и инструментовка для духовых оркестров,.– М., 1961.– С.23-24
4. Потапова Л.Г. Чтение оркестровых партитур : Программа учебной дисциплины для специальности Инструментальное исполнительство, Оркестровые духовые и ударные инструменты, Оркестровые струнные инструменты.– Озерск, 2013 .– С. 9-12
5. Партитура- це книга оркестру [Електронний ресурс].– Режим доступу: <http://ukrguru.ru/mistectvo-ta-rozvag/95114-partitura-ce-nadzvichajno-vazhliva-niga-v-muzici.html>



УДК 78.03(33):780.646.1

*Борис Турчинский,
г. Петах-Тиква, Израиль*

ПЕРВАЯ ТРУБА ИЕРУСАЛИМА

За десять лет своей музыкально-публицистической деятельности мною написано и опубликовано около ста очерков, рассказов, рецензий, статей. Пишу я о духовиках и, конечно, о дирижерах и композиторах, которые с ними работают. А если из моих героев составить символический оркестр?.. Как это принято у спортсменов, когда они составляют виртуальные ветеранские команды.

Забрался я в свои компьютерные и интернет-архивы и ... Оказалось, что нынешний мой герой – сотый. Юбилейный!

Итак, представляю: **Дмитрий Левитас** – концертный исполнитель. Первая труба Иерусалимского симфонического оркестра.

Я давно знаю Диму как прекрасного исполнителя. Мир духовиков в Израиле тесен, и мы знакомы друг с другом очень хорошо. Левитас входит в первую десятку лучших трубачей страны, а может и...



Дмитрий Левитас о себе, своём детстве, родителях и первых учителях

- Мама, Лидия Иосифовна, – мой дорогой человек. Как много для меня значит это слово – мама. Добрая, нежная, ласковая, спокойная... Сколько есть подобных эпитетов – и это всё о ней!

Отец, Вадим Лазаревич, был полной противоположностью. Строгий, целеустремлённый. И справедливый.

Родители работали на Винницком радио-ламповом заводе. Мама мастером, а папа... Впрочем, это отдельная история – кем вообще был в жизни мой отец, эту историю стоит рассказать.

Он был талантливым человеком во всем и сменил много профессий. К примеру, он был слесарем высшего разряда. Но в какой-то момент отец вдруг понял, что все это, не его. Мне нравится музыка, сказал он себе, и я должен этим заниматься!

Так появилась в его жизни труба. Думаю, подсознательно он к ней тянулся с ранних лет, но какие-то обстоятельства мешали осуществиться детской мечте. Так он осваивает трубу и начинает играть в любительском джазовом оркестре. Затем осваивает еще и гитару. Поступает в Винницкое музыкальное училище и заканчивает три курса по специальности дирижер-хоровик. Стал заниматься музыкой профессионально, руководил вокально-инструментальными ансамблями и хором.

- Теперь, Дмитрий, мне понятно, откуда и в твоей жизни появилась труба! История её появления в моей жизни привязана к другу моего отца Михаилу Борисовичу Бондаревскому, прекрасному трубачу, который работал в симфоническом оркестре Тбилисской филармонии. Часто Михаил Борисович приезжал в Винницу и был желанным гостем в нашем доме. Так, в один из приездов он спросил отца полушутя-полусерьёзно: а почему твой сынишка до сих пор не в музыкальной школе? Вопрос вполне резонный. Он решил мое будущее. С 9 лет я начал учиться музыке "настоящим образом". Мой первый учитель – Василий Андреевич Гончарук. Теплый, понимающий и веселый человек. Его очень любили ученики и все "духовенство" города. Думаю, мне с ним повезло. Он мне привил любовь к трубе и не только к ней. Для меня он был образцом настоящего мужчины, что очень важно для ребенка, познающего жизнь. Конечно, и папа держал руку на пульсе и видел, что я продвигаюсь и, возможно, в будущем из меня выйдет хороший трубач. Его мнение подтвердил в один из приездов все тот же Бондаревский. А его слово для отца было довольно убедительно.

В эти же годы на Всеукраинском конкурсе духовиков среди учащихся музыкальных школ меня заметил профессор Киевской консерватории Николай Владимирович Бердыев, и он посоветовал отцу отдать меня в Одесскую школу-десятилетку имени Столярского, в класс преподавателя и композитора Рудольфа Александровича Свирского.

Проучился я там всего год, по техническим причинам вернулся в родной город и поступил в Винницкое музыкальное училище. Моим учителем стал известный в Украине педагог Виталий Архипович Гуцал. К тому времени его выпускниками были уже известные в Союзе трубачи – такие, как уже упомянутый Михаил Бондаревский, Владимир Кафельников – первая труба выдающегося

оркестра Ленинградской филармонии под управлением Евгения Мравинского (сегодня – концертмейстер группы труб симфонического оркестра города Бордо-Аквитании во Франции) и другие. Это я назвал только верхушку преподавательских достижений М. Бердыева.

- Дима, в твоей семье есть ещё один выдающийся музыкант – твой брат Евгений. Личность это в музыке настолько выдающаяся, что о нём не хочется говорить на ходу. Поговорим о нём отдельно, ниже. А пока – о школе имени великого учителя П.С.Столярского. "Я имею вам пару слов сказать". Со мной в консерватории уже много лет работает Алекс Чичельницкий, твой одесский соученик и друг до сегодняшнего дня. Вот что он о тебе рассказывает.

"Появился у нас новенький..."

"Было это – страшно подумать – в прошлом веке. Точно и не вспомню – где-то году в 1978-м. Я уже год как проучился в школе имени Столярского и перешёл в 8-й класс. Появился у нас новенький, такой худенький, чернявый, кудрявый, тогда – ученик по классу трубы.

Учился он на класс ниже, но жили мы в интернате при школе и друг друга, конечно же, знали. И как-то сразу не заладилось у новенького с администрацией интерната. А дело всё было в заведённом в интернате порядке, вернее, в распорядке. В определенные часы мы должны были заниматься на инструментах, в определенные часы делать домашние задания по общим предметам. А ему всё время хотелось играть на инструменте, на трубе! Его ругали, но он не особо прислушивался к мнению воспитателей на этот счёт. Тогда было видно, что Дима Левитас – а это был он – подаёт большие надежды как музыкант. Ну, а как же всё-таки режим? Через год Дима оставил нашу школу. Весь этот режим и распорядки были не для него. Помню, как спустя несколько лет преподаватель трубы и заведующий духовым отделом школы Р.А.Свирский очень эмоционально рассказывал историю о том, как Дима хотел играть на инструменте и не хотел соблюдать режим. Следующая наша встреча с Димой произошла в Москве, где я был студентом музыкально-педагогического института им. Гнесиных (сегодня Российская академия музыки), а Дима служил в Образцовом оркестре МВД СССР. Вот такие жизненные пересечения у нас случались. Уже в Израиле мы вместе участвовали в некоторых музыкальных проектах. Сегодня мой соученик Дмитрий Левитас – солист, первая труба прославленного Иерусалимского симфонического оркестра".

Винницкая духовая школа

- Дима, возьми дыхание: я расскажу тебе и читателям о моем личном знакомстве с твоим преподавателем.

В том, что в Виннице появились духовики, известные далеко за пределами Украины, большая заслуга преподавателей духового отдела музыкального училища и его многолетнего заведомом Виталия Архиповича Гуцала. Преподаватели страстно желали, чтобы их отдел был не хуже столичных. И они доказали это своими выпускниками, которые сегодня украшают лучшие оркестры мира, являются ведущими педагогами различных вузов.

У меня с Виталием Архиповичем было в жизни две встречи. Первая, случайная – в... поезде: мы оказались в одном купе поезда "Одесса-Киев". Это был 1976-й или 77-й год. У нас сразу завязалась интересная беседа. Тем для разговоров было хоть отбавляй. Конечно же, о духовой музыке, учениках Гуцала, которые обучались как в Одесской консерватории, так и в консерваториях других городов Союза. Второй раз мы встретились в Одесской консерватории – на концерте класса В.Н. Луба. В моей памяти Гуцал остался человеком мудрым, полностью посвятившим свою жизнь ученикам и духовой музыке.

Не могу не назвать несколько имен, прославивших Винницкое музыкальное училище. Начну, наверное, со своего однокурсника по моей родной Одесской консерватории, которого, к сожалению, уже нет с нами. Я говорю о Юрии Кафельникове, заслуженном артисте Украины, солисте Киевского эстрадно-симфонического оркестра. Также хочу назвать профессора Петрозаводской консерватории, заслуженного артиста Российской Федерации, заслуженного деятеля искусств Украины Виталия Фартушного и солиста оркестра Национального театра оперы и балета Украины засл.арт.Украины, доцента Национальной академии музыки Николая Кононова, заслуженного артиста Украины, солиста оркестра Национального театра оперы и балета Украины Николая Баланко, а также – солиста симфонического оркестра Одесской филармонии Павла Суржикова.

- Дмитрий, с какими "авторитетами" от музыки тебе приходилось встречаться?

Прежде всего, это наши консерваторские преподаватели, среди которых выделю, само собой, Н.В.Бердыева, В.Антонова, В.Олацкого, Юрченко. Все эти музыканты – личности и авторитеты в музыке. Встречи и общение с ними – незабываемы! Продолжу перечислять: Т.А.Докшицер, В.Кафельников, Э.Раскита, Э.Куськин, М.Бондаревский.

А за 27 лет жизни в Израиле мне приходилось общаться с такими авторитетными музыкантами, как Питер Мессер, Райнольд Фридрих, Сергей Накаряков. С дирижерами З.Метой, В.Гергиевым, Р.Мути. Большой след в моей памяти оставили Д.Орен, Ю.Аранович, А.Фиш. Много было и других интересных встреч.

Сегодня так много хороших трубачей и музыкантов, что порой невозможно выделить из них однозначно лучших. У каждого мастера свои особенности, и это прекрасно!

"Киев для меня многое значит!"

Итак, Дмитрий Левитас – студент Киевской консерватории имени П.И.Чайковского

"В 1983 году я поступил в Киевскую консерваторию, в класс профессора М.В.Бердыева. Конечно, это были уже другие занятия, другие требования и много еще другого. Я очутился в творческой атмосфере. Бердыев был педагогом увлеченным и всех своих учеников заряжал своей неутомимой энергией, поиском лучших результатов игры.

Киев для меня многое значит. Театры, различные оркестры. Там я встретился со многими интересными людьми – в профессиональном и человеческом смысле слова".

Справка.

Николай Владимирович Бердыев – советский трубач, педагог, композитор, профессор Киевской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, заслуженный артист Украинской ССР.

Будучи преподавателем Киевской консерватории, Николай Владимирович Бердыев воспитал целую плеяду академических музыкантов, среди которых О.Гуцал, Ю.Кафельников, К.Немечек, А.Чуприна, Д.Левитас. В своей педагогической деятельности Н.В.Бердыев обращал внимание учеников не только на технику исполнения, но и на культуру звучания. Он оставил также солидное композиторское наследие и был мастером переложений.

Трубач – это "происхождение"

Мой собеседник – также ученик Владимира Николаевича Бердыева Сергей Остапенко, заслуженный артист Российской Федерации, дирижер московского камерного оркестра "Садко", президент российского благотворительного фонда "Дети и музыка". Ему слово.

"Когда я был учащимся Киевского музыкального училища имени Глиэра, Бердыев занимался концертной деятельностью, играл в оркестре театра оперы и балета и преподавал в нашем училище. В моем становлении как оркестрового музыканта и в дальнейшем – дирижера оркестра, он сыграл большую роль. Замечено, что из всех оркестровых музыкантов и вообще музыкантов-исполнителей именно трубачи отличаются сплоченностью и профессиональной солидарностью. Как будто трубач это не профессия, а происхождение.

А ведь действительно – и в прошлом, и в настоящем играть на трубе – так же, как и на других медных инструментах – отваживались, как правило, выходцы из бедноты. Это было в прошлом. Но известно, что профессии передаются по наследству, и не исключено, что трубач – ремесло потомственное, фамильное... Вспомним слова Бернарда Шоу: "Я склонен думать, что тяга к медным инструментам передаётся по наследству. Мой отец разрушил свой домашний уют неумеренной склонностью к тромбону; мой дядя много лет играл, – и должен заметить, очень мило, – на офиклеиде... Когда-нибудь и я заведу себе тромбон". (Б.Шоу, "Об игре на духовых инструментах", "Звезда", 8 марта 1889)".

Дмитрий Лавитас продолжает: "Два последующих года я провел в армии, и не без пользы. В то время студентов вузов призывали на срочную службу. Я оказался в оркестре министерства внутренних дел Украины под руководством Молотая Анатолия Михайловича – впоследствии организатора и главного дирижера Президентского оркестра Украины.

Именно с ним я солировал на Всесоюзном конкурсе военных оркестров, и мы тогда заняли второе место. Солировал я в пьесе Ж.Б.Арбана "Венецианский карнавал", и после этого меня "увели" в Москву, в оркестр министерства внутренних дел СССР. Возглавляли оркестр Владимир Сергеевич Тарасов и Анатолий Степанович Михайлов.

...1987-й год. Я стал лауреатом Всеукраинского конкурса исполнителей на духовых инструментах. Получил Первую премию и принял участие во Всесоюзном конкурсе. Однако там победить не довелось. Отчаиваться я не стал! Жизнь продолжалась во всех ее прекрасных проявлениях! Кстати, я получил специальный приз от музыкантов белорусского симфонического оркестра, что мне очень дорого.

В 1988 году государственный симфонический оркестр Украины объявил конкурс на имеющиеся вакансии в группу труб. Так я стал регулятором, то есть исполнителем всех партий.

Концертмейстером групи був чудесний чоловік і замечательний трубач Едуард Семенович Раскіта. Спасибі йому за все! Я багатьом у нього навчився. Пам'ятно мені моє виступлення з оркестром в якості соліста – виконували Концерт для труби з оркестром Й.Гайдна. Я виступав з сольними програмами во багатьох містах України, Росії, Польщі і Чехії.

Легендарний Тимофей Докшицер

Проходя службу в Москві, я познайомився з легендарним Тимофеем Александровичем Докшицером. В моєму житті це було знаковий подія. Для мене цей чоловік – кумир! Так було тоді, так це залишається і сьогодні. А "організував" мені це знайомство Михайл Гурфинкель, з яким ми дружимо вже багато років, і в Ізраїлі зустрічалися не раз, виступаючи на одних підмостках. Кстаті, ти, Борис, писав і про Гурфинкеля, і про Докшицера, вони герої твоїх оповідей.

Тимофей Докшицер для всіх нас, трубачей вихованого Союзу і не тільки, був першим і найкращим зразком гри на трубі, на нього всі ми рівнялися. Він оказав величезний творчий вплив своєю грою на ціле покоління трубачей. Мені пощастивилося шість разів присутувати на уроках Тимофея Александровича. На них він говорив тільки про музику, про музикальські фрази, і це відличало його від інших, знайомих мені педагогів. Що стосується штрихів, то він просто брав трубу, і це було показово і зрозуміло. Докшицер – багатогранна особистість – і як трубач, і як чоловік.

Несумнівно, Докшицер – значимий явище в світі труби. Його гра відличалася від всього, що ми тоді чули. Він вражав своєю індивідуальністю!

Репертуар Тимофея Александровича був величезний і включав в себе практично все, що написано для труби і може бути на ній виконано: від класических творів до А.Пахмутової.

От автора.

Вспомінається візит Тимофея Александровича Докшицера в Одесу в 1978 році. Я тоді займався на п'ятому курсі Одеської консерваторії. На майстер-класі в школі-десятилітці Столярського зібрався повний зал, і ще люди стояли в коридорі. Пришли не тільки трубачі – всім було цікаво послухати гру великого майстра і чути його цінні поради. Це було не забуваючо!

Одним з виконавців був Гена Кисельников, учень Рудольфа Свірского, згаданого вище. Дуже пам'ятно, яка тишина стояла в залі. Кожне слово Докшицера аудиторія ловила як цінний методический рада. Щоб продемонструвати ту чи іншу фразу, він і сам брав трубу. Гра його була безкоризненною. Тембри звучання його інструмента до цих пір живі в моєму музикальній пам'яті. Деякі чули його живе виступлення першим разом, в тому числі і я. В кінці майстер-класу, розуміючи, що одеські музиканти чекають не тільки слів, а і чогось більш відчутного, а саме, чути щось в його виконанні, Докшицер з блиском зіграв Концерт А.Арутюняна.

На цьому відкритому уроці Тимофей Александрович велику увагу приділяв штрихам, демонструючи прийоми своїм переконливим виконанням. Не буду напружувати пам'ять, бо стільки років минуло. Краще зверну до його книги "Шлях до творчості", там є про штрихи.

Важне – о штрихах і трохи спогадів

Невеличкий фрагмент з книги Тимофея Докшицера.

"Штрихи представляють собою сконцентровані, вже готові виконавчі прийоми, в яких закладені навички артикуляції, звуковедення, закінчення і з'єднання звуків. Тільки знаючи штрихи і володіючи ними, можна займатися інтерпретацією музики.

Штрихи не слід плутати з технічними прийомами. Технічські прийоми – це самостійно існуючі способи ведення, з'єднання, тремоловання, скользяння і повторення звуків. Штрихи ж – це сума визначених техніческих прийомів".

Далі у автора йде більш детальне роз'яснення характеристик штрихів. Кожен, хто хоче, може сьогодні з допомогою Інтернету прочитати працю Тимофея Докшицера.

А я продовжу. Через кілька днів, в один із вечорів, в приміщенні прославленого Одеського театру опери і балету Тимофей Александрович з оркестром штабу Одеського військового округу виконав "Рапсодію в стилі блюз" Джорджа Гершвіна. Переложення для труби з оркестром зробив сам Майстро, оркестровку для духового оркестру не менш блискуче виконав відомий військовий дирижер, професор інституту військових дирижерів Семен Райхштейн. Дирижував оркестром начальник військово-оркестрової служби Одеського військового округу Валерій Богданов.

На горизонте замаячил Израиль...

- Дмитрий, мы незаметно, а может, наоборот, слишком заметно, подошли к годам твоего приезда в Израиль.

Приехали мы с семьей в Израиль в 1990 году. С "Большой алией", так это у нас трактуют. Сказать, что это было непросто, ничего не сказать. Был совсем не простой этап в жизни. В Израиле говорят, что каждый репатриант должен съесть свою ложку дегтя. Досталось от этой ложки что-то и мне. А главное, что я быстро понял, – это то, что ... Как-то неловко говорить, но до Израиля я играл по-другому, иначе, чем было давно принято в западном мире и в Израиле.

Одним словом, не утруждая читателя долгим объяснением, скажу, что мне пришлось менять манеру игры, а с этим пришло и множество новых обстоятельств.

Поначалу меня приняли на работу в Тель-Авивский симфонический оркестр репатриантов. Хороший коллектив, много репетиций и концертов, замечательные музыканты со всего бывшего Союза. Но я понимал, что это оркестр временный и для того, чтобы получить доступ в израильские оркестры, мне надо изменить свою игру. Шутка ли сказать – многое приходилось начинать сначала, а ведь мне было не 15 лет, когда все новое осваивается на ходу. Беру частные уроки, слушаю мастер-классы. Вникаю, смотрю, что мне подходит, а что надо исправлять. Учусь! В 1991 году играю конкурс на 1-3 трубу в прославленный ныне Израильский симфонический оркестр под управлением Зубина Мета и... не прохожу. Там свои "разборки"... Но, к моему счастью, самому Зубину Мету я приглянулся, и он решает определить мой статус как статус "приглашенного трубача".

В 1995 году я прошел по конкурсу в симфонический оркестр Ришон-ле Циона, который еще и является оркестром Израильской оперы.

С 1995 года совмещаю игру в оркестре Ришона с работой в оркестре Израильской "Камераты".

И вот, наконец, 2003 год. Я солист "Симфонического Иерусалима" – оркестра Израильского радио и телевидения.

Михаил Бунин – музыкант симфонического оркестра Ришон ле-Циона

О Диме ЛЕВИТАСЕ могу говорить много и только самое лучшее! Этот человек вызывает у меня огромное уважение. Годы работы с Димой принесли мне много радости. Именно Левитас определил мою судьбу в Израиле: он рекомендовал меня в Ришонский Оркестр, где он был тогда концертмейстером группы труб. Во все время совместной работы меня всегда поражало в нем сочетание скромности и настоящего мастерства, требовательности к себе и уважения к коллегам. Диму я знал ещё по Всесоюзному конкурсу исполнителей на духовых инструментах, который проходил в Минске, где он сыграл блестяще, но, к сожалению, лауреатом не стал. Зато мы, минские трубачи, абсолютным большинством голосов решили наградить Диму специальным призом!

Работая с ним в оркестре, нельзя не отметить одну важную деталь. Обладая очень красивым, ясным и теплым звуком, Дима при исполнении симфонических произведений никогда не пытался выделиться – он всегда слышал общую картину и старался вплести свою игру в общую канву. С ним очень удобно, надежно и комфортно играть – как и просто находиться рядом. Думаю, что Дима Левитас – трубач мирового уровня и уж абсолютно точно, что он лучший из трубачей, приехавших в Израиль из бывшего Союза.

Справка.

Израильский симфонический оркестр города Ришон ле-Цион был основан муниципалитетом в 1988 году. Довольно скоро он занял почетное место на вершине художественной пирамиды и стал одним из лучших молодых музыкальных коллективов в Израиле. В большинстве своем он состоит из молодых израильских исполнителей и новых репатриантов. С 1989 года оркестр успешно участвует во всех постановках Израильского оперного театра.

Основателем и первым музыкальным руководителем оркестра был Шимон Коэн. После него эту должность занимали Ноам Шариф, Эшер Фиш и Менди Роден, да будет благословенна его память.

"В Киеве я играл как будто для самого Бердыева"

- Расскажи, как так вышло, что диплом Киевской консерватории ты получил, сдав экзамены экстерном и уже... будучи в Израиле?

В 1990 году я уехал в Израиль, не сдав только экзамен по специальности. Незадолго до моего экзамена умер мой педагог Н.В.Бердыев, меня перевели в класс к Александру Чуприне, прекрасному человеку и трубачу. Но получилось как получилось. Только в 1998 году мне пришла мысль сдать экзамен по специальности и, наконец, получить диплом. Ректорат и кафедра духовых инструментов во главе с профессором Антоновым, хорошо помня меня, пошли навстречу.

Помню, что очень волновался, играя в Киеве. Прошло 8 лет, и я снова играю в знакомом зале, передо мной много знакомых музыкантов, педагогов. У всех внимание предельное и, кажется, все прошло неплохо. Я играл, как будто в зале присутствует мой учитель Н.В.Бердыев. Для меня это было выступление в память о нем.

"Своих учителей не делю географически"

- Дима, ты не рассказал пока о своих учителях в Израиле. Учителя твои, в прямом и переносном смысле, – здесь, в этой стране, – кто они? Известный композитор М.С.Вайнберг всегда считал себя учеником Д.Д.Шостаковича – хотя ни одного урока у него не взял. А кто в новой, израильской действительности оказал влияние на тебя?

- Мне трудно разделить своих учителей по принципу "учителя в Израиле" и "учителя вообще". Прямых учителей нет, но я все время чему-то и у кого-то учусь.

Здесь, в Израиле, я переиграл с множеством хороших местных дирижеров. Посещал мастер-классы, и не только трубачей. Например, мастер-класс известного тубиста Роджера Боба, который работал во многих престижных американских оркестрах. Или солиста Далласского симфонического оркестра Джона Джулио. Или великолепного английского трубача Тима Хавеса.

Отсюда незаметно, шаг за шагом, менялось мое отношение к исполняемой музыке и отдельным ее элементам – таким, как понимание и значение штрихов, исполнительского дыхания. А насчет моей новой манеры исполнения – это очень просто объяснить. Много лет я играю с духовиками, которые занимались у ведущих преподавателей Америки. Можно сказать, что я "снял" их исполнительскую манеру, выбирал из услышанного самое ценное и интересное для меня и, конечно, самое нужное.

Говоря об американских трубачах – исполнителях и педагогах – замечу, что я, наверное, повторяю всем давно известные вещи. У нас в Союзе готовили солистов-инструменталистов, а не оркестровых музыкантов. И это было большой ошибкой. Кто из выпускников консерваторий в дальнейшем солировал с оркестром? – Единицы! В основном, все садились в оркестры и поначалу чувствовали себя очень неловко. Ведь игра в оркестре требует совсем другой подготовки и подхода. А именно: навыков ансамблевой игры, знания оркестровых партий и особенно сольных фрагментов с участием своего инструмента. Для трубачей требуется знание однородных инструментов: трубы in C, трубы-пикколо. В советское время, если трубачи и знали, что существуют трубы разных строев, то некоторые их даже и не видели!

От автора.

В Одесской консерватории, где я учился, трубу преподавал профессор Владимир Николаевич Луб. В свое время он окончил консерваторию в Алма-Ате, а затем аспирантуру в Москве, в классе профессора Т.А.Докшицера. Владимир Николаевич рассказал мне об одном курьёзе, связанном с появлением в Советском Союзе трубы-С.

Ленинградский симфонический оркестр. Дирижер Е.А.Мравинский. Репетируют некое произведение. Соло на трубе – известный, легендарный В.С.Марголин. Незадолго до этого Вениамин Савельевич приобрел трубу строя С и решил провести репетицию на новом инструменте. Смотрит за реакцией дирижера – а тот в свою очередь поглядывает на Марголина. Немой контакт – или наоборот – скорее, неkontakt: труба-то ведь другая, и звук у неё другой.

В перерыве дирижер подходит к Марголину и деликатно спрашивает: "Уважаемый, как Вы себя чувствуете – случаем, не больны? Может, вы перестали заниматься?". На что Марголин ответил: "Вполне нормально себя чувствую, все хорошо, занимаюсь, как всегда, чтобы быть в форме". Мравинскому невдомек было, что у Марголина звучала труба другого строя, несколько другого тембра. Великий дирижер этого не понял и даже счёл музыканта больным...

Справка.

В 19-м веке благодаря введению вентильного и помпового механизмов для извлечения всех звуков хроматической гаммы случился расцвет искусства игры на трубе.

В большинстве симфонических и в других оркестрах появились трубы разных строев. В настоящее время обычно используются труба-сопрано in B, труба in C, реже – труба-пикколо с диапазоном две с половиной октавы.

Еще надо отметить, что хроматические трубы педальные и помповые, впервые появились в России, а затем уже в Пруссии.

Если говорить о русской и американской школе игры на трубе, то тут многое переплелось. Одно затрагивает другое.

Взять хотя бы одного из основоположников американской школы игры Макса Шлоссберга, который родился в курляндской столице Либау (Лиепая, Латвия, Российская империя).

В девятилетнем возрасте он отправился учиться музыке в Москву. С 1885 по 1889 год занимался с трубочками Августом Марквартом и Францем Путткаммером. Был дружен с известными петербургскими трубочками Виктором Эвальдом и Вильгельмом Вурмом. В Берлине Шлосберг выступал в оркестрах под управлением Артура Никиша, Ханса Рихтера и Феликса Вайнгартнера. В 1910 году Шлосберг стал солистом Нью-Йоркского филармонического оркестра. Вскоре стал преподавать в Джульярдской школе. Среди учеников Макса Шлосберга были многие впоследствии известные музыканты, ставшие солистами ведущих американских оркестров и университетскими профессорами. Кроме того, он – автор сборника упражнений и этюдов для трубы "Daily Drills and Technical Studies for Trumpet". Благодаря плодотворной педагогической деятельности М.Шлосберга, его считают основателем американской национальной трубной школы.

Зубы в этом деле не главное!

- Есть такое мнение: чтобы хорошо играть на трубе, необходимо иметь ровную площадку на зубах и определенного размера губы. Так ли это?.. Конечно, идеальный вариант – это когда смотришь на предполагаемого ученика и видишь, что природа дала ему всё для того, чтобы стать трубачом. Но не всегда ровные зубы и подходящие губы – залог успеха. Пример тому – замечательные трубачи, занимающие ведущие позиции в лучших оркестрах мира.

В.С.Марголин опроверг все эти существующие догмы.

Известный советский трубач, солист симфонического оркестра Ленинградской филармонии В.С.Марголин никогда не соглашался с мнением, что основа для успешных занятий на трубе – это анатомические особенности. Многие моменты биографии самого Марголина полностью опровергают такое утверждение. С зубами, которые отнюдь не отличались нужной для трубача ровностью, с детства были проблемы. Но это не особо мешало исполнять сложные технические произведения – такие, как "Жемчужина океана" Т.Гоха.

Марголин не раз и не два сталкивался с трудностями со здоровьем, продолжая при этом играть на трубе и всё время совершенствуя свое мастерство. В 2005 году в Денвере (США), на конференции Международной гильдии трубачей, Вениамину Марголину была вручена премия "AVARD OF MERIT" – за заслуги всей жизни. Эту премию называют "Нобелевской" премией трубачей, и дается она действительно за огромные заслуги.

От автора.

И на моей памяти был такой случай, когда человек с далеко не идеальными зубами достиг вершин в игре на трубе. Расскажу.

Срочную службу я проходил в оркестре штаба Прикарпатского военного округа во Львове. Концертмейстером группы труб у нас был известный в городе трубач, выпускник Львовской консерватории Петр Лазаревич Брильман.

Думаю, в городе в те годы не было равных ему трубачей.

Вот какую историю он мне рассказал. Начинал он, как и многие духовики, воспитанником военного оркестра. Дирижер все не хотел давать ему трубу, говоря: "Петя, посмотри какие у тебя кривые зубы и челюсти, совсем не для игры на этом инструменте". Но юный Петр оказался настойчивым и упрямым – в хорошем смысле этого слова. Каждое утро, ровно в 6 утра он был на чердаке помещения, где располагался личный состав оркестра, и занимался в подушку, чтобы не разбудить сослуживцев. Бегал по львовским педагогам.

Сам себя создавал – уж очень хотелось стать настоящим музыкантом и первым трубачом в городе. И он им стал! Много лет был концертмейстером группы труб Львовского симфонического оркестра, затем оркестра театра оперы и балета. Так что, Дима, полностью подтверждаю твое мнение! Всё зависит от желания и настойчивости человека, зубы тут ни при чём...

"Дима мне очень помог!"

По традиции – слово коллегам Дмитрия.

Рассказывает Владимир Ганапольский – выпускник Киевской консерватории, ныне преподаватель консерватории в Петах-Тикве:

- С Димой я познакомился уже в Израиле. Расскажу несколько занимательных, связанных с этим историй.

Точно не помню, но, кажется, я был на первом или втором курсе Киевской консерватории, когда по коридорам нашего учебного заведения разнеслась весть о том, что приезжает Дмитрий Левитас из Израиля и будет экстерном сдавать государственные экзамены, в том числе и по трубе!

Нашему любопытству не было предела. Мы хорошо помнили игру Димы, его сольные выступления. Учась в музыкальном училище, я и многие мои друзья стремились попасть на концерты, где играл Левитас. В Киеве он был звездой! Аудитория была заполнена до отказа – наверное, и сам Дима не ожидал такого множества поклонников. И что запомнилось и удивило нас: он играл по-другому – мощнее, разнообразнее и несколько в другой манере, чем та, которую мы помнили. Потом мы еще долго обсуждали его исполнение. Про себя говорили: Запад есть Запад! Хотя географически Израиль и не находится на западе.

Приехав в Израиль на постоянное жительство, я начал искать Диму Левитаса, чтобы познакомиться лично и попытаться заручиться его поддержкой, услышать совет, как найти себя в новой стране. К моему удивлению, оказалось, что мы живем в одном городе, в Ашдоде. И вскоре состоялась наша теплая встреча. Диму интересовал музыкальный Киев, меня – с чего начать жизнь в Израиле. Сегодня я должен сказать ему мои самые теплые слова благодарности! Дима мне очень помог. Как-то звонит мне Дима и говорит, что он должен уехать, и нужно его заменить. Детская опера, небольшой инструментальный состав. Год 2004-й. Получаю ноты, а там написано: "для трубы-До".

Сложнейшая виртуозная партия – и в ритмическом, и звуковом плане (автор – известный израильский композитор, пианист и дирижер Гиль Шохат). Говорю Диме: "Я это никогда не сыграю, и даже целой недели, которую ты мне отвел на ее изучение, не хватит". На что Дима четко ответил: "Вова, у тебя нет выхода, если ты хочешь заявить о себе – это тот случай".

Я взял ноты домой, две ночи ушло на транспонирование нот для моей трубы-Б. Дима приходил ко мне почти каждый день и все непонятное объяснял, по-человечески переживал за меня и очень хотел мне помочь. Приходил со мной на репетиции этой оперы, что меня очень поддерживало. Было решено, что он сыграет первый спектакль, а я второй. И я справился! До сих пор приятно об этом вспоминать. После этого дебюта, вероятно, поверив в меня, Дима познакомил меня с музыкантами, и я стал востребованным.

И второе, о чем бы я хотел рассказать. Я многое перенял у Д.Левитаса. Я прислушивался, как он разыгрывается, играет упражнения, рационально использует дыхание во время игры. Мне нравится стиль его игры. Так случилось, что некоторое время мы с ним снимали одну квартиру. За это время я закончил еще одну "консерваторию" – "имени Д.Левитаса"!

Фестиваль в Кфар-Блюме (по материалам Интернета)

Эта информация интересна нам тем, что в таких фестивалях неизменно участвует Дмитрий Левитас.

"Программа фестиваля поражает! Здесь и "Реквием" Габриэля Форе, и Концерт для фортепьяно, трубы и струнного оркестра Дмитрия Шостаковича, и Сюита на темы оперы "Пеллеас и Мелизанда" Клода Дебюсси, и Третья симфония Бетховена, и произведения Прокофьева, Малера, Равеля, де Фалья, Барданашвили, Блоха, Кодая, Брамса, Респиги, Сен-Санса...

Концерты "Рассвет", которые начинались в семь утра при большом стечении публики, концерты "Закат". Выступили Иерусалимский оркестр "Камерата" и Кибуцный камерный оркестр. Оded Котлер показал музыкальный спектакль "Похитители поцелуев" с текстами Навы Семель, музыкой Моше Зормана, актерами и певцами Мей Файнгольд и Ури Банаем и хором "Моран". Это спектакль о детстве и во славу детства. Задача для взрослых и – чистая радость для детей!

Среди выступавших были дирижеры Авнер Бирон и Ариэль Цукерман, трубач Дмитрий Левитас, арфистка Ольга Мойтлис, актриса Дафна Садэ, певцы Оded Райх и Альма Садэ-Мошонов, в недавнем прошлом первая скрипка Берлинского филармонического оркестра Гай Браунштейн...

"Мой талантливый брат"

- Дима, мне хочется рассказать о твоём талантливом брате, композиторе Евгении Левитасе – я думаю, без этого никак не обойтись.

- Мы с моим братом Евгением близкие люди. Дружим и работаем вместе, не завидуя друг другу, а друг другом гордясь!

Без всякой лести скажу, что Женя – один из лучших композиторов в Израиле. Его аранжировками и композициями восхищаются не только оркестровые музыканты, но и коллеги-композиторы. А это большая радость. В творчестве Жени основное направление – эстрадно-джазовое. Практически, все ведущие исполнители охотно работают с ним. Это Рами Кляйштейн, Шломо Арци, Рита, Йони Рехтер, Шломи Шабан. Евгений пишет много музыки для кино и театра. В свободное время мы совместно записываем его музыку.

Наш диск выиграл довольно серьезный конкурс – "Independent Musik Award 2016-Best instrumental jazz Ep-Levitas Bros", "Round Midnight Levitas Bros". Этот конкурс проводится раз в году

в Нью-Йорке. В 2016 году мы были приглашены на номинацию для вручения нам высоких наград. Гордимся, что наши имена вошли в историю! Однако принять участие в этом событии нам не удалось. Женя работал тогда над новым фильмом, а я с оркестром был на гастролях в Японии. Причём это не первая победа Жени на этом престижном конкурсе. В 2013 году его диск "Levitation", в котором принимал участие Chen Zimbalista, также выиграл приз. А еще он принимал участие в записи золотых дисков Риты, Рами Кляйнштейна, Шломо Арци...

Иногда мы просто записываем клипы в домашних условиях – в свое удовольствие. Мечтаем вместе поиграть в живых концертах, но это пока не получается.

Предоставим слово о Евгении Левитасе музыковеду Эдуарду Добрыкину. Вот фрагмент его очерка о Евгении Левитасе "Жизнь, во всей своей полноте и многообразии!":

"... Евгений Левитас принадлежит к новому поколению молодых создателей музыки. В своём творчестве использует множество музыкальных стилей – классический, джазовый, стили электронной и даже поп- и рок-музыки. Произведения и аранжировки Евгения можно услышать в концертных залах, на дисках, в театрах и на телевидении во всем мире.

Музыка Евгения Левитаса исполняется многими ведущими оркестрами и солистами, включая Израильский камерный оркестр, Израильский филармонический оркестр, Оркестр Валенсии, оркестр "Арена де Верона", коллективы Юрия Башмета и "Солисты Москвы", Шарон Росторф-Замир, Хен Цимбалиста, Бабетты Хааг, Дуэт Гурфинкелей и другими.

Его почерк – особенный. "Маленькие трагедии" по Пушкину в постановке Игоря Березина в театре "Маленький" оделись в музыкальный стильный шелк, менюэт и тема Донны Анны устроились на одном диванчике рядом с самыми лучшими, самыми любимыми хитами. Музыка разная. Теплая, волевая волна концерта для ударных и эффектная пьеса "Охота на комара", которую играет наш неподражаемый Хен Цимбалиста, шутки с великими – Моцартом, Бетховеном, Верди... Евгений Левитас их скромно и благородно зовет к себе на чашку кофе, на беседу. И – чтобы вместе что-то открыть!

Евгений Левитас – композитор, сделал свою обработку "Спящей красавицы" Чайковского для оркестра "Симфонietta" из Раананы. И написал музыку для дуэта израильских кларнетистов-виртуозов братьев Александра и Даниэля Гурфинкелей. И всегда он что-то придумывает, и еще чему-то учится. И всегда готов начать много разных дел, как рассказывает сам Женя. Времени у него всегда много, но оно не ждет!"

Предоставим слово также и композиторам

Композитор и дирижер Гиль Шохат.

Многолетняя дружба связывает израильского композитора Гиля Шохата с Дмитрием Левитасом. "Труба – важный инструмент в моем творчестве. Правда! Она – предвестник бури, она и лирический напев. Всё в одном...". Так Гиль характеризует важность инструмента трубы и применение его в своих композициях.

"Дмитрий, в совершенстве владея этим инструментом, умеет выразить это мастерски", – говорит Шохат.

Недаром в израильских СМИ пишут: "Труба у него звучит певуче и нежно. Очень красивый звук в кантильных местах: виртуозный Димин "голос" звучит сбалансированно и всегда уверенно. Также Левитас прекрасный ансамблист!". Дмитрий принимал участие в постановках оперы Шохата "Альфа и Омега" (там очень сложна партия первой трубы), оперы для детей "Макс и Морис". А там партия трубы просто виртуозная! Были записи на телевидении произведений П.И.Чайковского и М.П.Мусоргского – с оркестром под руководством Г.Шохата.

Справка.

Творчество композитора Гиля Шохата – это 9 симфоний, 12 концертов для солирующих инструментов с оркестром, 4 оперы, более 50 камерных произведений и пьес для сольных инструментов.

Ярон Готфрид. Композитор и дирижер, автор "Ноктюрна" для трубы с оркестром:

"Идея написать произведение для трубы возникло как то неожиданно, спонтанно, что ли. Я с детства люблю этот инструмент – его призывной характер звучания и много лирики, когда это нужно.

Дима оказался солистом неслучайно: кому как не ему мне было доверить свое "новорожденное дитя"?! Премьера прошла с большим успехом, "Ноктюрн" смело можно отнести к моим успешным композициям. Спасибо за это Левитасу! Это он донес до слушателя мой замысел. Донёс в полной мере своей убедительной игрой".

Справка.

Ярон Готфрид окончил академию музыки и танца Рубина в Иерусалиме (класс известного израильского дирижера профессора Менди Родана).

В репертуаре Готфрида-дирижера произведения от эпохи Возрождения до современной музыки. В 2002-2013 годах возглавляя Кибуцный камерный оркестр Нетании. В качестве приглашенного дирижера он часто работает с Израильским филармоническим оркестром. А в 2016 году Ярон Готфрид почти целый год замещал легендарного главного дирижёра оркестра Зубина Мету. С этим симфоническим оркестром он выступал со многими выдающимися музыкантами – такими как Ефим Бронфман, Хатия Буниатишвили, с Пражским хором. Также Ярон успешно выступал с оркестрами Праги, Иерусалима, Сан-Хосе, Пекина, Раананы, Тбилиси, Потсдама, Будапешта, Таллинна, Копенгагена, Милана. Выступал с такими крупными джазовыми музыкантами, как Эдди Гомес, Эдди Дэниелс, Дидье Локвуд, Дэйв Либман, Ира Салливан, Рэнди Брекер, Джорджи Фэй, Китти Марголис, Бенни Голсон и Джимми Хит. Готфрид был награжден "Премией премьер-министра Израиля в области культуры 2014 года".

Ныне Ярон Готфрид – заведующий отделом композиции и дирижирования в Римонской школе современной музыки и джаза.

Рам Орен, солист симфонического оркестра Израильской филармонии.

Мне очень приятно, что моего друга и коллегу помнят там, где он прежде жил и работал – в России и Украине. Этот очерк тому подтверждение.

А ещё больше я радуюсь его творческим успехам в Израиле. Сегодня Дмитрий Левитас – хорошо известное в нашей стране имя. И это заслуженно! Мы дружим с ним уже много лет – с того времени, когда он репатриировался в Израиль.

Как духовик я сразу понял, что в нашей гильдии израильских трубачей появилась новая звезда. Как мог помогать ему вписаться в израильскую действительность. А это было непросто. Надо было менять не только ментальность, но и некоторые другие вещи, напрямую связанные со специальностью. И Дима все преодолел и занял достойное место в музыкальной культуре Израиля. Работал в престижных оркестрах страны, выступает как солист-инструменталист. Сегодня он концертмейстер группы труб Иерусалимского симфонического оркестра – одного из лучших в Израиле.

Максим Венгеров. Фрагмент рекомендательного письма. Перевод с английского.

Во всем мире существует такая традиция: чтобы попасть на прослушивание в оркестр мирового уровня, музыканту необходимо предоставить несколько рекомендательных писем от авторитетных музыкантов.

Одну из таких рекомендаций для Дмитрия Левитаса написал выдающийся скрипач и дирижер Максим Венгеров:

"С большим удовольствием пишу данное рекомендательное письмо для Дмитрия Левитаса. Знаю Дмитрия несколько лет. Работал с ним как дирижёр и как солист. Левитас является первым трубачом солидного Иерусалимского симфонического оркестра. Он превосходный трубач с хорошим звуком и отличной техникой, способный играть в разных музыкальных стилях. Он также хороший лидер своей трубной секции, которая всегда демонстрирует очень хорошее сбалансированное звучание.

С Дмитрием очень комфортно работается. Рад рекомендовать Дмитрия Левитаса в качестве первого трубача для любого профессионального оркестра и дирижёра!"

Наш виртуальный оркестр

Ну а теперь вернусь к своей мечте создать воображаемый оркестр, состоящий из героев моих очерков.

Было моих опусов о музыке и музыкантах, как я уже говорил, сто.

Действующих лиц в них гораздо больше. Вполне наберётся на большой оркестр, полноценный симфонический! И вот, я мысленно рассаживаю по местам музыкантов-моих героев.

Место **флейты** займет у меня А.Коган,

Гобои: Н.Генари, Н.Кононов, А.Конько, М.Фурман, В.Фартушный, Л.Гольцман, М.Севрук.

Кларнеты: К.Мюльберг, В.Повзун, И.Оленчик, А.Гурфинкель, М.Гурфинкель, В.Заяц, Г.Оганезов, В.Томащук, В.Скорородов, В.Талах, И.Мостовой, В.Майстренко, А.Майстренко, Г.Гольденштейн, А.Гольденштейн, Н.Гольденштейн, Е.Турчинский, Ч.Найдик, М.Городецкий, Б.Фишерман, В.Янковский, С.Янковский, Д.Янковский, Б.Шапиро, Г. Гпузман, М. Глузман, А. Будрис, В.Базилевич, Г.Орел, Е.Турчинский, А.Маляренко.

Саксофони: М. Штейнберг, Г. Геллер, Г. Ширман, М. Шапошникова, И. Манжух, А. Замороко.

Трубы. Это будут В. Луб, С. Накаряков, Н. Бирман, А. Агашкин, И. Златкин, И. Кобец, А. Ройзман, В. Лаврик, В. Гананольский, А. Корш, Б. Шлепаков, С.Цюлюпа, Б. Подольский, М. Бунин.

Фагот: Г. Турчинский, мой брат.

Валторны: В. Шиш, А. Шилклопер, Р. Турчинский, А. Штанько, П. Суржиков.

Тромбоны: Г. Херсонский, Г. Ройтфарб, В. Старченко, Л. Виноградов, А. Чичельницкий, В. Фондралюк.

Тубисты: Н. Мельник, О. Мельник, В. Блиндер, С. Каганович.

Ударные: М. Пекарский, В. Кольколников, А. Блинов, С. Магидин, В. Афанасьев, В. Жилиев, Л. Решко, Д. Цим, М. Зельдин, Л. Редько, В. Зелкин.

Дирижировать этим огромным оркестром я бы доверил – по очереди или всем вместе – опытным И.Манжуху и Р.Манжуху, С.Москалеву, А.Сафатинову, В.Соколику, В.Штанько, М.Дельману, А.Мухамеджану, Г.Оганезову, С.Дурыгину, С.Никитину, Б.Гофману, А.Салику и Л.Салику, Э.Казачкову, Э.Маркусу, М.Гананольскому, М.Гуревичу, С.Остапенко, В.Матвейчуку, Л.Джурмию, В.Талаху.

А написать произведения для оркестра я бы попросил композиторов А.Гилёва, Б.Пиговата, Ю.Поволоцкого, В.Левенберга, Н.Асланяна, Э.Вайля, Я.Фрейндлина, М.Штейнберга, В.Дынги, В.Глушкова.

Оркестр получается потрясающий! И есть, кому им талантливо руководить. А какая музыка будет звучать!..

... Стоп, чуть не забыл! Место ведущего трубача, исполнителя партии первой трубы в моем оркестре занимает **Дмитрий Левитас**.

Вот теперь я спокоен и как автор удовлетворён: все и всё на своих местах!



УДК 780.644.2

**Старко В.Г.,
м. Львів**

ФАГОТ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ-ХІ ст.: ПИТАННЯ РЕПЕРТУАРУ

Анотація. У статті досліджується еволюція розвитку репертуару для фагота впродовж ХХ-ХІ ст. та творчість українських композиторів.

Ключові слова: фагот, тембр, композитор, музична епоха, фагатовий репертуар.

Annotation. The diversity of shaped and technical-performance palette, special timbre coloring of bassoon, the wide diapason (nearly four octaves) made it one of the most expressive orchestra, chamber and solo-concert instruments. Expressional opportunities, functional assignment, forms and methods of the usage of bassoon are clearly represented in the masterpieces of different ages. Diverse opportunities of bassoon in the orchestra palette are showed in the Beethoven's works, as well as in the works of Berlioz, Glinka, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Wagner, Mahler, Stravinsky, Shostakovich, etc. Since the 18th century the usage of the instrument has become widespread in the brass ensemble (Vangelis' divertissement, Pleyel's partita). The combination of bassoon in the ensemble with catguts belongs to Johann Sebastian Bach. The ensembles with bassoon were also written by Handel, Mozart, Beethoven, Rimsky-Korsakov, Saint-Saens, Lysenko, Prokofiev, Hindemith, and Stockhausen. The best examples of the concerts for bassoon with orchestra belong to Antonio Vivaldi, Wolfgang Mozart, Carl Weber, Sofia Gubaidulina.

Keywords: bassoon, voice pitch, composer, musical era, repertoire for bassoon.

У ХХ столітті концертний репертуар для фагота значно збагатився, порівняно з репертуаром попередніх століть. Завдяки вдосконаленню конструкції, інструменту і техніки гри на ньому у ХХ столітті фаготова літератури значно поповнюється розмаїтими творами Каміля Сен-Санса, Едварда Елгара, Ріхарда Штрауса, Ейтора Вілла-Лобоса, Пауля Хиндемита, Маріо Кастельнуово-Тедесько, Андре Жоліве, Нікаса Ськалкоттаса, Сергія Прокоф'єва, Олександра Тансмана, Жана Франсе, Лучано Беріо, П'єра Булеза, Едісона Денісова, Алана Хованесса. А концерт для фагота та струнних Софії Губайдуліної (1975) вважається одним з кращих у сучасному репертуарі.

Віртуозно-концертне амплуа фагота з використанням граничних можливостей крайніх регістрів інструменту притаманне письму Р.Штрауса: нові сторони фагатового звучання розкриваються у відомому концертино для кларнета, фагота, арфи та камерного ансамблю автора.

Здобутки *французької фагатової школи* знайшли відображення у творчому доробку кращих композиторів ХХ століття. Колористичні якості солюючого фагота майстерно розкрито в партитурах імпресіоністів К. Дебюссі (1862-1918) та М. Равеля (1875-1937): тонка звукописно-барвиста палітра сполучень фагота з іншими дерев'яними духовими, милування тембром у сольних фрагментах, зокрема, в "Альбораді" та, "Болеро" Равеля, де віртуозна партія фагота викладена в гранично високому для інструменту регістрі.

Для голосу, флейти, кларнета, фагота та струнного квартету написано цикл пісень на вірші Г. Аполлінера "Бестіарій, чи Кортеж Орфея" ("Le Bestiaire") Ф. Пулецка. Соната для кларнета й фагота (1922) композитора поєднує технічну винахідливість і композиторську майстерність з юнацькою невимушеністю². До інших творів Пуленка за участю фагота належать тріо для фортепіано, гобоя і фагота, секстет для флейти, гобоя, кларнета, валторни, фагота і фортепіано.

Д. Мійо також часто послуговувався інструментом у камерно-інструментальних творах, зокрема, "Пасторалі" для гобоя, кларнета і фагота¹(1935); сюїті для гобоя, кларнета і фагота (1937) та сюїті для флейти, гобоя, кларнета, валторни і фагота із назвою "Камін короля Рене" (1939) за мотивами легенд Південної Франції.

Яскравий тембровий колорит, барвисті гармонії та імпресіоністична настроєність вирізняють дивертисмент для флейти, гобоя, кларнета, фагота, валторни і фортепіано ор. 6 Альбера Русселя (1869-1937).

Чимало працювали у жанрах для духових інструментів Андре Жоліве (1905-1975), якому належить концерт для фагота з оркестром (1954), серенада для квінтету дерев'яних духових, "Пастораль" для флейти, фагота та арфи і т. д. та Жак Ібер (1890-1962), автор двох "Рухів" для двох флейт, кларнета і фагота.

Значне визнання отримали твори Анрі Томазі (р. 1901), які вражають технічними та інтонаційними труднощами, співставленням контрастних регістрів, штриховою рухливістю *legato* і *staccato*, ускладненою інтервалікою. Серед них – "Сільський концерт" для гобоя, кларнета і фагота (1939). Міцно увійшли до педагогічної практики концертні п'єси для духових інструментів Ежена Бозза (р. 1905), серед яких "Варіації на вільну тему" для флейти, гобоя, кларнета, валторни і фагота.

Значний корпус творів для фагота створений німецькими авторами. До найпопулярніших належать твори П. Хіндеміта: соната для фагота, "Маленька камерна музика" для квінтету духових інструментів (флейта, гобой, кларнет, фагот та валторна) ор. 24 № 2 (1922), концерт для труби, фагота і струнних (1948, друга редакція -1953).

У додекафонній манері письма витриманий квінтет для флейти, гобою, кларнету, валторни і фагота ор. 26 (1924) Арнольда Шенберга (1874-1951)¹.

Методологічні надбання чеської школи знайшли найкраще відображення у композиціях для фагота.

Мирославу Крейчу (1891- ?) належать концерти з оркестром для фагота (1949), камерні твори для всіх оркестрових інструментів, зокрема, фагота, серед

них – сонати і сонатини. Карл Райнер уклав сюїту для фагота і фортепіано (1965), Еміль Глобіл – квартет для флейти, гобоя, кларнета і фагота (1964), Олдржіх Флосман – концертино для фагота і оркестру (1956), "Музику для духового квінтету і камерного оркестру" (1965), духовий квінтет (1961). Чудові камерні ансамблі за участю фагота створили чехи А. Дворжак (1841-1904) (серенада для двох флейт, двох кларнетів, двох фаготів, віолончелі та контрабаса), Л. Яначек (1854-1928) автор сюїти "Юність" для секстету духових (флейта, гобой, кларнет, валторна, фагот і бас-кларнет), концертино для фортепіано, двох скрипок, альту, кларнета, валторни і фагота. Чех Вітезлав Новак (Vitezslav Novak, 1870-1949), творчий доробок якого представляє неоромантичну лінію, "до своєї опери "Deduv odkaz" ввів велику фагатову каденцію, яка й досі в цілому світовому доробку є найважчим місцем для фагота" [6, с. 4].

В царині духового інструментального мистецтва залишили свій вагомий внесок *англійські* композитори. Малколм Арнольд (1921) створив п'ять фантазій для Міжнародного конкурсу виконавців на флейті, гобої, кларнеті, фаготі і валторні у Бірмінгемі (Англія), що відбувався в травні 1966 р. Значну увагу солюючим духовим приділяв відомий англійський композитор Бенджамін Бріттен (1913 – 1976). Джону Адісону (1920) належать секстет для дерев'яних духових інструментів, тріо для гобоя, кларнета і фагота.

¹В Європі він входить до списку обов'язкових творів у програмах конкурсів духових інструментів.

Італійська виконавська школа порівняно з вищезгаданими німецькою, французькою, чеською представлена в музичній культурі Європи скромніше. Серед композиторів, слід зазначити Р. Маліпєро, Б. Ковалина, А. Габбучі, Д. Мацоні та інші.

Своєрідний репертуар для духових інструментів створений *польськими* композиторами. Михайло Спісак (1914 – 1965) є автором концерту для фагота з оркестром (1944), сонатини для гобоя, кларнета і фагота (1946), концертного дуєту для альту і фагота (1949), квінтету і квартету для духових інструментів. До кращих творів *угорських* композиторів у жанрі камерного ансамблю для духових інструментів належить квінтет для флейти, гобоя, кларнета, валторни і фагота сучасного угорського композитора Іштвана Ланга (1933). Все більшої творчої самостійності набувають виконавські школи Румунії, Болгарії,

Польщі, Угорщини. Серед провідних музикантів цих країн – фаготисти Б. Гурецький та Я. Габор.

Серед російських композиторів, розпочинаючи свій шлях з продовження традицій Римського-Корсакова, О.Скрябін значно оновлює оркестрові засоби, збільшуючи склад оркестру, насичуючи темброві барви, тлумачить соло дерев'яних духових у новому образно-семантичному амплуа витончених, політних звучань композиторських концепцій.

Винахідливий майстер оркестрових звучань І. Стравінський (1882-1971) широко послуговувався поетикою духових інструментів, вільно поєднуючи фагот в ансамблі з іншими інструментами (октет для двох тромбонів, двох труб, двох фаготів, кларнета і флейти, 1923 р.), доручаючи йому відповідальні соло (знамените язичницьке заклинання фаготу на початку "Весни священної"). Розгорнуті сольні фрагменти фагота є в симфоніях С. Прокоф'єва, Сьомій,

Восьмій і Дев'ятій симфоніях Дмитра Шостаковича.

Отже, ХХ століття збагатило корпус світової фаготової літератури цілою низкою різнохарактерних, різножанрових творів, ускладнених новітніми технічними прийомами, що увійшли до виконавської практики фаготистів (подвійне і потрійне стакато, мультіфоніки, чвертьтонова інтонація і ін.)

Україна

В українській композиторській практиці фагот подолав власний шлях різностороннього пізнання та засвоєння виразових засобів та технічних можливостей інструменту, життєрадісного безтурботного гумору, лірики, таємничості, трагізму та саркастичної усмішки, глибоких людських переживань.

Успіхи українського фаготового виконавства, визнання його здобутків становлять міцний стимул для створення нового фаготового репертуару. В. Слупський зазначає: "Можна стверджувати, що саме віртуози духового виконавства створили ситуацію, коли композитори не змогли не написати музику для духового інструменту, оскільки музикант своєю майстерністю може реалізувати будь-які творчі завдання. ... Саме співпраця виконавців і композиторів сприяє подальшому прогресу та надає можливість віднайти те нове, цікаве, що є, в першу чергу, запорукою залишитися в авангарді виконавства на духових інструментах Завдяки цьому сформувалась репертуарна база, яка є матеріалом, на якому виховується молодь" [5, с. 108].

Корпус літератури для фагота українських композиторів:

І. Левко Миколайович Колодуб (Київ).

1. Концерт для фагота з оркестром (1997).
2. "Романтичне концертино".
3. Танець.
4. "Українські витинанки" (п'єса для фагота – соло).
5. "Слов'янське капріччіо".
6. "Тріо в старовинному стилі" (для флейти, гобоя і фагота).
7. "Жартома" (п'єса для ансамблю чотирьох фаготів).
8. Скерцо для фагота-соло.
9. "П'єса в старовинному стилі".

ІІ. Жанна Юхимівна Колодуб.

1. Три ансамблі: "Інвенція", "Три ескізи", "Калейдоскоп". (Для флейти, фагота і фортепіано).
2. "Строкати картинки" (для фагота і двох гобоїв).
3. "Трохи про старовину". П'єса в трьох частинах: "Далекі часи", "Романс", "Скерцо" (для флейти, фагота і фортепіано).
4. "Елегія" (для фагота і фортепіано).
5. "Українська лірична сюїта" (для кларнета, фагота і фортепіано).

1. Юрій Іщенко. (Київ). Соната для фагота і фортепіано.
2. В. Гомоляка. Концерт для фагота з оркестром.
3. В. Рунчак "Зошити фаготиста" (концертні п'єси для фагота – соло, фагота з фортепіано, ансамблю фаготів.)
4. А. Коломієць. Скерцо.
5. Р. Свірський. (Одеса). "Капріччіо".
6. К. Домінчен. Скерцо.
7. А. Зноско-Боровський. "Поєма-ноктюрн".
8. А. Жилінський. "Фаготіна".
9. В. Гомоляка. "Гумореска".
10. А. Зноско-Боровський. "Скерцо для трьох фаготів".
11. Л. Дума. (Львів). Полька "Забава".
12. А. Коломієць. Вальс.

Активізація фагатового виконавства у ХХ столітті, поза сумнівом, привертає увагу сучасних композиторів до інструменту з його віртуозними можливостями, гостро характерним *staccato*, неповторними гумористичними, динамічними ефектами, бігкістю і образною амплітудою від легкого жарту до глибокої скорботи.

В доробку українських композиторів є ціла низка змістовних та цікавих творів для фагота з оркестром, фагота з фортепіано та для сольного фагота. Вони отримали визнання як українських, так і зарубіжних виконавців.

Ефектні твори для духових створені *Л. Колодубом*. "Твори Л. Колодуба засвідчили, що духовий оркестр здатний втілювати найрізноманітніші музичні образи, не поступається своїми інтерпретаторськими можливостями перед симфонічними колективами" – зазначає Марія Загайкевич [3, с. 3]. Композитор збагатив репертуар фаготу високопрофесійними, цікавими творами. До них належить, передусім, Концерт для фагота та камерного оркестру, створений у 1997 році, а також "Романтичне концертно", "Слов'янське капріччіо", "Українські витинанки", "П'єса в старовинному стилі", Скерцо, Танець та інші твори. У відгуках на прем'єру концерту зазначалось: "Шанувальники музики мають бути вдячні й композитору, й чудовому виконавцю Тарасу Осадчому за розкриття колосальних виражальних можливостей цього унікального інструмента: виявилось, що йому підвладні як експресивні медитації, загострені драматичні спалахи, так і задушевна лірика" – зазначає Марія Загайкевич [4]. Софія Грица також відмітила: "Безсумнівним здобутком був (серед інших) Концерт для фагота з оркестром Л. Колодуба ... Ця музика не шокує, а вражає всім, чим може вражати музика високодуховного, високоестетичного рівня довершеності, насамперед, повагою до слухача [2]. Популярністю користується також фагатовий концерт *Гомоляки*.

Високі вимоги до виконавської майстерності фаготиста поставлено у сонаті для фагота та фортепіано *Ю. Іщенка*. У творі застосовано широкий арсенал сучасних мовностильових засобів. Соната відзначається художнім смаком.

Серед інших концертних творів для фаготу успіхом користуються Скерцо А. Коломійця, "Поєма-ноктюрн" А. Зноско-Боровського, Капріччіо Р. Свірського, Скерцо К. Домінчена, Фаготіна А. Жилінського, "Зошит фаготиста" В. Рунчака. Одним з найбільш виконуваних конкурсних творів залишається Фаготіна А. Жилінського.

Нові образно-семантичні якості та зростаючі технічні труднощі репертуару сприяють процесу зростання оркестрового виконавства і музичної освіти. Композитори-сучасники прагнуть розширити динамічну та виразову палітру інструменту, розкрити досі малозадіяні темброві барви, постійно вдосконалювати його технічні сторони. В. Апатський зазначає: "Людський голос" фагота має три регістри – басовий, баритональний і теноровий, і кожен з них прекрасний по-своєму. Наприклад, звучання тенорового регістру фагота в тихих нюансах сповнено ліричної поезії. Фортіссімо ж верхнього регістру здатне створювати образи напруженої експресії – гнів, біль, страждання" [1, с. 364]. Відтак, перед українськими композиторами ще стоїть завдання осягнути і розкрити повноту можливостей фагатового тембру та значно збільшити корпус творів для цього інструменту.

Література

1. Апатский В. М. История духового музыкально-исполнительного искусства / Владимир Апатский. – К.: ТОВ Задруга, 2012. – Кн. II – 408 с.
2. Грица С. Очима етномузиколога (Роздуми з приводу VIII "Київ Музик Фесту" / Софія Грица // Українська культура. – 1998. – №1 (885). – <http://kmf.karabits.com/press/63.html>
3. Загайкевич М. П. Чи знаєте ви, що таке духовий оркестр / М. П. Загайкевич // Рада – 26 липня 1992. – С. 3-4.

4. Загайкевич М. П. Оптимістичні нотатки / М. П. Загайкевич // Культура життя. – 5 листопада 1997. – №43. – <http://kmf.karabits.com/press/62.html>
5. Слупський В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба / Віктор Слупський // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. – Вип. 83 – С. 108 – 113.
6. Pivoňka K. Skola hry na fagot Editio Suprafon Praha / Karel Pivoňka – Bratislava, 1970. – 87 s.



УДК 781:371.13(043.3)

*Пастушок Т.В.,
м. Рівне*

ДИРИГЕНТ, ЯК ОСНОВА ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАННЯ СУЧАСНИХ ТВОРЧИХ КОЛЕКТИВІВ

***Анотація:** У запропонованій статті висвітлена проблема професійності диригента, його загальних вмінь та навичок у процесі роботи з сучасним оркестровим колективом. В основі теми охарактеризовані оркестри та ансамблі, які виконують сучасну музику та їхня взаємодія з диригентом для покращення загального результату звучання. Обрана методика роботи відображує цілісний системний характер в процесі взаємодії керівника та колективу.*

Зазначається, що сучасна підготовка диригента до початку роботи з теперішнім оркестровим колективом не може бути ефективною в тому разі, коли в диригента немає базових професійних вмінь та навичок. Знання сучасних музичних напрямків та характеристика новітніх запропонованих інструментів є необхідні для початку репетиційного процесу у роботі диригента з оркестром.

***Ключові слова:** диригент, оркестровий колектив, електронні інструменти, жанр.*

***Аннотация:** В предлагаемой статье освещена проблема профессионализма дирижера, его общих умений и навыков в процессе работы с современным оркестровым коллективом. В основе темы охарактеризованы оркестры и ансамбли, которые исполняют современную музыку, и их взаимодействие с дирижером для улучшения общего результата звучания. Выбранная методика работы отражает целостный системный характер в процессе взаимодействия руководителя и коллектива. Отмечается, что современная подготовка дирижера к началу работы с настоящим оркестровым коллективом не может быть эффективной в том случае, когда у дирижера нет базовых профессиональных умений и навыков. Знание современных музыкальных направлений и характеристика новейших предложенных инструментов есть необходимые для начала репетиционного процесса в работе дирижера с оркестром.*

***Ключевые слова:** дирижер, оркестровый коллектив, электронные инструменты жанр.*

***Abstract:** the proposed paper deals with the problem of professionalism of the conductor and his overall skills in the process of working with modern orchestral collective. The basis of the theme is characterized by orchestras and ensembles that perform contemporary music, and their interaction with the conductor to improve the overall result of the sound. Selected methods of work reflects a holistic systemic process of interaction between leader and team. It is noted that the modern training of a conductor to start working with a real orchestra team may not be effective in the case where the conductor there is no basic professional skills. Knowledge of modern musical trends and analysis of the latest proposed tools are necessary to begin the rehearsal process in the work of conductor and orchestra.*

***Key words:** conductor, orchestral, band, electronic instruments genre.*

В сучасному музичному світі диригування являється особливою частиною виконавської майстерності, де найбільш глибоко проявляється його суть. Сукупність знань, вмінь та індивідуальний підхід до кожного виконавця в колективі є основою професійності диригента. Тому із всіх музичних професій – диригент являється одною із самих важких. В той час, коли в руках музиканта один інструмент, диригент повинен керувати цілим колективом одночасно, при цьому зважувати на окреме звучання оркестрових груп, слідкувати за чистим інтонуванням, показувати вступі, штрихи, динаміку та добиватися загального звучання, як одного цілого. Так як диригент несе відповідальність не тільки за свою роботу, а і за окреме виконання кожного учасника колективу, він є певним творцем нового трактування твору, передає всі художні замисли мовою жестів а також за допомогою "живого" спілкування покращує загальний результат роботи в репетиційному процесі.

Постановка проблеми. У культурному розвитку сьогодення оркестрове виконавство широко розповсюджене і в значній мірі посідає певне місце у музичній культурі. Особливу зацікавленість до

виконавської діяльності проявляють діти та молодь. Річ у тім, що програмою музичних шкіл та мистецьких гуртків є індивідуальне вивчення конкретного інструменту з подальшим використанням здобутих вмінь та навичок у оркестрах та ансамблях, які є джерелом для реалізації усього здобутого творчого потенціалу [3, ст. 38.].

За останні роки значно зросла кількість оркестрів та ансамблів (духові, естрадні, естрадно-симфонічні, вокально-інструментальні та ін.). З'явилися різні мистецькі заходи (конкурси та фестивалі), які автоматично залучають приймати участь колективи різних вікових категорій. При цьому стильова та жанрова різноплановість поєднує в собі різні манери виконання (академічна, естрадна, фольклорна та ін.). Тому виникає проблема узагальнення та удосконалення методик оркестрового напрямку для дітей та молоді, поширених у сучасному музичному світі.

Метою статті є визначення рівня розвитку особистих професійних якостей диригента, необхідних для роботи з оркестром, чи ансамблем, а також суть індивідуального підходу у репетиційному процесі та концертному виконавстві даного колективу.

Аналіз досліджень. У процесі розвитку оркестрового виконавства, сформованого сучасними музичними напрямками, проблема вивчення синтезу різних стилів дедалі стає більш актуальною. Тому дане питання слід розглядати більш розширено – в педагогічному, мистецтвознавчому та психологічному аспектах. Значна кількість диригентів та керівників сучасних творчих колективів спрямовують свою роботу на розв'язання окремих питань у репетиційному процесі та концертному виконанні. В основному, це питання, пов'язані з розробкою певних оригінальних методик оркестрового розвитку та ансамблевої майстерності. В роботі оркестрових колективів широко застосовуються праці вітчизняних та зарубіжних науковців [1, ст.45]. Методичні підходи даних авторів знаходять практичне застосування у процесі роботи диригентів та сучасних оркестрових колективів. Тому в результаті створюється нова модель виконавської майстерності, яка поєднує в собі жанровість та стилістику сучасності.

Виклад основного матеріалу. **Диригент** (від лат. *dirigio* – направляю, керую) – людина, яка керує підготовкою твору до виконання та керує виконанням твору, диригуючи оркестром чи ансамблем. Він забезпечує технічну довершеність у звучанні колективу. Окрім ритмічного малюнку, диригент передає оркестру посилення й ослаблення звучу (динамічні ефекти), прискорення, уповільнення і зупинки руху, а також показує окремі вступи для кожного виконавця. Його завданням є відтворити за допомогою керованого ним колективу виконавців свої художні наміри, створити власну інтерпретації та показати своє розуміння даного твору.

Слід зазначити, що диригування, як певний вид мистецтва почало існувати у XIX ст. Та перші зображення, де людина керувала певною групою людей, які грали на різних музичних інструментах можна побачити на ранніх зображеннях єгипетської та ассирійської цивілізацій. В руках керівника для тодішнього диригування було щось на зразок звичайної палиці. В Стародавній Греції картина була схожа, про те людина керувала музикантами за допомогою жестів рук [2, ст. 256].

На початку розвитку оркестрового виконання, диригування, як мистецтво не було настільки складним, як сьогодні. Часто темп твору задавав скрипач замахом смичка, який і став своєрідним попередником диригентської палички. Але з подальшим розвитком виконавської майстерності та ускладненням творів диригування набуло статусу мистецтва. Згодом, це обумовило розглядати та вивчати диригування, як предмет науки.

Поступове збільшення інструментів у партитурі та розвиток симфонічної музики призвело до того, що на сцені з'явилася людина, яка керувала усім цим процесом – диригент. Спочатку він диригував оркестром, будучи на сцені обличчям до глядачів, так, як спиною стояти було не пристойно [5, ст. 31]. Для показу точності жестів, в руках у диригента була дерев'яна паличка. Першим, хто її використав, керуючи оркестром був віденський диригент Ігнац Фон Мозель. Часто в ролі диригента виступали самі композитори. На гастролях, чи постійному місці для виступу оркестрів (театр, палац) звучали власно-написані твори.

В свою чергу, диригування – це певний перехід з музики на мову міміки та жестів. Саме простота мови жестів робить процес диригування зрозумілим як для музикантів-професіоналів, так і для музикантів-початківців, та в деякій мірі – звичайним слухачам. Також велике значення цьому процесу надає професійність диригента. Якщо диригент є дипломований спеціаліст і має певний досвід в роботі з оркестровими колективами, то мова його жестів буде зрозуміла усім – від звичайного слухача до соліста і навпаки.

До початку репетиційного процесу диригент повинен бути добре ознайомлений з партитурою та внутрішнім слухом чітко уявляти загальне звучання твору так, як би це був композитор. На відміну від оркестранта, який в процесі роботи над конкретною партією може неодноразово перевірити свою інтерпретацію твору в процесі підготовки, диригент має певний ліміт часу, так як він може

попрацювати над твором тільки на загальних репетиціях, або при роботі по групах. Для повного розуміння партитури диригент повинен знати та розуміти звучання кожної партії. Внутрішнє приспівування кожної партії має бути досконалим. Тільки тоді у диригента буде правильне загальне уявлення усього твору [7, ст. 43].

Якщо розглянути окремо партитуру, можна відзначити, що кожен голос в ній відіграє свою особливу роль. Як правило, основні з них – це мелодія, бас та голоси, які відтворюють гармонічну структуру твору. Та не менш важливими можуть бути і голоси, які на перший погляд здаються другорядними. Сюди можна віднести різні підголоски, контрапункт, всілякого роду гармонічні заповнення та ритмічні варіації, оркестрові педалі тощо. Окрім гармонії та ритму, важливими елементами оркестрованого твору являються темброві характеристики інструментів, агогіка та динаміка. Ці всі окремі складові і є основою оркестрової партитури та результатом звучання кожного твору вцілому.

У процесі роботи диригента з оркестром потрібна злагожденість, щоб в кінцевому результаті забезпечити загальне звучання цілого колективу як одного інструменту. Саме тому диригент повинен знати усі технічні характеристики кожного інструменту в оркестрі, його темброві окраски та діапазон. Як правило, на репетиціях диригент повинен показати загальний задум композитора, пояснити своє бачення певних моментів, і створити власну інтерпретацію усього твору. Це дасть змогу максимально зрозуміти усю структуру музики і покращить загальний результат звучання [6, ст. 260].

Теперішній середній оркестр, який зустрічається у побуті сьогодення складається з двох-трьох десятків виконавців. Існують також колективи, чисельність яких досягає ста і більше людей, про те вони зустрічаються переважно у великих містах. Не зважаючи на те, що у кожного учасника оркестру є власна партія та індивідуальне бачення твору, складна наука керування сучасним оркестровим колективом дозволяє давати точні вказівки окремим музикантам та цілим групам.

На сьогоднішній день в народів кожного куточку світу є творчі колективи, які в першу чергу пов'язані та залежні від культурної спадщини окремого регіону (країни, області, міста). Це мистецтво гри на різних інструментах, об'єднаних в один колектив – оркестр, чи ансамбль, учасниками якого в основному є діти та молодь. Вони і залучають широку аудиторію до слухання музики, в основі якої лежить фонд композиторської творчості та народна творчість того, чи іншого регіону.

За рахунок прогресивного розвитку оркестрового виконавства вцілому у складі колективу почали з'являтися ряд колоритних інструментів. Деякі з них прижилися і зайняли певне місце, завдяки своєму звучанню.

Арфа – щипковий струнний музичний інструмент з вертикально натягнутими струнами на дерев'яній рамі, зазвичай трикутної форми. Одним з перших, хто ввів арфу у склад оркестру був Г. Берліоз. Самий ефективний та характерний прийом – *glissando*, коли виконавець "полоще" руки в струнах.

Челіста (італ. *celesta*, від *celestes* – небесний) – ударно-клавішний музичний інструмент, формою схожий на піаніно. Використовується у симфонічному оркестрі. Відрізняється ніжним звучанням, яке нагадує звук дзвіночків. Діапазон челісти становить 1-5 октави.

Клавесин – старовинний клавішний струнно-щипковий музичний інструмент, металеві струни якого захищуються плектром з пера або шкіри. В музиці оркестрів епохи барокко та класицизму клавесин використовували досить часто. Зараз він частіше звучить, як елемент певної екзотики сучасної музики. А. Шнітке любив звучання клавесину та використовував його у своїх творах.

Гітара (ісп. *guitarra*) – струнний музичний інструмент родини лютень. Звук створюється вібрацією струн і підсилюється резонатором – декою інструменту. Гітари поділяються на акустичні, електричні та напівакустичні. Крім того гітари розрізняють за кількістю та матеріалом виготовлення струн, будовою корпусу і призначенням. Гітара використовується як сольний, акомпануючий та ансамблевий інструмент у різних музичних напрямках.

Орган (від грец. *organon* – "інструмент" або "знаряддя") – музичний інструмент групи клавішно-духових інструментів. Звук органа відрізняється від більшості клавішних інструментів. Він створюється завдяки нагнітання повітря в труби різного діаметра, довжини, матеріалу (метал або деревина).

Окрім вище сказаного, в оркестрах сьогодення не обійтись без використання електронних інструментів [4, ст.27]:

Бас-гітара (або скорочено **бас**) – електричний струнний інструмент. Зовні схожий на електрогітару, але має більшу деку, зазвичай чотири струни і довший гриф. Настроєний на октаву нижче від гітари, бас може бути ладовим або безладовим. Починаючи з 1950-х, набув широкого використання і замінив свого попередника контрабаса в популярній музиці. Це сталося, без сумніву, тому, що бас легше підсилювати, записувати і транспортувати. Попри це, контрабас досі використовується в таких типах музики, як джаз, рокабілі, традиційний блюз і, звичайно, в класичній музиці.

Електро-гітара – струнний інструмент, який поєднав в собі технічні характеристики гітари та зовні ознаки і підсилення баса. За рахунок звукових ефектів, якими володіє цей інструмент, його почали використовувати в оркестрах ще на початку 20-го століття. Розвиток музичних напрямків дозволив електро-гітарі стати незамінним інструментом в різних джазових колективах, естрадно-симфонічних оркестрах та музиці рокового напрямку.

Хвилі Мартено – один із найпоширеніших електронних інструментів, якими користувалися композитори для своєрідної колоритності в оркестровому звучанні. Хвилі Мартено – одnogолосний клавішний інструмент, однак можливість моделювання звуку рухом тіла давала йому специфічну еластичність. Хвилі Мартено обладнані клавіатурою фортепіанного типу (7 октав) та додатковими пристроями, що дозволяють відтворювати ефекти glissando та vibrato. Звучання цього інструменту схоже на м'який свист, поєднуючи деякі характеристики звуку сирени. Його використовували у основному французи: Онеггер, Мессіан, Жоліве. З 1960-х років Хвилі Мартено часто використовуються в музиці до кінофільмів, переважно науково-фантастичних та фільмах жахів.

Синтезатор – електронний клавішний інструмент, який синтезує звук за допомогою одного чи кількох електричних генераторів коливань, перетворених у звук через гучномовці [4, ст. 15]. Синтезатори, які використовують тепер мають в своєму запасі звуки майже будь-якого музичного інструменту. Та на практиці, його використовують для заповнення твору гармонічними послідовностями, або як солюючий інструмент. Рідше звуками синтезатора замінюють рідкісні інструменти (челеста, електро-орган, перкусію, звуки природи, шумові ефекти, тощо).

Новизна звучання електронних інструментів в оркестрах різного напрямку дала змогу поєднати в собі великий спектр інструментальних можливостей та відтворення всіляких шумових ефектів. Це в свою чергу дало початок синтезу протилежних по своїй структурі музичних стилів та жанрів.

Наприкінці 20-го, початку 21-го століття велике значення в розвитку усіх можливих поєднань відіграла роль симфонічного оркестру. Керівники колективів джазового, популярного, рокового та ін. стилів музики почали використовувати симфонічні оркестри в своїй музиці для збагаченого та повного звучання творів. Використання духових та народних оркестрів відбувалося не так часто. Про те залучати інструменти з оркестрових колективів всіляких музичних напрямків (від народного до академічного) для музичної окраски того, чи іншого твору було в порядку речей.

Велике значення в своєрідних "міксах" відіграла роль саме диригента. Йому доводилося в першу чергу знати музику колективу, з яким він та його оркестр працює та володіти знаннями можливостей та технічних характеристик усіх інструментів загалом. Часто диригенти таких поєднаних колективів виступають в ролі своєрідного аранжувальника, а деколи і навіть композитора твору, чи його частини. Річ у тім, що саме знання та бачення загальної картини звучання допомагають диригенту відчувати маленькі деталі в музиці, яких саме не вистачає. Саме в такі моменти частіше всього залучають інструменти, які надають характерного звучання твору, роблячи його повноцінним. Для прикладу, це може бути гобой в роковій музиці, челеста в популярній та ін.

В Україні розвиток оркестру напряму завжди залежав від мистецьких закладів та шкіл, або професіоналів-музикантів, які були художніми керівниками при різних державних організаціях. В основному це були духові, камерні, симфонічні, народні, джазові, естрадно-симфонічні та ін.. Окрім дитячих, на даний момент існує безліч професійних муніципальних колективів, які існують при державних установах майже в усіх обласних та районних центрах. Такі великі оркестри можуть налічувати в собі до ста, а інколи і більше ста чоловік.

Прикладом поєднання стилістик різних музичних напрямків в українських творчих колективах є синтез популярної, рокової, джазової музики та симфонічного оркестру. За останні десять років набули популярності такі колективи, як "Brevis" (м. Рівне), "Hardy" (м. Одеса), "Mozart L'Opera Rock" (м.Київ), та ін. Ці оркестри в основному налічують в своєму репертуарі хіти-легенди музики кінця 20-го та початку 21-го століття. Серед них можна назвати музику груп "Beatles", "Scorpions", "Queen", "Dereche mode" та ін. Можна сказати, що за допомогою нових творчих колективів відбувається своєрідне відродження тої музики, яка в свій час була мегапопулярною.

Узагальнюючи усе вище сказане, підкреслимо, що розвиток музики вцілому поєднав у собі багато різних аспектів того, що раніше протиставляло одне одного. Від звучання різних по стилю інструментів до об'єднання різних груп інструментів в оркестрових колективах відбувся синтез стильових особливостей та загальна зміна жанру твору.

В свою чергу невеликих змін зазнала роль диригента в оркестрах, граючих певні твори. Знання характеристик інструментів, які доповнюють новітні сучасні оркестрові колективи та стильові особливості тих творів, які виконують на теперішній великій сцені необхідні диригенту, для повного взаєморозуміння з кожним оркестрантом в колективі.

Література:

1. Гинзбург Л. Избранное : Дирижёры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования / Л. Гинзбург. – М. : Сов. композитор, 1981. – 304 с.
2. Померанцева Н. Эстетические основы искусства Древнего Египта / Н. Померанцева. – М. : Искусство, 1985. – 256 с.
3. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М – л., Изд-во АПН, 1947.
4. Стецюк І. Історія електронних синтезаторів // "Музика" 2006, № 4
5. Нюрнберг М. Симфонический оркестр и его инструменты / М. Нюрнберг. – Москва: Госмузиздат, 1950. – 152 с.
6. Коробецька С. Ю. Оркестр як фактор стилеутворення / С. Ю.Коробецька // Українське музикознавство: науково-методичний збірник. – Київ: НМАУ, 2002. – Вип. 31. – С. 259-268.
7. Макаренко Г. Типологія творчого процесу диригента // Культура і сучасність: Альманах державної академії керівних кадрів культури і мистецтв № 2. – Київ, 2004.



УДК 78.087.6

*Димченко С.С.,
Димченко С.С.
м. Рівне*

**КОНЦЕПЦІЯ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ, МІМІКИ,
ПАНТОМІМІКИ ТА ВИРАЗНОСТІ ОБЛИЧЧЯ У ВІДОБРАЖЕННІ ОБРАЗНО-ЕМОЦІЙНОЇ
ХАРАКТЕРИСТИКИ МУЗИЧНОГО ТВОРУ**

У статті розглянуто важливість взаємозв'язку диригентського жесту, міміки, пантоміміки та виразності обличчя, що є необхідним для розкриття художнього змісту музичного твору. Проаналізовано праці українських та зарубіжних авторів в яких розглядаються загальні проблеми диригентського виконавського мистецтва; праці, які вплинули на визначення змісту освіти оркестрового диригування і його вдосконалення; праці, які внесли вагомий вклад у вирішення проблем теорії і практики викладання і навчання диригування.

Ключові слова: *диригентський жест, міміка, пантоміміка, обличчя, погляд, оркестр, мануальна техніка.*

The article considers the importance of the relationship of the conductor's gesture, facial expressions, pantomime and expressiveness of the person, which is necessary for the disclosure of the artistic content of the musical work. The author analyzes the works of Ukrainian and foreign authors in which the general problems of conducting performing art are considered; works that influenced the definition of the content of orchestral conducting education and its improvement; works that have made a significant contribution to solving the problems of theory and practice of teaching and conducting learning. Characterized by the specifics of the art of the conductor, who needs a special, distinct from other musical-performing specialties of technology, which should be not only a means of revealing his creative intentions, but also a means of influencing the performing team. The significance of facial expressions, pantomime, maximal expressiveness of hands, face, eyes, body, which should become the mirror of his thoughts, feelings, will and the basic tools of his artistic, emotional and volitional floating is revealed. It was found that the conductor does not need external beauty, but musical expression and persuasiveness of the gesture. He should not strive to engage his musical composition in the content of a musical work, but is obliged to achieve the transfer of his artistic intentions solely by the accuracy of the figure of the stick, the expressiveness of the hand gestures, facial expressions, eyes, which is the result of a clear and vivid imagery of the conductor.

Keywords: *conductor's gestures, facial expressions, pantomime, face, look, orchestra, manual technique.*

Постановка проблеми. Стрімкий розвиток нових ідей в музиці, кількісний і якісний ріст музичних колективів, а разом з цим і музичне вдосконалення слухача – все це ставить перед диригентом нові завдання, як чисто технічні, так і художні.

Специфіка мистецтва диригента полягає в тому, що його інструментом є оркестр. Природно, що для того, щоб ясно, виразно та емоційно передавати виконавцям свої творчі наміри, диригент повинен навчитися володіти своїм обличчям, руками, тілом.

Якщо на репетиції він може впливати на оркестрантів за допомогою словесних пояснень і виконавським показом (голосом або на інструменті), то на концерті єдиними засобами спілкування диригента з виконавцями є жест, міміка й пантомімічні рухи. Адже на концерті диригент

сприймається тільки зором. Зрозуміло, як важливо диригенту досягнути максимальної виразності рук, обличчя, очей, корпусу, які повинні стати дзеркалом його думки, почуттів, волі й основним знаряддям його художнього, емоційного і волевого впливу.

Специфіка мистецтва диригента потребує особливої, відмінної від інших музично-виконавських спеціальностей техніки, яка повинна бути не тільки засобом виявлення його творчих намірів, але одночасно і засобом впливу на виконавський колектив. А.Пазовський, в роботі "Записки диригента" з цього приводу підкреслює: "І міміка, і жести, і інтонаційне забарвлення слів, що промовляє диригент, служать не тільки для передачі його емоційного стану і відношення до того, що виконується, а є, по-суті, уміння передавати колективу виконавців "відомими зовнішніми знаками" свої наміри і викликати в них почуття, аналогічні своїм власним" [16, с.84].

Багаторічні спостереження і педагогічний досвід підказують, що назріла необхідність у висвітленні тих питань методики, які в значній мірі сприяли б покращенню викладання диригування, допомогли в самостійній роботі студента, давали більш конкретні знання, навички і уміння з дисципліни "Методика викладання диригування".

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні завдання:

- визначити особливість правильного застосування жестів;
- розкрити значення міміки, пантоміміки та виразності обличчя в диригуванні;
- обґрунтувати необхідність взаємодії диригентських жестів, міміки, пантоміміки та виразності обличчя.

Аналіз останніх досліджень. В працях українських та зарубіжних авторів, як М.Бахтадзе, Б.Вальтер, Ф.Вейнгартнер, Г.Вуд, О.Ереміаш, Ш.Мюнш, А.Пазовський, В.Ражніков, Б.Хайкін та ін., розглядаються загальні проблеми диригентського виконавського мистецтва.

Питання диригентської техніки висвітлені в працях М.Багриновського, Є.Кана, М.Канерштейна, М.Колесси, М.Малька, К.Ольхова та ін. Праці цих авторів вплинули на визначення змісту освіти оркестрового диригування і його вдосконалення.

Розробці методики викладання диригування у вищих і середніх навчальних закладах присвятили свої дослідження Л.Андреева, Л.Безбородова, О.Поляков, А.Егоров, А.Іванов-Радкевич, Я.Мединь, І.Мусін та ін. Своїми працями вони внесли вагомий вклад у вирішення проблем теорії і практики викладання і навчання диригування.

У підготовці даної статті ми опиралися на власні виконавські пошуки та на дослідження видатних диригентів.

Виклад основного матеріалу. Диригент займає особливе місце серед музичних виконавців, так як його інструментом є музичний колектив, який, на відміну від інших інструментів, є "живим".

Диригент повинен вміти досконало передавати своїми жестами все, що вказано композитором. В цьому і є значення техніки диригування, яка має бути не самоціллю, а засобом для досягнення кінцевого результату.

За переконаннями Лео Гінзбурга: "Емоційна основа техніки диригування визначається розкриттям художнього образу музичного твору диригентом через особисте ставлення диригента до засобів музичної виразності, передачею їх через жести, міміку, поведінку, почуття" [4, с.81].

Головним у роботі над технікою диригування є вироблення навичок "ведення" звуку за допомогою характерних жестів. Наукове визначення жесту характеризується як наслідок відображення зовнішньою моторикою диригента наперед визначеного ним певного художнього результату. За словами М.Малька "... жест – означає будь-який рух, що служить показником внутрішнього переживання людини" [10, с.48]. Диригуючи, не потрібно максимально зосереджувати свою увагу на жестах, вони повинні бути такими ж легкими та природними, як і будь-який прояв людських дій, почуттів, емоцій. Тобто, необхідно, щоб рухи були витонченими, красивими, а для виконавців – виразними і зрозумілими. Особливо важливо, щоб жести були економними, завжди повинен залишатися деякий запас і в просторі, і в характері, і в емоціях.

Ці питання не залишаються поза увагою дослідників диригентського мистецтва. Так, наприклад, С.Казачков у посібнику "Диригентський апарат і його постановка" стверджує, що подібно тому, як композитор переважно користується тільки йому властивими інтонаціями, ритмічними, ладовими і гармонічними зворотами, творчо переробляючи інтонаційний матеріал загальнолюдської музичної мови, так і диригент, переймаючи матеріал із загальнолюдської і загально диригентської мови жестів, створює свій "словник жестів", який йому служить для передачі свого розуміння музики [7, с.17-18]. А відомий педагог-диригент К.Ольхов визначив, що диригентський жест склався далеко не випадково, не як наслідок чийогось винаходу, а як використання одного із перевірених багатовіковою практикою засобів людського спілкування [14, с.20]. При допомозі диригентського жесту диригент беззвучно передає своє розуміння музичного твору виконавцям, а ті, в свою чергу,

слухачеві. Мову жесту розуміє навіть мало підготовлений оркестр, якщо жест взаємозв'язаний з музикою. Наприклад, темп визначається швидкістю замахів, зміст твору можна прочитати з виразу обличчя, очей, міміки диригента, динаміку – по активності жесту.

Отже, диригентський жест – це цілеспрямований і ритмічний рух рук диригента, який продиктований художнім образом і служить для управління колективним виконавством, для підпорядкування його задуму диригента в інтерпретації музичного твору.

Викликаючи у диригента почуття, музика розкриває перед ним багатий душевний стан: переживання, пориви, настрої – і через них розповідає про навколишній світ. Аналізуючи сутність цієї проблеми В.Остроменський зауважує, що "... сприйняти музику можна тільки на основі почуттів, які не будучи її метою, є показником її впливу" [15, с.59].

Диригент свої почуття розкриває через вираз обличчя, характер жесту, фізичну напругу, поведінку, звуковедення, підпорядковуючи ці важливі компоненти музики, ведучи її. В усі елементи техніки диригування необхідно вкладати почуття, інакше ми можемо одержати механічне тактування. Тому всі відомі диригенти, дослідники диригентського мистецтва, композитори, педагоги, виконавці надавали виключно великого значення емоційній основі диригентського виконавства. Так, наприклад, Б.Асаф'єв відзначав: "Музика у диригента звучить тільки тоді, коли він її пропускає крізь себе, крізь свої почуття. Диригент, який глибоко відчуває музичний твір, проаналізував його, зможе свідомо, переконливо і художньо повноцінно розкрити задум композитора" [1, с.162].

Обличчя диригента – це дзеркало його внутрішнього стану. Воно відображає волю, почуття, думки, музичну уяву про художній образ.

Спокійний, врівноважений вираз обличчя є відправною точкою, з якої диригент розпочинає засвоювати першу азбуку диригентської техніки. Основою такого виразу обличчя служить звільнення лицевих м'язів. С.Казачков наголошує на тому, що "звільнення м'язів робить наше обличчя "tabula rasa" – "чистою дошкою", на якій пишуть природно і ясно виражені думки і почуття" [7, с.104].

Обличчя диригента у процесі виконання відіграє значну роль. Оркестрантам необхідно бачити обличчя диригента, тому положення голови при диригуванні повинно бути природним. Аналогічно важлива роль відведена погляду диригента, тобто його зоровому контакту з виконавцями. Цей контакт носить характер відповідного художнього зв'язку та засобу певного психологічного впливу на виконавців. І.Мусін робить, насамперед, акцент на тому, що "ні один навіть найбільш експресивний рух рук не досягає своєї дії, якщо міміка і погляд диригента не будуть відповідати осмисленому значенню жеста. Від'ємну дію створює нейтральний, нічого не значущий вираз обличчя. Диригент з недбалим, "кам'яним" обличчям ніколи не досягне бажаних результатів" [12, с.23].

Не випадково А.Пазовський говорив: "Не бачучи очей диригента, виконавцям завжди здається, що він про них забув, не шукає з ними зв'язку..." [16, с.94].

На нашу думку положення голови визначає функцію всього диригентського апарату. Голова диригента повинна знаходитися в такій позиції, щоб обличчя бачили всі виконавці, а сам диригент міг зором контролювати дії оркестрантів. Значимість положення голови підсилюється виразністю міміки диригента. Рухи голови повинні відповідати змісту музики, що має виключно велике значення для досягнення диригентської виразності. І.Мусін в роботі "Техніка диригування" з цього приводу підкреслює: "Міміка диригента не повинна відтворювати нічого, що не відповідало б змісту виконуваного" [12, с.23]. З цієї метою положення голови ще більше повинно підсилити виразність обличчя. Наприклад, голова, нахилена вперед, засвідчує горе, біль, скорботу і викликає такі ж переживання у виконавців, і навпаки – підняте підборіддя, усмішка – передає радість, веселість. Підкресленість цих положень відповідним жестом сплітається в комплекс диригентської виразності.

Таким чином, положення голови, як частина диригентського апарату, визначається логічним поєднанням мімічної виразності обличчя, жесту, емоційного стану диригента, захопленістю музикою, глибиною проникнення в зміст твору, розуміння музичного образу.

Погляд диригента може бути спрямований на весь оркестр, на одну якусь групу чи партію, на окремого музиканта. Особливо важливий дружелюбно-заспокійливий чи підбадьорюючий погляд диригента під час відповідальних вступів чи соло.

Зокрема, на це вказує Бруно Вальтер: "Нервовому музиканту я кидаю погляд за такт чи за два до вступу, а потім відвертаюсь, щоб його не хвилювати, якщо вступ вдався, я посилаю йому погляд задоволення, визнання, і у багатьох очах я бачив потім подяку за такий засіб звертання" [3, с.38].

І це зрозуміло, оскільки саме за допомогою погляду диригент здійснює вольовий вплив на виконавців і контролює процес виконання. За полем зору диригента не повинен залишатися жоден момент виконання. Тому його погляд повинен бути енергійним, швидким, відкритим і прямим. Енергійний, вольовий погляд допомагає зібрати увагу оркестрантів, він повинен неодмінно

супроводжувати кожен відповідальний виступ, початок і закінчення музичної побудови. Виразний погляд може підказати оркестру, в якому характері, нюансі він повинен вступити; може підбадьорити і заспокоїти оркестрантів перед відповідальним виступом, виразити вдячність за професійно виконаний фрагмент твору. У всіх цих випадках зазначає Шарль Мюньш: "вираз очей значить набагато більше, ніж рух палички або положення руки" [13, с.46].

П.Лесгафт у своїй роботі "Про генетичний зв'язок між виразом обличчя і діяльністю м'язів, що оточують органи вищих почуттів" пише: "Всяке вираження і відчуття неодмінно переходить в рух, який повинен виразитися або розумовою діяльністю або м'язовим скороченням..." [9, с.214]. Дійсно, обличчя людини, часто навіть в супереч його волі, відображає ті почуття й переживання, які виникають у його душі.

К.Ольхов, говорячи про мову жесту і міміки, відзначав, що "її властивості визначаються головним чином тим, що вона здатна викликати у спостерігаючого багаті асоціації" [14, с. 20-21].

Аналогічну думку ми знаходимо у М.Багриновського: "Диригент, який володіє широким мімічним арсеналом допомагає собі в роботі, виразно використовуючи обличчя та очі. Різноманітна музика спонукає до різних мімічних виразів обличчя в процесі диригування. Переконалива, зрозуміла міміка у багатьох випадках допомагають диригенту чітко окреслити виконавцям (оркестрантам) найменші деталі та темпові зміни, які не завжди піддаються мові жесту" [2, с.12]. Тому диригенту необхідно володіти своєю мімікою, постаратися зробити її знаряддям виконавської виразності.

При цьому потрібно пам'ятати про те, що міміка диригента не повинна бути завченою. Вона повинна виникати як природне виявлення його емоційності, його відчуття музики, як відгук на його внутрішні переживання.

І. Мусін, наприклад, говорить: "Природна виразність обличчя залежить від натхнення диригента, захоплення музикою, від глибини проникнення в зміст твору..." [12, с.23].

Цікавим і незаперечним є вислів Л.Маталаєва: "Виразність погляду і міміки диригента сприяють правильному розумінню виконавцями диригентського жесту і музики, що ними виконується, зміцнюють їх впевненість, допомагають запобігти і, навіть, іноді виправити помилки. Це – живе спілкування між диригентом і виконавцями" [11, с.13].

І, безумовно, правий І.Разумний, коли говорить: "Сильним засобом виразності внутрішнього душевного стану диригента є міміка. За допомогою міміки диригент підкреслює епізоди героїчного і трагічного характеру, почуття радості, смутку, туги і печалі. Внутрішнє сприйняття диригентом музичного твору у поєднанні з його жестом впливає на виконавців, допомагає створенню певного образу, настрою. Щоправда, не кожен диригент володіє мімічними засобами: це властивість індивідуальна" [17, с.9].

М.Канерштейн, в роботі "Питання диригування" з цього приводу підкреслює: "Виразність обличчя, міміка, погляд диригента у єдності з жестом рук – це той важливий арсенал диригентської виразності, при допомозі якого передаються виконавські наміри. На цю сторону технічних засобів диригування необхідно звернути увагу диригенту. Виразом обличчя, поглядом, диригент передає своє відношення, свої почуття, свої переживання, що допомагає виконавцям і слухачам більш повно усвідомити музичні образи. Передача почуттів у розкритті музичного образу є важливим моментом для пізнання навколишньої дійсності через музичне мистецтво. Мова погляду, міміки загальновідомі зрозумілі кожній людині, тому що в диригентську практику вони прийшли з повсякденного спілкування між людьми, тому вони викликають безпосередню емоційну реакцію оркестрантів" [8, с.115].

Слушні думки щодо міміки висловлює М.Багриновський: "Міміка диригента, впливаючи на виконавців, повинна допомагати його рукам і очам у виявленні емоцій, доповнюючи його виконавську майстерність. Вона уточнює багато деталей виконання. За допомогою міміки можна іноді досягти чудових результатів. Але не слід перебільшувати роль міміки та доводити її до крайнощів. Інакше вона перетворюється в комічне видовище і шкодить як раз тому, чому призначена служити" [2, с.273].

Міміка обличчя залежить від вміння володіти мімічними м'язами, які розташовані біля органів відчуття: очей, рота, носа, вух. Регулюється діяльність мімічних м'язів навколишнім середовищем, тими враженнями і відчуттями, які ми виробили в наслідок діяльності, з досвіду, умінь, навичок, знань.

Як зазначив, С.Казачков: "найнезначніше скорочення м'язів обличчя надзвичайно помітно і викликає відповідну зміну мімічного виразу" [7, с.28].

К.Ольхов, наголошує на тому, що: "Слід зауважити, що мімічна передача того чи іншого емоційного стану в реальних умовах відрізняється від емоційного стану штучних умов, які

створюються в процесі художнього виконавства. Вони часто не співпадають і робота над мімічною виразністю полягає в тому, щоб правильно визначити їх критерії при розкритті художнього образу". І далі К.Ольхов продовжує свою думку: "... передаючи колективу виконавців те звучання, яке в думках уявляється диригенту в усіх його деталях, останній ніби "переводить" своє внутрішнє слухання, свою продуману модель на жест і міміку: слухова модель перетворюється в зриму. З цієї точки зору диригування можна визначити як своєрідний переклад музики на мову жестів і міміки, переклад звукового образу на зримий з метою управління колективним виконавством" [14, с.22].

К.Станіславський відзначав: "Міміка виникає сама собою, природно, через інтуїцію від внутрішнього переживання" [18, с. 38].

На нашу думку, погляд, міміка є наслідком чіткого і яскравого образного мислення диригента.

Досить цікавий аналіз зазначеної проблеми здійснено в роботі В.Доронюка "Курс техніки диригування". Автор вважає, що міміка говорить про образно-емоційний зміст музичної фрази, речення, періоду, літературного тексту, якими управляє диригент. Міміка обличчя допомагає диригентові більш виразно передавати виконавській задум, одухотворити диригентські жести, що, в свою чергу, дає змогу створити більш яскравий художній образ [6, с.19-24].

Отже, така властивість обличчя дає можливість поставити його, як складову частину диригентського апарату на один рівень з функцією рук. При цьому необхідно зауважити, що так само, як робота над жестом рук, так і робота над виразністю обличчя є важливим компонентом у вихованні диригента з оволодіння технікою диригування.

Все, що було сказано про міміку, однаковою мірою стосується і пантоміміки. Особливістю ж пантомімічних комплексів порівняно з мімічними є значно менша їх динамічність: "виражальне значення корпусу полягає не стільки в його рухах, скільки в характерності пози" [12,с.23].

Слід підкреслити, що, вказуючи на емоційне ставлення, міміка і пантоміміка нічого не повідомляють про самий об'єкт ставлення. Мімічна реакція відразу показує виконавцям ставлення диригента до реального звучання, отже і до їх дій, як причини реального звучання.

З цього питання І.Мусін в "Техніці диригування" висловлює таку думку: "Іноді міміка диригента виражає не стільки суть музики, скільки його ставлення до самого процесу виконання" [12,с.306].

І далі І.Мусін продовжує свою думку: "Міміка диригента передає найменші зміни його емоційного ставлення, залишаючи виконавців у невідані відносно того, чим саме він задоволений чи невдоволений. Кожна невідповідність реального звучання музичному уявленню диригента викличе його невдоволення, проте одне виявлення невдоволення ще не усуває вказаної невідповідності. Приведення реального звучання у повну відповідність з музичним уявленням диригента неможливе без знаків мануальної техніки – рухів рук" [12,с.305].

За переконаннями М.Колесси: "Емоційна насиченість диригентського жесту повинна оптимально співвідноситись з раціональним усвідомленням музичних образів, вона повинна відтворити емоції музичних образів, а не стану диригента. В цьому аспекті важливу роль відіграє міміка – виразні рухи м'язів обличчя, а також пантоміміки – виразні рухи корпусу диригента" [5, с.86-87].

Отже, показниками емоційного стану диригента є вміння проявляти свої пантомімічні і, особливо, мімічні рухи. М'язи обличчя є досконалим апаратом, завдяки якому найменші зміни емоційного становлення диригента можуть бути відразу ж передані виконавцям.

Висновки. На наше глибоке переконання диригент повинен володіти трьома засобами виразності: диригентським жестом, виразною мімікою, усним поясненням.

Якщо технікою жесту та усним поясненням в більшій або меншій мірі володіють всі професійні диригенти, то "виразна міміка" залишається доступною тільки для небагатьох. Можливо, причина тут криється саме в питанні диригентського артистизму.

Дуже часто музикантам достатньо побачити вираз очей диригента, міміку його обличчя, щоб вірно, з усією глибиною передати потрібний настрій, характер виконуваної музики.

Дуже вдало говорить про це у своїх "Записках диригента" А.Пазовський:

"...диригенту потрібна не зовнішня краса, а музична виразність і переконливість жесту. Він не повинен прагнути інсценізувати своєю фігурою зміст музичного твору, що безумовно стає ознакою поганого смаку, а зобов'язаний домогтися передачі своїх художніх намірів виключно точністю малюнка палички, виразністю жестів рук, мімікою обличчя, очей" [16,с.89].

Література

1. Асаф'єв Б.В. "Чародейка". Опера П.И.Чайковского / Б.В.Асаф'єв // Избранные сочинения. – Т.11. – М.: АН ССР, 1954. – С.162.
2. Багриновский М.М. Дирижерская техника рук / М.М.Багриновский // Практическое руководство к изучению основ мануальной техники дирижирования. – М., 1947. – 295с.
3. Вальтер Бруно. О музыке и музыцировании / Бруно Вальтер // Исполнительское искусство зарубежных стран.– М.: Музыка, 1960. – 452с.
4. Гинзбург Лео. Избранное: Дирижеры и оркестры / Лео Гинзбург // Вопросы теории и практики дирижирования. – М.: Сов.композитор, 1981. – 301с.
5. Гоян Я.П. Маестро: Есе [Худож. Оформл. М.С.Пшінки] / Я.П.Гоян. – К.:Веселка, 2005. – 207с.
6. Доронюк В.Д. Курс техніки диригування / В.Д.Доронюк. – Івано-Франківськ, 2004. – 292с.
7. Казачков С.О. Дирижерский аппарат и его постановка / С.О.Казачков. – М.: Музыка, 1967. – 111с.
8. Канерштейн М.М. Вопросы дирижирования / М.М.Канерштейн. – М.: Музыка, 1972. – 253с.
9. Лесгафт П.Ф. О генетической связи между выражением лица и деятельностью мышц, окружающих органы высших чувств / П.Ф.Лесгафт // Собр. пед. соч. – Т.4. – М., 1953. – 315с.
10. Малько Н.А. Основы техники дирижирования / Н.А.Малько. – М.: Музыка. – 1965. – 219с.
11. Маталаев Л.Н. Основы дирижерской техники / Л.Н.Маталаев // Метод. пособие. – М.: Сов.композитор, 1986. – 207с.
12. Мусин И.А. Техника дирижирования / И.А.Мусин. – Л.: Музыка, 1967. – 352с.
13. Мюнш Шарль. Я –дирижер / Шарль Мюнш // 3-е изд.: М.: Музыка, 1982. – 63с.
14. Ольхов К.А. Теоретические основы дирижерской техники / К.А.Ольхов. – Л.: Музыка. – 1990. – 200с.
15. Остроменський В.Д. Сприйняття музики як педагогічна проблема / В.Д. Остроменський. – К.: Музична України, 1975. – С.59.
16. Пазовский А.М. Записки дирижера / А.М.Пазовский. – М.: Сов. композитор. – 1968. – 558с.
17. Разумний І.Г. Практичний посібник з диригування / І.Г.Разумний. – К., 1959. – 201с.
18. Станиславский К.С. Рабата актера над собой / К.С.Станиславский // Собр. соч. в 8 томах. – Т.3. – М., Искусство, 1955. – С.38.



УДК 616 314 17-008 1 681 818

*Мельник О.Ю., Косенко С.В.,
Музиченко Н.І., Гайошко О.Б.,
м. Івано-Франківськ*

ЗАСТОСУВАННЯ ГІГІЄНИЧНО-ПРОФІЛАКТИЧНОГО КОМПЛЕКСУ В УЧНІВ, ЩО НАВЧАЮТЬСЯ ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ ДЛЯ НОРМАЛІЗАЦІЇ ФІЗІОЛОГІЧНИХ ПРОЦЕСІВ ПОРОЖНИНИ РОТА

***Анотація.** Аналітичним, клінічним та експериментальним шляхом вивчали доцільність застосування гігієнічно-профілактичного комплексу на основі пектинових речовин. В результаті роботи достовірно доведено, що нормалізація фізіологічних процесів в порожнині рота в учнів, що навчаються гри на духових інструментах залежить від соціальної та фізіологічної складових гігієни порожнини рота. В короткотривалій період спостережень практичні рекомендації в організованому колективі музикантів здатні отримуватися 100% учнів, а в довготривалій термін 36 міс. – 30,7%.*

***Ключові слова:** учні-духовики, гігієнічно-профілактичний комплекс, фізіологічний процес.*

***Abstract.** This work is a continuation of the issues raised by us concerning preservation of dentofacial system functions of pupils learning to play wind instruments. The work is done with the use of modern experimental equipment and clinical evidential base. In the work it is explained and proved the reasonability of the use of hygienic and prophylactic complex based on pectins with the aim of normalization of physiological processes in the mouth cavity of pupils playing wind instruments. With its use the pupils under research had sufficient reduction of soft calcular deposit and their salivation was normalized.*

As a result of the research by microbiological method in vitro it is confirmed that the process of settling of mycobiota plankton taken from patients' mouth is inactivated by weak concentrations of 0,5% to 2% solutions of pectin contained in apples. Bacterioscopic research in vivo during 36 months showed the changes in clinical figures of microbial landscape to the side of normalization in socially adapted children.

Under the influence of the proposed hygienic and prophylactic complex and the use of modern technologies of hygiene and prophylaxis the persons under research experienced normalization of physiological processes and

elimination of anti-caries conditions in the mouth cavity. Due to dendrite utilization there was no breakdown in the qualitative composition of microscopic flora of the mouth cavity.

The figures in the group of persons under research with lower social adaptation remained on the ascending level. As a result of the work it is proved that normalization of physiological processes in the mouth cavity of pupils playing wind instruments depends on social and physiological aspect of their mouth cavity hygiene. In the short-term period of observations 100% of pupils can follow practical recommendations in the organized group, in the long-term period of 36 months – 30,7%.

Key words: *pupils playing wind instruments, hygienic and prophylactic complex, physiological process.*

Формування мети. Мета досліджень: обґрунтувати доцільність застосування гігієнічно-профілактичного комплексу на основі пектинів для нормалізації фізіологічних процесів в порожнині рота в учнів, що грають на духових інструментах, аналітично, клінічно та експериментально.

Завдання для досягнення мети були наступними: 1. Аналітично визначити складові гігієни порожнини рота. 2. Експериментально вивчити *in vitro* процес осідання планктону мікробіоти, який взятий з порожнини рота учнів-пацієнтів, що грають на духових інструментах. 3. Клінічно вивчити *in vivo* протягом 36 місяців зміни клінічних показників мікробного пейзажу під впливом запропонованого гігієнічно-профілактичного комплексу. 4. Надати клінічну оцінку нормалізації фізіологічних процесів, які відбуваються в порожнині рота учнів під впливом розроблених засобів.

Основною гіпотезою наших досліджень було: доцільність використання та отримання стійкого клінічного профілактичного ефекту від застосування гігієнічно-профілактичного комплексу на основі пектинів в учнів, що навчаються гри на духових інструментах для нормалізації фізіологічних процесів в порожнині рота, вважаючи на соціальну та фізіологічну складові гігієни.

Аналіз досліджень. Починаючи з другої половини ХХ століття відбулися істотні зміни у баченні педагогами-духовиками застосування виконавського апарату [1]. Зокрема: функціонування верхньої і нижньої губ виконавців, стану зубів і ясен, порожнини рота, гортані. Органічне настроювання цих анатомічних сегментів покращує тембральну сторону виконання, надає поглибленого змісту виконуваному твору. Методика постановки і правильного використання резонаторів ще потребує досконалого вивчення, хоча цілий ряд педагогів приділяють цьому аспекту велику увагу. З точки зору Апатского В.Н. "Согласно современным взглядам, аппарат должен быть свободным и живым, он должен не только иметь правильную форму, но и обладать достаточной силой, и быть способным гибко и эластично работать в соответствии с постоянно и быстро изменяющимися условиями игры"¹.

В попередніх наукових дослідженнях ми ставили акцент нашої роботи на пектиновмісних засобах гігієни порожнини рота для молодих людей, які навчаються гри на духових інструментах більше ніж 5-7 років, а також на ролі викладача, що спрямовує молодь до набуття системних гігієнічно-стоматологічних навичок відносно порожнини рота. Проблема майже не висвітлюється в Україні науковцями, тоді як в наукових джерелах інших країн можна знайти окремі роботи, що переважно відображують процеси лікування [4]. Крім того, актуальність даної проблеми міститься в розповсюдженості захворювань порожнини рота у більшості популяції населення України, на що вказують багато численні роботи науковців [2]. В результаті виконання попередньої нашої роботи встановлена доцільність застосування засобів "Пектодент", що була підтверджена клінічною ефективністю [6]. При його використанні, у досліджуваних нами adeptів відбувалося значне зменшення м'якого зубного нальоту, нормалізація гігієнічних індексів, загоювання післяопераційних ран із скороченням терміном епітелізації та швидким зникненням больового симптому. В процесі нормалізації мікрофлори порожнини рота не відбувалося порушення її якісного складу. Дана робота є продовженням окреслених нами питань з використанням сучасної експериментальної та клінічної доказової бази.

Гігієна порожнини рота є надзвичайно важливою складовою для професійної діяльності виконавців на духових інструментах. Процес чищення зубів необхідний не тільки в плані догляду за порожниною рота, але й в плані професійної діяльності, зменшення мікробного числа порожнини рота, зміни кількісного та якісного складу ротової рідини, її об'єму та кристалізації. Особливо це стосується умов та росту патогенних і сапрофітних бактерій, надлишок яких може викликати як захворювання порожнини рота, так і інтоксикацію всього організму, а також розповсюдження даних мікробів в окремі ділянки духових інструментів [9]. Процес росту мікробного планктону порожнини рота безперервний. Через декілька годин після ретельного чищення зубів бактерії утворюють колонії на поверхні зубів, переважно навколо ясен та в області міжзубних щілин. Наліт, що продовжує утворюватися призводить до вивільнення різноманітних біологічно активних продуктів, включаючи

¹ Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства, – Книга II, – 2012 р. С. 47.

ліпополісахариди, хемотоксичні пептиди, протейнові та органічні кислоти [3]. Незадовільний стан гігієни ротової порожнини, що викликаний зубним нальотом, може призвести до системних захворювань [8]. Зубний наліт складається з великої кількості бактерій (більше 400 різних видів), що міцно утримуються на поверхні зуба. Зацікавленість системними ефектами інфекції порожнини рота поновилася на початку 90-х років. Гіпотеза локалізованого вогнища інфекції, яка походить від принципів інфекційних захворювань вперше була висунута Пастером та Кохом всередині 19-століття. Згідно неї інвазія кровообігу бактеріями локалізованого осередку інфекції (наприклад захворювання пародонту) може поширитися та охопити віддалено розташовані органи та тканини, що спричиняє захворювання. Реакція пародонту на зубний наліт полягає у виникненні запального процесу. Захисна система слини спрацьовує на обмеження росту бактерій, вимиває бактерії з поверхні ротової порожнини, продукує антимікробні протейни [2]. Тому найефективнішими заходами для профілактики захворювань порожнини рота є комплекс засобів спрямованих на активізацію фізіологічних процесів організму. Однак, будь які ефективні заходи та засоби не можуть бути застосовані виконавцями-духовиками без формування у них мотивації їх використання.

Обґрунтування отриманих наукових результатів. Гігієна порожнини рота пацієнтів з нашої точки зору, має складатися із соціальної та фізіологічної складових. Соціальна складова – це усвідомлена мотивація догляду за анатомічними органами та тканинами порожнини рота з метою збереження їх функцій фізіологічного та професійного характеру. Фізіологічна складова – активування функцій зубо-щелепової системи, що спрямована на довготривалу діяльність анатомічних структур у зв'язку із вибраним фахом. Соціальну складову можна цілком віднести до первинної допомоги риторичного характеру – у вигляді порад, роз'яснювальної роботи, порівнянь та переконань. В даному випадку риторику слід розглядати як мистецтво переконань. На етапах підготовки учнів за фахом має стати викладач, який здатний не тільки професійно підготувати молодь до основної діяльності, але й зорієнтувати її на елементи ергономіки, догляду за порожниною рота та культурою харчування. Необхідність догляду за порожниною рота може визнаватися молодими людьми, але за браком мотивації не завжди відтворюється як усвідомлена дія. Формування вмотивованої стимуляції в дотриманні гігієнічних норм має бути простим у виконанні дій та конкретним за отриманим результатом.

У фізіологічному стані опускання нижньої щелепи здійснюється при активному скороченні *m. milohyoideus*, *m. geniohyoideus*, *m. digastricus*. Зубні ряди розмикаються. При закриванні рота підйом нижньої щелепи здійснюється скороченням *m. temporalis*, *m. massener*, *m. pterygoideus medialis*. Зубні ряди змикаються. При грі на духових інструментах відбувається неповне опускання нижньої щелепи (так як при шепоті, тихій мові). В такому положенні головка нижньої щелепи обертається навколо осі, яка проходить у фронтальній площині. Довготривале знаходження систем та органів порожнини рота в розслабленому або напруженому стані може привести до кисневого голодування тканин, спастичним станам у м'язах, патологічним змінам анатомічних форм [9,10]. Згідно даних науковців, гра на духових інструментах із застосуванням внутрішньо ротового амбушюра призводить до більшого зниження показників мікроциркуляції крові в області фронтальних зубів у порівнянні з показниками виконавців, що грають на духових інструментах із застосуванням зовнішньо ротового амбушюра [7,9]. Тому практичні рекомендації з гігієни порожнини рота мають стосуватися не тільки режиму догляду за порожниною рота, але й активізації функції всієї зубо-щелепової системи.

Доцільними, в плані фізіологічного очищення органів порожнини рота, є наступні рекомендації: 1. *Фізична дія.* Активізація функції жування – на один харчовий шматок від 30 до 50 жувальних рухів; 2. *Хімічна дія.* Активізація функції слинних залоз – стимуляція смакових цибулин шляхом використання в раціоні харчування гіркого, кислого, солоного та солодкого смаків; 3. *Фізико-хімічно-сорбційна дія.* Активізація утилізації та детоксикації токсинів, дендриту, надлишку солей, моноцукрів, шляхом введення в раціон харчування продуктів, що містять клітковину та пектини.

Сорбуючи токсини мікроорганізмів, пектини підтримують фізіологічні властивості слини. По відношенню до твердих тканин зубів слина виконує ряд важливих функцій – мінералізуючу, захисну, очищувальну. Фізико-хімічні якості слини визначали за допомогою експрес-методу виявлення карієсогенних властивостей слини таких як рН, в'язкість, поверхневий натяг. [5]. Під нашим спостереженням протягом 3-х років знаходилося 32 учні-духовики музичних шкіл міста Івано-Франківська, яким було надано вище наведені рекомендації, проведена роз'яснювальна робота, запропоновано здійснювати гігієнічно-профілактичний догляд за порожниною рота пектинвмісними засобами гігієни "Пектодент". В результаті проведеної роботи було виявлено, що вихідні дані у всіх обстежених були нижчі за норму. Так показники змочуваної здатності слини коливалися в межах 15-12 мм/2хв \pm 2,26, тоді як норма визначається від 16 мм/2хв і вище. Показники іонів водню в слині при низькій змочуваності були в межах рН 6,4 \pm 0,4, що вказувало на наявність карієсогенної ситуації у

всіх обстежених. Використання пектинових речовин в дієті та застосуванні пектинвмісних гігієнічно-профілактичних засобів приводило до покращення змочуваної здатності слини. Після 14 днів використання "Пектоденту" сумісно із дієтотерапією змочуваність слини складала $24-27 \text{ мм/2хв} \pm 1,22$ при рН слини $\text{рН } 7,4 \pm 0,3$. Тобто при використанні профілактичного комплексу із наявністю пектиновмісних речовин в дієті учнів, за якими проводилося спостереження та використанні ними пектинвмісних засобів гігієни порожнини рота карієсогенна ситуація в порожнині рота мінялася у бік покращення. Слина набувала меншої в'язкості за рахунок набуття лужних властивостей. В короткочасний період спостережень 14 днів всі учні мали соціальну адаптацію по виконанню практичних рекомендацій з гігієни порожнини рота. Довготривале використання гігієнічно-профілактичного комплексу до 3-х років було зафіксовано тільки у 12 учнів з групи дослідження. Їх показники залишалися стабільними. У решті учнів спостерігалось порушення рекомендацій, особливо в дотриманні дієти, нерегулярного догляду за порожниною рота, перехід на інші засоби гігієни. Відповідно показники були значно гірші. Ці дані свідчать про вплив соціальної складової та її значущість, коли має місце недостатня мотивація для дій у відповідній категорії музикантів-духовиків. В межах даної статті ми не розглядаємо причини несформованих мотивацій. Вірогідність виконання рекомендацій лікаря в довготривалій перспективі в даному організованому колективі дорівнювала $30,7\% \pm 0,7$.

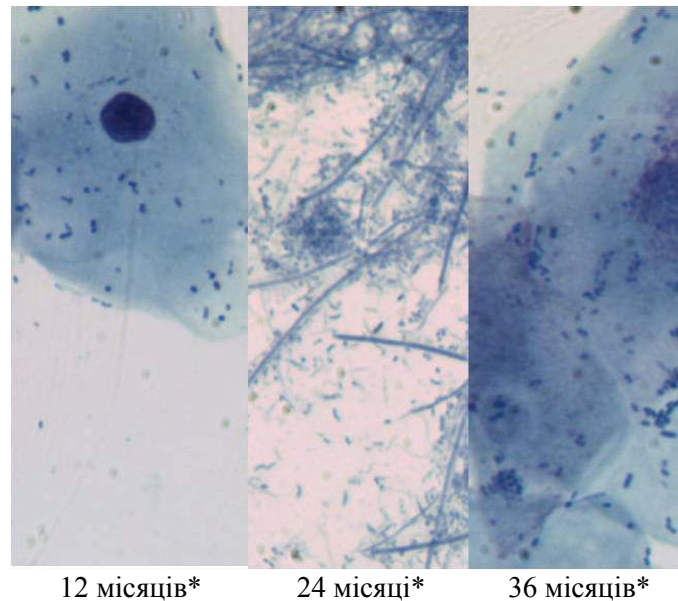
Відомо, що пектини є речовинами, які здатні гальмувати розвиток патогенних мікроорганізмів та підтримувати баланс між сапрофітами не пошкоджуючи організм людини. Мікробіологічними методами досліджень *in vitro* ми вивчили процес осідання планктону мікробіоти, котрий взятий з порожнини рота пацієнтів-духовиків. Їх ідентифікували на основі морфологічних, культуральних властивостей та біохімічних мікротестів за допомогою наборів "STAPHYtest 16" та "STREPTOtest 16" (Lachema, Чехія). Культивування стафілококів здійснювали на звичайному агарі, стрептококів – на кров'яному агарі. В дослідженнях використано стерильний фармакопейний яблучний пектин. Розчинником слугувала стерильна дистильована вода. Вивчали вплив різних концентрацій пектину на формування біоплівки культурами стафілококів і стрептококів. В якості тест-штамів використано штами стафілококів та стрептококів, як основних збудників гнійних ускладнень після операцій екстракції зубів: колекційний штам *Staphylococcus aureus* 209-P (ATCC 6538-P), а також клінічні ізоляти *S. aureus*, *S. epidermidis*, *S. haemolyticus*, β -гемолітичний стрептокок групи G, β -гемолітичний стрептокок *Streptococcus constellatus*, α -гемолітичні стрептококи *Streptococcus salivarius* і *Streptococcus mitis*. Вплив пектинів на адгезію мікробних культур до полімерної поверхні та їх здатність утворювати біоплівки вивчали за методом A.Nostro і співавт. Рівень кінцевого мікробного навантаження складав 10^5 КУО/мл.

Результати експерименту свідчили, що використані нами в даному дослідженні культури стафілококів і стрептококів відрізнялися між собою за здатністю до біоплівкоутворення. Ця властивість була дуже сильно вираженою у α -гемолітичних оральних стрептококів *S. salivarius* і *S. mitis*. Штами стафілококів і β -гемолітичний стрептокок групи G характеризувалися помірною біоплівкоутворюючою здатністю. Присутність в поживному середовищі 20 мг/мл (2%) і 10 мг/мл (1%) яблучного пектину пригнічувало інтенсивність утворення біоплівки усіма тестованими штамми ($p < 0,05$). Дія пектину в концентрації 5 мг/мл (0,5%) була менш вираженою. На біоплівкоутворення культурами α -гемолітичного *S. mitis* і коагулазонегативних стафілококів (*S. epidermidis*, *S. haemolyticus*) ця концентрація пектину не впливала. Достовірне пригнічення росту біоплівки в присутності 0,5% пектину спостерігали у культур β -гемолітичного стрептокока групи G і α -гемолітичного *S. salivarius*. В цілому варто відзначити більш виражений пригнічуючий вплив пектину на формування біоплівки штамми з високою біоплівкоутворюючою здатністю. Штами з помірною біоплівкоутворюючою здатністю виявили слабку чутливість до пектину в концентрації 5 мг/мл (0,5%). Інтенсивність біоплівкоутворення визначається не лише адгезивними властивостями мікроорганізмів. Вона може бути видовою ознакою бактерій та залежить від ступеню вірулентності культури. Крім того, культури мікрофлори порожнини рота були здатні утворювати планктон, що не осідає на стінки посудин, а існує у підвішеному стані.

Для пояснення можливих механізмів взаємодії пектинів з мікробними клітинами важливе значення має розуміння хімічної природи цих сполук. Молекули пектинів мають різні розміри, які залежать від умов екстрагування сировини. Маючи розгалужену будову пектини здатні до сорбції. Знаходячись в порожнині рота харчові продукти, що містять пектини, при ретельному пережовуванні сорбують мікроорганізми, токсини та створюють нерозчинні сполуки, що запобігає всмоктуванню в кров'яне русло. Застосування гігієнічно-профілактичного засобу додатково очищує порожнину рота, стимулюючи слиновиділення. Сухість слизової оболонки у наших підопічних викликається значними об'ємами повітря, що проходять крізь порожнину рота. В результаті утворюється благоприємне

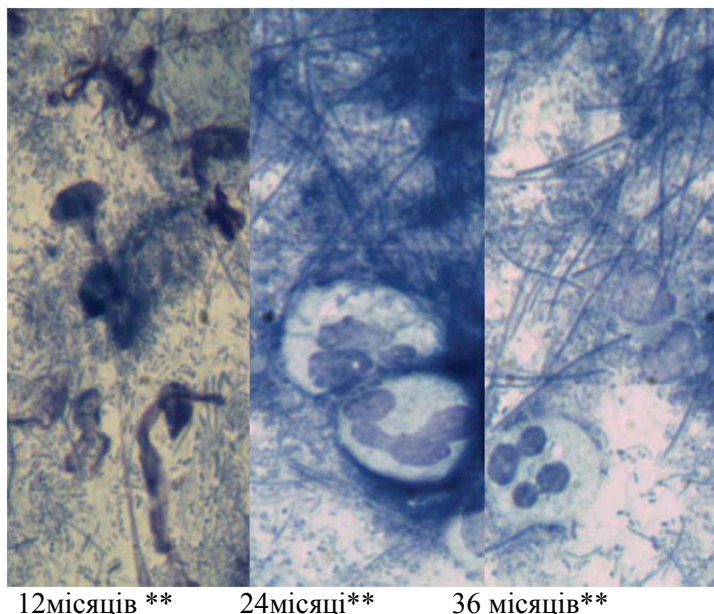
середовище для розвитку та росту бактерій, що викликає запалення ясен. При використанні "Пектоденту" сухість зникає, за рахунок нормалізації функції слинних залоз, що доводять наші дослідження.

Вивчення клінічних показників мікробного пейзажу під впливом запропонованого гігієнічно профілактичного комплексу *in vivo* яскраво показало його ефективність у 30,7% (n=12), (досліджуваних (Мал. 1).



Малюнок 1. Мікроскоп: ZEISS Primo Star Ok x Ob = 10 x 100. Динаміка якісних показників аналізу мікрофлори порожнини рота (ділянка ясен) протягом 36 місяців спостережень у 30,7% (n=12), учнів під впливом профілактичного комплексу, котрий включає пектинвмісні засоби та соціальні і фізіологічні складові заходів гігієнічно-профілактичної спрямованості. (*термін спостережень)

Клінічно в учнів-пацієнтів даної групи спостерігалася мала кількість нальоту на ділянках порожнини рота, у тому числі і зубного. Малюнок 1 також відображає скудність матеріалу для бактеріоскопічних досліджень, що свідчило про сповільнення утворення дендриту. Бактеріоскопічно – гриби роду кандіда, є кількісним маркером, який достовірно показував якість профілактичного комплексу в учнів-духовиків. Застосування новітніх технологій сприяло нормалізації фізіологічних процесів та ліквідації протикарієсних умов в порожнині рота учнів, за якими проводилося спостереження.



Малюнок 2. Мікроскоп: ZEISS Primo Star Ok x Ob = 10 x 100. Динаміка якісних показників аналізу мікрофлори порожнини рота (ділянка ясен) протягом 36 місяців спостережень у 69,3% (n=22) учнів-пацієнтів, котрі з різних причин припинили використання профілактичного комплексу для гігієни порожнини рота (* термін спостережень).

Тоді як в групі, котра припинила його використання 69,3% (n=22), протягом 12 місяців можна було спостерігати значну кількість сапрофітної мікрофлори, із наявністю дендриту, розвитку міцелію грибів роду *candida*, надлишку лактобактерій та ротової трихомонади. (Мал. 2). Клінічно в порожнині рота відмічалася велика кількість гіпертрофованого епітелію, дендриту та м'якого нальоту, що впливало на завантаження бактеріоскопічної картини. Таким чином, мотивація активізації дій по догляду за порожниною рота, що сформована викладачем в учнів котрі грають на духових інструментах, здатна на довгий час зберегти функціональний стан зубощелепового апарату.

Висновки та перспективи подальших розробок з проблеми дослідження.

1. При розробці гігієнічно профілактичних засобів та заходів для збереження та активізації функції органів порожнини рота у духовиків-початківців врахована соціальна складова розробленого гігієнічно профілактичного комплексу, ефективність дії якої в довготривалій перспективі складала 30,7%.

2. Фізіологічна складова гігієнічно профілактичного комплексу, що спрямована на довготривалу діяльність анатомічних структур музикантів у зв'язку із вибраним фахом гри на духових інструментах прямо залежить від соціальної складової.

3. Постійна профілактика, увага до амбушуру, фізіології порожнини рота, якісного стану зубів та ясен, дозволяє стабільно на належному рівні справлятися з сучасними викликами, які зустрічаються на фаховому шляху виконавця-духовика.

Вважаючи на актуальність проблеми, напрямок наших робіт в подальшому, буде спрямований на профілактику попередження розвитку щелепно-лицевих аномалій у контингенту дітей та дорослих, що вчаться гри на духових інструментах.

Література

1. Апатский В. Н. История духового музыкального искусства. Книга II. //В. Н. Апатский. – К.: ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.
2. Заболотний Т. Д. Діагностичні критерії та терапія гіпосалівації / Т. Д. Заболотний, О. О. Жизномирська, Л. Ю. Мінько // Практична медицина. – 2012. – №3. – С. 90-94.
3. Кулигіна В. М. Стан мукозального імунітету хворих на хронічну механічну травму слизової оболонки порожнини рота / В. М. Кулигіна, М. А. Горай // Актуальні проблеми сучасної медицини: Вісник Української медичної стоматологічної академії. – 2010. – № 1. – С. 146–150.
4. Лебеденко И.Ю., Хрынин С.А., Чикина Н.А., Золотницкий И.В., Прокопова М.А. Комплексное изучение состояния пародонта у музыкантов, играющих на духовых инструментах // "Dental Forum". – №4. – 2012. – С. 15-18.
5. Мельник А.И. Экспресс-метод выявления кариесогенных свойств слюны человека // Матер. XXIV Областной конференции молодых ученых Ивано-Франковского мединститута. – Ивано-Франковск, 1989. – С. 68.
6. Мельник О.Ю., Косенко С.В., Гайошко О.Б. Профілактика професійних захворювань порожнини рота у музикантів-виконавців на духових інструментах. 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., стр. 171-176.
7. Огарева А.В. Клинико-инструментальная оценка состояния пародонта у музыкантов, играющих на духовых инструментах. // Автореф. дис. канд. мед. наук. – Москва, – 2007, – 21 с.
8. Улитовский С.Б. Гигиена полости рта в пародонтологии: /Монография. – М.: Медкнига, 2006. – 268 с., ил.
9. Хрынин С.А., Золотницкий И.В., Прокопова М.А., Науменко И.С. Особенности стоматологического статуса музыкантов, играющих на духовых инструментах // "Dental Forum". – №5. – 2012. – С. 132.
10. Eckley C.A. Gothic configuration in wind instrument players // Braz J. Otorhinolaryngol. 2006. – Jan-Feb;72(1). – P. 45-7.



УДК 7.034.4:[780.8:780.641]

Павленко О.Ф.,
м. Львів

ЗАВЕРШЕННЯ РОЗВИТКУ ДОБИ ПІЗНЬОГО БАРОКО У ФЛЕЙТОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Анотація. Завданням статті є висвітлення окремих питань особливостей завершального періоду розвитку мистецької доби пізнього бароко на прикладі творчості німецького флейтиста Йоганна Георга Тромліца.

У статті застосовано поєднання різних методологічних підходів: історико-еволюційного – щодо генези та значення діяльності німецького флейтиста в історії формування флейтового виконавства, зокрема на флейті траверсо; порівняльного та аналітичного – для виявлення іманентних ознак конкретних зразків музично-виконавських праць і досягнень в галузі інструментобудування Й.Тромліца; культурологічного – для відтворення контекстуальної сфери появи багатоклапанної барокової флейти.

Практичне значення статті полягає у можливості використання її результатів в лекціях з історії зарубіжного музичного мистецтва, в курсі історії та теорії виконавства на дерев'яних духових інструментах, на заняттях з фаху флейти.

Вперше розглядається завершальний етап розвитку барокової багатоклапанної флейти траверсо крізь призму діяльності Йоганна Георга Тромліца.

Ключові слова: пізнє бароко, флейта, виконавство, педагогіка, конструювання.

Annotation. This article will explore the unique aspects of the final development of flute instruments in the Baroque period. The German flutist Johann George Tromlitz will be used as an example.

The article uses a variety of methodologies: historic-evolutionary – as it pertains to the genesis and the significant works of the German flutist, in particular the Traverso flute; analytically-comparative – as expressed in the manifestation of immanent signs in specific examples of musical works and achievements in the area of the instrument making of J.G.Tromlitz; and cultural – in the contextual formation of the multi-keyed flute.

The practical meaning of the article is in the ability to use its results in lectures covering foreign musical arts, in the histories and theory course of the art of wooden wind instruments, flute studies.

The premier example of the final stage of development in the Traverso Baroque multi-keyed flute through the works of Johann George Tromlitz.

Key words: late baroque, flute, performance, pedagogy, designing.

Історично так склалось, що коли наприкінці XVIII-початку XIX століть окремі сольні інструменти, зокрема фортепіано чи скрипка, вже завершували класичний період розвитку та розпочинали формування традицій раннього романтизму, основний репертуар флейти, будова інструментарію та методика викладання, в силу різних обставин, за поодинокими винятками, переважно розвивались під впливом мистецьких традицій доби пізнього бароко.

Перехід до багатоклапанної конструкції барокової флейти здійснювався зусиллями ряду відомих флейтистів-траверсистів протягом кількох десятиліть, і тепер уже важко бездискусійно визначити хто конкретно, коли, в якій послідовності і який саме клапан додавав до барокової флейти конструкції видатного німецького флейтиста Й.Й.Кванца [J.J.Quanz] (1697-1773). Проте з-поміж значної кількості тогочасних винаходів і різновидів багатоклапанної флейти фахівці-дослідники відзначають важливі конструктивні новації Йоганна Георга Тромліца [Johann George Tromlitz] (1725-1805), з якими пов'язаний завершальний етап реформування барокової флейти траверсо. Він не лише виготовив вдалу конструкцію, але й майстерно опанував мистецтво гри на багатоклапанному інструменті та створив власну методику навчання. Однак не можна не погодитись із В.Качмарчиком, який зауважив, що "маловивченими на сьогоднішній день залишаються питання вдосконалення Й.Г.Тромліцем конструкції флейти та його внеску у розвиток флейтової педагогіки" [2, с.173].

Для музичного мистецтва, зокрема флейтового, в Лейпцізі за життя Й.Г.Тромліца, на протигагу тогочасній загальноновизнаній сприятливій атмосфері в Берліні та Мангеймі, не було настільки щедрих і впливових власних місцевих меценатів. Порівняно скромніше матеріальне становище музикантів суттєво стримувало їх творчий розвиток. Проте, незважаючи на відсутність впливових меценатів, місто силами освічених міщан – купців та інших заможних любителів музики створило важливий музичний осередок, центром якого став місцевий Лейпцізький університет (нім. Universität Leipzig). Саме його, кожен свого часу, закінчили відомі музиканти Й.Кунау, Г.Ф.Телеман, сини Й.С.Баха. Цей же навчальний заклад закінчив і Й.Г.Тромліц. Він, як і вони, навчався на університетському юридичному факультеті. Паралельно відвідував лекції з флейти та композиції і по закінченні навчання обрав професію музиканта.

З 1754 року Й.Г.Тромліц посів місце першого флейтиста в лейпцизькому оркестрі товариства "Великий концерт" [нім. Große Konzert], який згодом від 1781 року був реорганізований у

всесвітньовідомий Гевандхаузоркестр [нім. Gewandhausorchester]. Хоча в якості соліста Тромліц не відзначався надзвичайною активністю, все ж окремі його гастролі, як, наприклад, в Росії, за свідченням одного з його біографів Ф.Деммлера, не залишились непоміченими.

Під кінець творчого шляху він повністю зосереджується на педагогічній діяльності і розробці нової конструкції моделі флейти траверсо. Підсумком його багаторічної педагогічної практики стала поява фундаментальних праць: "Всебічне та ґрунтовне навчання гри на флейті" [нім. Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen] (1791) та "Про багатоклапанну флейту" [нім. Über die Flöten mit mehrgern Klappen] (1800). Автор цілком обґрунтовано розглядав їх невід'ємними частинами єдиного курсу навчання. Перша праця стосується особливостей навчання гри на одноклапанній флейті траверсо, друга – розкриває таємниці опанування мистецтвом гри на багатоклапанному інструменті. Винесені в назву праць епітети "всебічне і ґрунтовне" повністю відповідають глибині охоплення та науковості у підході до навчання.

Підручник Й.Г.Тромліца складається з 400 сторінок. На відміну від Кванца, який у своїй праці "Досвід настанови гри на поперечній флейті" [нім. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen] (1752) передбачає тісну співпрацю і постійний контроль з боку педагога, Йоганн Тромліц розраховує головним чином на самостійні заняття в процесі навчання. Такий підхід автор пояснював тогочасною відсутністю достатньої кількості кваліфікованих педагогів. Основна увага зосереджена виключно на проблемах навчання гри на флейті. Перша глава присвячена загальній постановці учня та формуванню амбушура. Детально розглядається основна позиція, за якою, на відміну від Отетера та Кванца, "флейта з губами утворювала пряму лінію". Рекомендується тримати праву руку дещо вище за ліву. Подібно до лівої руки скрипалів, пропонується тримати інструмент на згибі між великим та вказівним пальцями, що позбавляє руку від надмірної перенапруги і водночас вивільняє пальцеві рухи від зайвого перевантаження.

У другій главі "Всебічного та ґрунтового навчання ..." Й.Г.Тромліца розгляд формування амбушура практично зводиться до опису постановки губ на флейті. Зокрема він рекомендує между червоного покрову нижньої губи розмістити безпосередньо навпроти внутрішньої частини мундштучного отвору – таким чином, щоб при незначному повороті навколо своєї осі інструмента, губа опинялась якраз посеред мундштучного отвору. Під час гри на бароковій флейті в нижньому регістрі для коригування інтонації підвищувались вимоги до рухливості нижньої губи для регуляції рівня прикриття лабіумного отвору. В процесі низхідного хроматичного руху від d^2 до d^1 загострюється увага на тому, що напруга губ поступово повинна спадати з одночасним поступовим відкриттям лабіумного отвору і збільшенням розходу повітря. При висхідному хроматичному русі усі процеси відбуваються у зворотньому порядку.

Особливі вимоги висувались стосовно досягнення рівного однорідного звучання усього діапазону інструмента. Враховуючи, що верхній регістр флейти завжди звучить більш гучно і сильно, ніж нижній, рекомендується "за допомогою дихання намагатись посилити нижній діапазон, не випускаючи при цьому з уваги інтонацію" [5, с.111]. Дотримуючись традицій епохи, окремий розділ "Про манери" присвячений орнаментиці. Значну увагу приділяється вібрато, яке він, як і композитори мангеймської школи, розглядав як частину мелізматики (нім. Verzierung). Окрім того Й.Г.Тромліц формулює для флейтистів сам термін вібрато (нім. Vebung) та розкриває його суть як "хвилеподібний коливальний рух звуку, який може бути повільним або швидким, з посиленням або затуханням", і пропонує способи його виконання, одночасно застерігаючи від так званого "грудного" вібрато, яке неодмінно призводить до втрати інтонаційної стійкості і рівності звучання. Водночас слід відзначити, що, будучи противником швидкого дрібного вібрато, автор все ж, як виняток, допускає використання вібрато у деяких випадках: на довгих довжинах, ферматах або в кінці твору.

Восьма та дев'ята глави "Всебічного та ґрунтового навчання ..." присвячені артикуляції. На відміну від пануючої у ті часи франкофонної традиції формування фонемної структури артикуляції, автор в якості основної принципово обирає голосну a [a], аргументуючи свою позицію тим, що, на його думку, вимова цієї голосної (на відміну від u [ю] та i [і] Ж.Отетера, а згодом і Й.Кванца) повністю відкрита і не має назального (носового) відтінку. Тому він пропонує ti [ті] або di [ді] замінити на склади ta [та] або ra [ра].

Вибір нелабіалізованої (без огублення) голосної a [a] на відміну від лабіалізованої u [ю] на користь переходу до більш жорсткого типу атаки язика радикально змінив підхід до амбушура. Якщо при франкофонній вимові u [ю] губи заокруглюються і збираються, незначно висуваючись вперед, то при вимові a [a] губи набувають більш широкішої округлої форми і їх участь у звукоутворенні стає більш пасивною. Таким чином, центр виконавської вимови пересувається до гортані. При цьому

Й.Г.Тромліц практично не змінює фонемний ряд приголосних. До вже відомих *t* [т], *d* [д], *r* [р], *l* [л] він лише додає *h* [г]¹.

Слідом за своїми відомими попередниками німецький виконавець на багатоклапанній флейті пропонує різні типи атаки для виконання нотного тексту. В залежності від доли такту, на які вони припадають, автор умовно поділяє звуки на гарні [нім. *gute*] та погані [нім. *schlechte*]. Перші слід виконувати на *ta* [та], а інші на *a* [а], або вимовляти як слово *tāā* [таа]. При цьому артикуляція другого звука повинна здійснюватись м'якою атакою за участю грудного дихання. Зберігається і функція складу *da* [да] як основного складу м'якої атаки з рекомендацією його використання при виконанні повільних частин твору.

Поряд з прогресивними новачками, праці Й.Г.Тромліца містять ряд недоліків. Помітно, що поради стосовно використання складів надмірно ускладнені і часто суперечать одна іншій. Аналогічні стрибки на широкий інтервал в одному місці він радить виконувати з використанням складу *ta* [та], а для іншого пропонує фонемну структуру *ra_a_da* [ра_а_да]. Використання подвійного язика розглядається лише як один зі способів виконання швидких і надшвидких пасажів. Автор трактату змінює основні фонемні складові Й.Й.Кванца: замість лабіалізованої голосної *i* [і] використовується нелабіалізована відкрита *a* [а], та приголосна *d* [д] змінюється на *t* [т], що на відміну від кванцевого *did'll* [дід'л] призводить до більш твердої фонемної структури *tad'll* [тад'л], та стає основою при атаці подвійним язиком. До того ж Й.Г.Тромліц використовує складні поєднання різних фонемних груп: *tad'llad'll* [тад'лад'л], *dad'llda_dad'll* [дад'лда_дад'л], *rad'llad'll* [рад'лад'л], які сучасні виконавці при атаці подвійним язиком успішно замінили на більш гнучку та зручну для виконання двоскладову фонемну структуру *taka* [така]. При цьому сучасна виконавська практика засвідчила, що "значно важливіше та складніше завдання для виконавця – опанування техніки рухів та торкань язика у позафонемних вимірах. Тут не існує універсального рецепту, індивідуальна будова органів ротової порожнини призводить часто до відмінних результатів звучання за умов абсолютної ідентичності організації вимови" [1].

Ще одним очевидним проявом недоліків трактату з позиції сучасної методики можна вважати широко поширену у ті часи пораду під час виконання швидких пасажів робити вдих за рахунок пропуску одного чи кількох звуків. Однак цей недолік теж слід віднести до проявів пануючих виконавських традицій доби бароко.

Автор "Всебічного та ґрунтового навчання ..." також намагався удосконалити винайдену Й.Й.Кванцем атаку подвійним язиком, але за допомогою самих лише передньоязикових приголосних. Прорив у цьому напрямку дещо пізніше здійснив відомий французький флейтист Ф.Дев'єн [F.Devienne] (1759-1803), який у своєму трактаті "Нова метода для флейти" [фр. *Nouvelle méthode pour la flûte*] (1793) запропонував використовувати фонемні складки *dou gue* [ду ґю] за допомогою передньої та задньої фрикативної частини язика. Таке рішення дозволило спростити вивчення складних у технічному відношенні епізодів і прискорити кінцевий темп їх виконання.

Для нас залишаються важливими і актуальними вказівки Й.Г.Тромліца стосовно загальної постави учня, які опираються на широкі пізнання фізіології. Автор застерігає від неприродних гримас обличчя, піднятих плечей та інших проявів відсутності свободи виконання. Зокрема неприродне підняття плечей він справедливо вважав проявом грудного типу дихання, яке перешкождало як самому виконавцеві, так і слухачеві.

Конкретні поради німецького флейтиста стосовно виконання музичних текстів напрочуд точні та доцільні. Він дуже скрупульозно підійшов до питання розшифрування мелізматики. Усі основні так звані "манери" Й.Г.Тромліц демонструє у власній спеціально створеній таблиці. Кожен різновид мелізматики отримав чітке термінологічне визначення, позначення та розшифрування. Багато у чому він і тут опирається на "Досвід ..." Й.Й.Кванца. Усього виокремлюється 12 видів мелізматики. Не занурюючись надто глибоко у деталі, можна відзначити, що порівняно з попередником, більш докладно розглядаються нахшлаг (нім. *Nachschlag*), шляйфер (нім. *Schleifer*), подвійний форшлаг (нім. *Doppel vorschlag*), групето (іт. *gruppetto*) та мордент (нім. *Mordent*).

В трактаті значно більше уваги від попередників приділяється динаміці. Стосовно використання динаміки, у Й.Г.Тромліца загалом згадується 12 градацій з використанням італійської термінології: від *forte* до *pianissimo assai*. Важливим доповненням, очевидно запозиченим від Н.Йомелі та представників мангеймської школи, стало запровадження поступових градацій нюансування *crescendo* та *decrescendo*. Одночасно дається важлива порада стосовно їх виконання на

1 В російській транскрипції [x]. Українська транскрипція на нашу думку більш точно передає звук німецькомовної горлової вимови приголосної з наступною голосною.

флейті зі збереженням чистоти інтонування "повертати до себе мундштучний отвір інструмента і таким чином зменшувати його розмір" [5, с.263].

"Про багатоклапанну флейту" – це урочиста ода багатоклапанній флейті траверсо. Автор висвітлює переваги нового інструмента над попередніми одно- і двоклапанними моделями. Більше того, він твердо переконаний, що саме за багатоклапанними моделями майбутнє флейтового мистецтва. Його помітна активність щодо пропаганди переваг нової конструкції серед різних тогочасних періодичних видань сміливо можна вважати одним з перших вдалих зразків масової реклами флейти.

Не менш помітними за методично-педагогічні були досягнення Й.Тромліца з точки зору розробки новачій конструкції флейти траверсо. Процес конструювання та вдосконалення ним інструмента тривав від студентських років протягом цілого життя.

Деякі дослідники його багатоклапанної флейти дотепер плутаються у кількості розміщених на ній клапанів. Справа у тому, що основних звукових отворів, керованих клапанами є лише шість: *es*, *dis*, *gis*, *b*, *f*, *c*, однак наявність дубльованих (довгого та короткого) важелів *b* та *f* дозволили самому винахіднику, виходячи із загальної кількості клапанів, класифікувати свої моделі як восьмиклапанні. За основу розробки було взято двоклапанну (з енгармонійними *es* і *dis*) модель Й.Й.Кванца, яка налічувала чотири частини. Поступово, зусиллями самого Кванца та відомого дрезденського майстра Г.Грензера, кількість складових частин було доведено до шести. Найнижчий звук загального діапазону обмежувався d^1 .

Важливою заслугою Й.Тромліца була розробка та впровадження середньої серцевинної частини флейти. Продовжуючи пошук спрощення настройки та чистоти інтонації, він вдосконалює також конструкцію рухомої частини голівки інструмента. Використання внутрішнього наскрізного гвинта з точним фіксованим маркуванням його зовнішньої виступаючої частини, яке відповідало положенню кожного з семи змінних середніх елементів ствола, дозволило значно облегшити та прискорити процес перенастроювання. Крім того, для регуляції загальної довжини інструмента нижня частина комплектувалась гвинтовою насадкою. За необхідності вона могла видовжуватись чи вкорочуватись.

Запровадження нових пристосувань для зміни довжини внутрішнього каналу максимально наблизило флейту до стрійності, наближеної до інших оркестрових інструментів. Нарешті з'явилась можливість за допомогою як внутрішнього серцевинного, так і зовнішнього нижнього гвинтів зв'язати та вирівнювати інтонацію почергово озвучуючи d^1 та d^2 .

Однак самих лише суто механічних конструкційних змін для суттєвого покращання і спрощення інтонації виявилось недостатньо. Подальші пошуки вдосконалення у 1785 році привели Й.Тромліца до ідеї розробки флейти траверсо з відкритими звуковими отворами. Власні багаторічні розрахунки набули конкретних обрисів. Дослідний варіант флейти мав лише один клапан, але не *dis*, як в одноклапанній флейті траверсо Ж.-М.Отетера, а *es*. Розміщення десяти отворів хроматичного звукоряду *D dur* дозволило відмовитись від загально прийнятого звукового отвору c^2 . Тепер з'явилась можливість виконувати як c^3 із закритим звуковими отворами *h*, *b*, *g*, *f*, *e*. При отриманих перевагах, очевидною незручністю цієї конструкції була нерівномірність мензури зі значними віддаленнями отворів, що вимагало від виконавця надмірної розтяжки руки, тим самим створюючи при виконанні додаткові інтонаційні та технічні перешкоди.

Необхідно зауважити, що розробкою багатоклапанної флейти паралельно займались у багатьох країнах світу. Наприклад, англійські джерела, зокрема Р.Рокстро [R.Rockstro] стверджували, що клапани *gis*, *b* і *f* винайшов Дж.Тейкт [J.Tacet]. Однак Й.Тромліц у своїх записах повідомляє, що конструктивні аналоги моделей з Англії він створив ще за двадцять років перед тим. Хоча серед флейтологів з цього приводу часом і дотепер точаться гострі дискусії.

Прогресивно новаторською є поява в конструкції Й.Тромліца енгармонічно нерівних клапанів *es* і *des* з використанням дубльованих клапанних важелів *b* і *f* та відкритим (безклапанним) звуковим отвором c^2 . Окрім того помітно покращувалась чистота інтонування та темброва насиченість усього діапазону звучання. Ефективними виявились і пошуки покращання акустичних властивостей інструмента.

Вдалі математичні та механіко-акустичні розрахунки підказали Й.Тромліцу нову, більш точну позицію отвору клапана *gis*. При одночасному збільшенні самого діаметру звукового отвору, майстер перемістив його з границі голівки і середньої частини флейти дещо нижче, що призвело до помітного покращання звукових характеристик *gis*-клапана в цілому.

Як і більшість попередників та сучасників, Й.Тромліц для виготовлення своїх інструментів використовував цінні породи деревини: надавав перевагу самшиту та ебеновому дереву. Часом основним матеріалом слугували гренаділ та різновид червоного, так зване французьке дерево.

Достатньо широкий модельний ряд флейти траверсо німецького майстра пропонував різні варіанти комплектації з довільною кількістю клапанів та середніх частин.

Оцінюючи внесок Й.Г.Тромліца у розвиток пізньобарокового флейтового мистецтва, передусім слід звернути увагу на його методично-дидактичні здобутки та пошуки власних способів виконання на багатоклапанному інструменті. Разом з тим важливо відзначити успіхи німецького флейтиста у розробці та вдосконаленні флейти траверсо, які дозволили суттєво розширити її акустичні та технічні можливості і завершити формування остаточного вигляду барокового інструмента. Зокрема відкритий ним так званий монохордно-математичний спосіб визначення місця розміщення звукових отворів нарешті поклав край широко розповсюдженій практиці покладатись лише на власний емпіричний досвід та щасливий випадок. З-поміж інших педагогів, майстрів та виконавців його вирізняє те, що він завершив остаточний перехід до багатоклапанної поперечної флейти. Водночас Й.Г.Тромліц остаточно переконливо довів перевагу використання наукових методів моделювання акустичної системи у розробці нових моделей інструментів. Його конструктивні принципи відкрили шлях до майбутніх, якісно нових здобутків знаменитого Теобальда Бьома [Theobald Böhm] (1794-1881).

Література

1. Карпак Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. / А. Карпак – Львів : Наукове товариство ім.Шевченка, 2013. – С.113.
2. Качмарчик В. Немецкое флейтовое искусство XVIII-XIX вв. : моно-графія / В. Качмарчик – Донецк : Юго-Восток, 2008. – 311 с.
3. Павленко В. Словник іноземних музичних термінів та виразів / В. Павленко – Вінниця : Нова книга, 2005. – 384 с.
4. Powell A. Johann George Tromlitz (1725-1805). www.flutist.com, 2000
5. Tromlitz J.G. Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen – Leipzig: A.F.Böhme 1791. – Reprint with introduction by F.Vester. – Buren : F.Knuf, 1985. – XXIV, 376 S.
6. Tromlitz J.G. Über die Flöten mit mehrern Klappen – Leipzig: A.F.Böhme 1800. – Facsimile: Buren : F.Knuf, 1991. – X, 140 S. : Notenbeisp.



УДК 780.64(430+44)"17"

Білас В.І.,
м. Львів

ТРАДИЦІЇ МУЛЬТИІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ У ДУХОВОМУ МИСТЕЦТВІ НІМЕЧЧИНИ ТА ФРАНЦІЇ XVIII ст.

Анотація: У статті висвітлено явище мультиінструменталізму в контексті духової музичної культури XVIII ст. у Франції і Німеччині. Проаналізовано діяльність виконавства того часу з метою виявлення яскравих рис мультиінструменталізму в духовій інструментальній галузі музичного мистецтва. Окреслено розвиток провідних осередків шкіль мультиінструментальної освіти. На підґрунті опрацьованих науково-методичних джерел з'ясовано основні традиції музично-виконавської культури, розглянуто і класифіковано причини їхнього виникнення та становлення у виконавців на дерев'яних духових інструментах у XVIII ст.

Ключові слова: мультиінструменталізм; традиції мультиінструменталізму; духове мистецтво; дерев'яні духові інструменти; осередки шкіль мультиінструментальної освіти.

Annotation. The author investigates multi-instrumentalism of woodwind musical culture in the XVIII century in France and Germany. He analyzed the activity of performers belonging to that time with the aim to show multi-instrumentalism's bright features in woodwind field of art music. The researcher has described the development of leading school centers of multi-instrumental education: Jacques Hotteterre (France) and Johann Quantz (Germany) used multi-instrumentalism in their pedagogy. They introduced the best achievements of instrumental performance in their methodical works. They offered their own system of training not only a woodwind musician, but also a musician-creator. The article describes the main traditions of multi-instrumentalism, the reason of its origin and use by woodwind performers in the XVIII century.

Key words: multi-instrumentalism, traditions of multi-instrumentalism, woodwind art, woodwind instruments, school centers of multi-instrumental education.

Мистецтво мультиінструменталізму як необхідний атрибут професійних знань та вмінь виконавців-духовиків становило впродовж століть предмет гарячих та неоднозначних дискусій у середовищі фахівців та аматорів музики. До важливих переваг культури мультиінструменталізму

варто віднести універсальність та широку сферу застосування діяльності його представників, ерудицію та охоплення митцями низки професій з можливістю використання наявних здобутків окремих галузей виконавських мистецтв, захоплюючи у цей перелік доступність шедеврів та масиву репертуару, конструктивних винаходів та впроваджень у техніку виконання та зовнішність інструмента, здобутків методичної думки, активне залучення артистів у розмаїті колективи популярного музикування для різноманітних верств суспільства. Поряд з цим, стрімкий розвиток виконавських мистецтв в останні епохи надзвичайно підняв вимоги до майстерності володіння музичними інструментами, обмежуючи бажання музикантів охоплювати широке поле аплікатурного та тембрового багатств, замикаючи їх у поглибленому вивченні та оволодінні одним обраним інструментом.

Традиції мультиінструменталізму, що на них опирались музиканти-професіонали XVIII ст., дозволяють і тепер говорити про успішність багатопрофільності виконавської практики. Серед досліджень, дотичних до явища мультиінструменталізму, відзначаємо праці В. Апатського, В. Березіна, В. Качмарчика, С. Левіна, І. Мацієвського, Ю. Усова. Усе ж науковці, які вивчали питання духового мистецтва, не надавали належної уваги цьому феномену. Тож досі залишається відкритим комплексне багатоаспектне з'ясування питання мистецької ваги мультиінструменталізму у музичному світі [6].

Особливого значення явище мультиінструменталізму набуло в європейській духовій музичній культурі XVIII ст. Це час активного формування і розвитку духових інструментів. Аналіз діяльності тогочасних музикантів-виконавців дозволяє виявити і дослідити різнобічні втілення мультиінструменталізму в духовій інструментальній галузі музичного мистецтва. Найбільш значні осередки шкіл мультиінструментальної освіти того часу були зосереджені на території сучасних Франції і Німеччини.

При французькому королівському дворі у XVIII ст. музиканти належали до церковної капели, королівських апартаментів (Камерна музика) або ж до Великої конюшні. В останній формації були трубачі, тромбоністи, корнетисти, скрипалі. У Великій конюшні служили музиканти, які об'єднувались в ансамблі, покликані величати короля, виступи відбувались на великих церемоніях перед тисячами глядачів.

Французький музикознавець Анрі Прюньєр у своїй праці "Музика камерна і Великої конюшні в правління Франциска I (1516-1547)" зазначає, що інструменти ансамблю "Скрипки, гобої, сакбути і корнети" ділились на дві групи: шестеро музикантів грали на гобоях, сакбутах, корнетах; інші шестеро – на французьких скрипках [22]. Є факти, які вказують на те, що надалі музиканти поєднували гру на різноманітних інструментах. Зокрема, детальні відомості про це містяться у книгах королівських штатів і в архівах двору. Докладний склад ансамблю і розподілу інструментів знаходимо у Книзі штатів 1652 року [19], спостерігаємо поєднання виконавцем гри на басовому гобої і теноровій чи басовій скрипці, сопрановому корнеті і басовій чи альтовій скрипці, сопрановому гобої і альтовій скрипці, сакбуті і теноровій скрипці і т.д. В наступні десятиліття спостерігаємо тенденцію гри музикантів-духовиків на скрипках, до прикладу, йдеться про учасників корпорації св. Юліана, до якої належали придворні музиканти [3]. В обов'язки цих музикантів входило: супровід свити короля, участь у великих церемоніалах, тому їх так і назвали "офіцери для великих церемоніалів". У книгах штатів про офіцерів, які служили у Великій конюшні, вказано "ці дванадцять грають разом на скрипках, коли потрібно, і на гобоях, сакбутах і корнетах, коли їм накажуть" [19, с. 321]. У 1696 році ансамбль виглядав так: Жан Руссле, Франсуа Бюшо, Луї Отетер, Нікола Отетер, Жак Бонефон, Андре Данікан Філідор, Жак Данікан Філідор, Жиль Ален, Жан Отетер, Жак-Жан Отетер, Франсуа Ієром Кошина, Жан Анн Дежарден. Посади при дворі переходили часто від батька до сина, саме тому впродовж кількох десятиліть у списках музикантів спостерігаємо знамениті династії: Отетери, Філідори, Шедевілі, представники яких були майстерними у грі на різних інструментах і вправні у майструванні інструментів [3, 18].

Жак-Мартін Отетер (1674-1763 рр.) – один з найяскравіших представників видатної династії Отетерів. Хоча першочергово Жака-Мартіна цінували як видатного флейтиста, він, як придворний музикант, грав на різних інструментах – гобої, фаготі, блок-флейті, скрипці, клавесині, мюзеті, контрабасі. Також успішно викладав при королівському дворі, навчав гри на флейті, гобої і мюзеті. Посеред його учнів був навіть герцог Людовіг Орлеанський [3]. Міжнародну славу Жаку-Мартіну Отетеру принесли підручники гри на флейті, блок-флейті і гобої. Його праця "Принципи поперечної чи німецької флейти" (1707 р.) є зразком для розробки і впровадження послідовниками наступних методичних робіт по грі на флейті. А "Мистецтво прелюдіювання на поперечній флейті" (1719 р.) вважають рідкісним документом, в якому автор наголошує на необхідності мистецтва імпровізації.

Творчим наступником Жака-Мартіна Отетера вважали виконавця-віртуоза Мішеля Блаве (1700-1768 рр.). Останній, як і його знаний наставник, опанував гру чи не на всіх музичних інструментах. Спеціалізувався Блаве у грі на флейті і фаготі. Як музикант-виконавець він вирізнявся чистотою інтонування, навіть при виконанні творів у складних для флейти тональностях, а його гру сучасники відзначали як емоційну і блискучу. Блаве називали найкращим флейтистом свого часу у Франції, він залишив по собі успішних учнів, посеред яких відомий флейтист Фелікс Ро. Саме у Фелікса Ро брав уроки Франсуа Дев'єн (1759-1803 рр.) – французький музикант, композитор, педагог. Він продовжив впроваджувати у своїй професійній практиці мультиінструментальні традиції, як і його попередники. Найбільшого успіху Дев'єн досягнув у грі на флейті та фаготі, хоча ще з дитячих років одночасно вчився грати на декількох інструментах, співав у церковному хорі і займався композицією. Дев'єн займався викладацькою діяльністю, був професором Паризької консерваторії. Одним з його кращих учнів був Рене Гебауер (1773-1838 рр.). Він був знаним фаготистом і у 28 років став професором Паризької консерваторії. Наступник Гебауера – Фрідріх Берр (1794-1838 рр.), відомий як віртуоз гри на фаготі та кларнеті.

Знаним німецьким виконавцем на дерев'яних духових інструментах, мультиінструменталістом, який, як і його французький колега Жак-Мартін Отетер, свої практичні вміння впроваджував і висвітлював у методичних розробках, був Йоганн Йоахім Квантц (1697-1773 рр.). Він грав на різних інструментах (скрипка, гобой, труба, фагот, поздовжня флейта, тромбон, корнет, басова віола, віола да гамба, валторна). Йоганн Квантц є автором фундаментальної теорії флейтового мистецтва "Досвід настанови гри на поперечній флейті" (1752 р.), що стала не лише підручником для флейти, а й збірником, який виховує музичний смак і виконавську майстерність на всіх видах інструментів. Саме Квантца вважають найбільш масштабною постаттю в європейському флейтовому мистецтві XVIII ст., адже він заклав міцний фундамент формування німецької флейтової школи.

Усі вище згадані постаті є яскравими представниками своєї епохи. Мішель Блаве, Франсуа Дев'єн були кваліфікованими виконавцями – відзначались віртуозним стилем гри, витонченим інтонуванням, значну увагу надавали фаховій методиці при навчанні гри на інструментах, писали власні музичні твори. Їхній шлях у музику формувався на традиціях мультиінструменталізму – багатопрофільність виконавської практики сприяла проявам музично-інструментальних талантів музикантів.

Мультиінструментальне підґрунтя знайшло своє відображення в основах духової педагогіки Жака-Мартіна Отетера і Йоганна Квантца. У своїх методичних працях вони акумулювали найкращі досягнення інструментального виконавства і запропонували власне бачення цілісної системи підготовки не лише різносторонньо розвиненого соліста-виконавця на дерев'яних духових інструментах, а й музиканта-творця.

Опрацьовані наукові джерела дають підстави окреслити наступні причини виникнення традицій формування мультиінструменталізму у виконавців на дерев'яних духових інструментах у XVIII ст.:

- родинні династії – зародження мултиінструментального досвіду і закріплення мультиінструментальних навичок у колі сім'ї;
- суспільно-історичні – розвиток мультиінструменталізму в контексті і під впливом історичних процесів і суспільних умов (штадтпфайферство);
- звичаєві – розвиток зацікавлення мистецтвом мультиінструменталізму і подальше зростання у цьому напрямку завдяки практичному, наочному прикладу наставника-мультиінструменталіста.

Усі ці традиції можна простежити на прикладі життєтворчості Йоганна Квантца. Спільне музикування було традиційним у Квантца вдома, а це сприяло особливому розумінню і прийняттю музикантом ансамблевої гри. Аби дійти до досконалого опанування флейтою, Квантц опанував гру на низці інструментів. Його брат був сільським музикантом, Йоганн Квантц у вісім років акомпанував братові на басовій скрипці, не знаючи при цьому нотної грамоти.

Першим вчителем молодого Квантца став його дядько, який був міським музикантом (Kunstpfeifer). Міськими музикантами називали, починаючи з XV ст., цехові організації музикантів, які брали участь у різноманітних музичних заходах, передбачених середньовічним міським побутом. Квантц у перші роки навчання поступово опановував різні інструменти – скрипку, гобой, трубу. В ті часи було прийнято, що справжній міський музикант "повинен грати на всіх видах інструментів" [5, с. 199]. Квантц також займався грою на тромбоні, корнеті, басовій віолі, валторні, флейті, фаготі, віолі да гамба та інших інструментах. Є відомості, що він брав уроки гри на клавесині в органіста Кізеветтера [21]. До переліку викладачів Йоганна Йоахіма Квантца варто віднести і найкращого флейтиста Дрездена П.-Г. Бюффардена та скрипаля, вокаліста Й.-Г. Пізенделя. Крім того, Квантц прагнув не лише досконало вивчити технологічні моменти гри на різних інструментах, а й поглибити

знання в інтерпретації, композиції і гармонії. Один із сучасників Квантца Й. Кунау так казав про виконавця, який осягнув композицію: "Якщо йому дадуть в руки... незнайомий інструмент, він одразу зуміє зіграти на ньому просту мелодію. Після кількох тижнів або небагатьох місяців занять... він вивчить всі його властивості, аплікатуру і манеру гри" [14, с. 232].

Йоганн Квантц залишив після себе плеяду професійно підготовлених музикантів, які теж мали своїх учнів. Педагогічна школа духового виконавства, започаткована Квантцем, отримала своє продовження. Згідно з працею Ніколауса Деліуса [17], основними спадкоємцями знаного музиканта-педагога Йоганна Квантца у Берліні були троє учнів. Йоганн Джозеф Фрідріх Лінднер (1730-1790 рр.) був королівським пруським камерним музикантом, його називали одним з кращих учнів Йоганна Квантца. Про Лінднера у своїх працях згадує відомий англійський композитор, органіст і вчений Чарльз Бьорні: "...пан Лінднер люб'язно повів мене на приватний концерт, в якому брали участь головні віртуози і джентельмени-виконавці Берліну... Тут я почув... складний концерт для флейти пана Квантца, дуже точно виконаний Лінднером" [5, с. 212]. Інший учень Квантца – Августин Нойф (?-1792 рр.). Про Нойфа достеменно відомо, що він прийшов з Граца і також був королівським музикантом. Наступний учень – Георг Вільгельм Кодовскі (1735-1785? рр.), він народився в Берліні. У "Musikalisches Conversationslexikon" Герман Мендель називає його улюбленим учнем Квантца. Також Кодовскі був членом королівської капели [17].

Цінні поради щодо розвитку у собі мультиінструментального начала, навичок, які Квантц передавав і всім своїм учням, знаходимо у його методичних напрацюваннях, де він наголошує, що перша необхідна передумова на шляху до становлення хорошого музиканта – природний дар. Тому той, хто ставить перед собою мету оволодіти тим чи іншим інструментом, мусить бути наділений і певними фізичними даними, які необхідні для гри на конкретному інструменті. Свій мультиінструментальний досвід Квантц застосовував і виклав у праці "Досвід настанови гри на поперечній флейті". В ній є розділ, присвячений гобоїстам і фаготистам, де містяться критичні зауваження і рекомендації, які належать до методики формування виконавського апарату. Інші складові успішної реалізації таланту, на думку автора, це – пристрась до музики, невичерпна працездатність і наставник – майстер своєї справи [8].

Шлях у музику самого Квантца "...був пов'язаний з важкою долею учня і підмайстра німецьких міських музикантів (Stadtpeifer) і формувався першопочатково на мультиінструментальних традиціях" [11, с. 40]. За даними Оксфордського словника музики, термін "Штадтпфайфер" (нім. Stadtpeifer) використовується з XIV в європейських містах [24]. Традиційною функцією штадтпфайферства було навчання молодих музикантів через систему учнівства. Вихованці під час роботи майстра отримували необхідні знання від своїх досвідчених наставників, вчилися грати на різних видах інструментів – як духових, так і струнних. Вихованці навчалися впродовж п'яти-шести років, а пізніше могли обирати – чи продовжувати опановувати посаду майстра, чи подорожувати, щоб навчатись або слухати інших [20]. Мистецтво штадтпфайферів передбачало багатопрофільність – вміння зіграти на більшості оркестрових інструментів. Підтвердження високих вимог до тогочасних музикантів-цеховиків знаходимо у працях Х.-Й. Шульце [9]. Й. С. Бах у 1745 р. був учасником комісії з конкурсного відбору міських музикантів. В одному зі своїх записів він резюмував, що тодішній підмайстер Карл Фрідріх Пфаффе, щоб отримати посаду штадтпфайфера, показав перфектні вміння гри на всіх інструментах, які були на цей час необхідні у штадтпфайферській справі – скрипка, гобой, поперечна флейта, валторна, труба та інші басові інструменти. Досягти висот майстерності у грі на різних музичних інструментах було важко, але такі навички допомагали в опануванні вільної імпровізації, бо ж однією з особливостей міських музикантів був досвід гри "на слух".

Про особливості професійної спеціалізації тогочасних музикантів у своїй праці "История духового музыкально-исполнительского искусства" пише В. Апатський [1]. Посеред музикантів-духовиків поширеною була універсалізація: кожен з них повинен був вміти грати на різних інструментах. Й. С. Бах завжди володів малочисельним оркестром (близько 20-ти людей). Тому його оркестрові музиканти грали на кількох інструментах. В офіційній записці 1730-го року Бах повідомляє, що в нього немає ні третього трубача, ні третього гобоїста, на фаготі ж грає помічник міських трубачів [16, с. 623]. Мав обмежений склад і оркестр Естергазі, який очолював Й. Гайдн. Композитор використовував штатних фаготиста і флейтиста для гри на струнних інструментах. До кінця XVIII ст. зберігався звичай наймати на роботу в симфонічний оркестр трубачів, які грають також на струнному інструменті [7]. Тож навички мультиінструменталізму входили до традиційних практик барокової та класичної епох – ними володіли не лише міські музиканти, а й оркестранти.

Незважаючи на швидкий прогрес у духовому виконавстві та зростання вимог до фахового володіння обраним інструментом, навички мистецтва мультиінструменталізму залишаються все ж цілком зрозумілими та корисними. Сьогодні володіння мистецтвом гри на багатьох інструментах

продовжує давати відчутні переваги, особливо внаслідок його невеликої поширеності. У ХХІ ст. музикант, який опанував низку інструментів, переважно відразу заслуговує титулу "людина-оркестр", "універсальний митець" та захоплення оточуючих. У професійному середовищі мультиінструменталісти заслужено претендують на керівництво ансамблями та оркестровими колективами, отримують посади викладачів-методистів, ведуть теоретичні та історичні дисципліни, стають відомими диригентами або майстрами музичних інструментів, виготовляють новітні чи вдосконалюють існуючі конструкції інструментів. Узагальнюючи вищенаведені дані, можна з впевненістю твердити про лідерські, яскраво творчі, організаторські, інноваційні риси, притаманні характеру мультиінструменталістів. Найдивнішим залишається той факт, що виховання мультиінструменталіста в сучасних умовах носить цілком спонтанний характер та не входить у жодні навчальні програми чи плани. Відтак, це невивчене, але таке необхідне і в сучасних умовах діяльності музикантів явище потребує детального дослідження та пояснення. Тому надзвичайно актуальним виявилось звернення в епоху, коли професія мультиінструменталіста та музиканта вважалися синонімами, чимось природним та неподільним. Саме у ХVIII ст. великого поширення набуло мистецтво мультиінструменталізму, але, водночас, тоді зародилися і цілком зворотні тенденції, що привели до сучасного ставлення та розуміння професії музиканта.

Література

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учебн. пособ. / В. Н. Апатский. – К. : Задруга, 2010. – 320 с.
 2. Апатский В. Н. О виртуозности в духовом музыкально-исполнительском искусстве / В. Н. Апатский // Спогади, досвід, дослідження : Зб. наук. і наук.-метод. праць проф.-викл. кол.-ву КССМШ ім. М. В. Лисенка та НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 3. – К., 2002. – С. 126-142.
 3. Березин В. В. Музыканты королей Франции / В. В. Березин. – М. : Современная музыка, 2013. – 384 с.
 4. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии / Ч. Бёрни; пер. с англ. – Ленинград: Государственное Музыкальное издательство, 1961. – 203 с.
 5. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Ч. Бёрни; пер. с англ. – М. : Музыка, 1967. – 290 с.
 6. Білас В. І. Явище мультиінструменталізму у творчості львівських виконавців-духовиків / В. І. Білас; упоряд. С. Д. Цюлюпа // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : Зб. наук. праць. – Вип. 9. – Рівне : Волинські обереги, 2017. – С. 187-192.
 7. Благодатов Г. История симфонического оркестра / Г. Благодатов. – Л., 1969. – 312 с.
 8. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте / И. Кванц; пер. с нем. И. Шрайбера и И. Кравец // Дирижёрское исполнительство. Практика, история, эстетика. / Ред.-сост. Лео Гинзбург. – М. : Музыка, 1975. – С. 10-63.
 9. Документы жизни и деятельности И. С. Баха / Сост. Х.-Й. Шульце. – М., 1980. – 271 с.
 10. Качмарчик В. Роль Й. Кванца у становленні німецької флейтової школи / В. Качмарчик // Виконавське музикознавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 47. – Книга 11. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 91-100.
 11. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII-XIX вв. : Монография / В. П. Качмарчик. – Донецк : Юго-Восток, 2008. – С. 40.
 12. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Левин. – Ч. 1. – Ленинград : Музыка, 1973. – 264 с.
 13. Мацевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры : Монография // И. Мацевский. – Алматы : Дайк-Пресс, 2007. – С. 191-192.
 14. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестаков. – Москва : Музыка, 1971. – 688 с.
 15. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. А. Усов. – М. : Музыка, 1989. – 208 с.
 16. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер; пер. с нем. Я. С. Друскина под ред. М. С. Друскина. – М. : Музыка, 1964. – С. 623.
- ***
17. Delius Nikolaus Quantz' Schüler. Ein Beitrag zur Genealogie einer Flötenschule // Tibia 3 / 1982, Jg. 7, Bd. 4., S. 176 – 184.
 18. Dupont-Danican Philidor N. Les Philidor. Répertoire des ouvres. Généalogie. Bibliographie. P.: Aug. Zurfluh, 1997. –149 p.
 19. États de la France (1644–1789). La Musique: les institutions et les hommes. (La Vie musicale en France sous les Rois Bourbons.) / Éd. Y. De Brossard et E. Kocovar. P.: Picard, 2003 (Recherches sur la musique Française classique, XXX). – 410 p.
 20. Haynes Bruce The Eloquent Oboe: A History of the Hautboy 1640-1760. – Oxford University Press, 2001. – 528 p.
 21. Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen // Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. 1, St. 3 (1755), S. 197-250.

22. Prunières H. *Musique de la Chambre et de la Grande Écurie sous François I (1516–1547) // L'année musicale. Première Année / Publiée par M. Brenet, J. Chantavoine, L. Laloy, L. de la Laurencie.* P.: Librairie Félix Alcan, 1911. – P. 215–252.

23. Quantz J. J. *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen.* – Reprint der Ausgabe Berlin, 1952. – Wiesbaden : Breitkopf und Härtel, 1988. – 424 s.

24. *The Concise Oxford Dictionary of Music / Michael Kennedy.* – New York : Oxford University Press, 1996.



УДК 780.8:780.641.21

Ходан З.А.,
м. Львів

ДО ПИТАННЯ ЕВОЛЮЦІЇ ФЛЕЙТИ PICCOLO

У статті висвітлюється історія розвитку флейти piccolo. Розглядаються попередники інструменту – файф, рекордер, флажолет, оттавіно, дискантова блок-флейта тощо. Особлива увага звертається на основні етапи еволюції інструменту від Античності і до наших днів, акцентуючи увагу на змінах у будові малої флейти та специфіці її застосування.

Ключові слова: блок-флейта, мала флейта, рекордер, реформа Т. Бьома, файф, флажолет, ottavino, piccolo.

The article covers the history of the development of piccolo flute. We look at the preliminaries of the instrument and its various modifications from the Antiquity to the present day. Flute piccolo – the smallest and the highest orchestral instrument that holds the highest tape in any score that is intended for a large number of symphony orchestras.

The first precursors of the instrument are transverse flutes of different sizes, made of bones, with holes for fingers. During the Middle Ages and the Renaissance, the fife was especially popular in the secular and military spheres. During the Baroque period, there is a number of wind instruments in the precursors of the piccolo flute – a recorder, flageolet, block flute, and so on. An important stage in the development of piccolo flute is Theobald Böhm's reform. He equipped a small flute with ring-shaped valves and circular levers, and changed its shape to a cylindrical one. In 1862, T. Böhm's student Thomas Mollenhauer released a piccolo flute based on his teacher's method. It was a lot of modifications of the instrument in the XX century. Nicolas Alberty's model (1914) was transposing. Alexander Murray's piccolo (1948) made it possible to play cis1-dis1 because of Fis-lever. John Fonville's piccolo (1992) allows to expand the repertoire of piccolo at the expense of microtone music and the use of glissando.

Numerous modifications of the instrument indicate significant evolution and constant improvement. However, it is the flute of the piccolo system of T. Böhm's as the reference model, which is confirmed by its extremely long-lasting viability in the conditions of continuous development of musical instruments.

Key word's: block-flute, little flute, recorder, T. Boehm's reform, fife, flageolet, ottavino, piccolo.

Серед актуальних проблем сучасного мистецтвознавства важливу нішу займають наукові розвідки, присвячені розвитку музичного інструментарію. Той чи інший інструмент найбільш повно свідчить про культуру, яка його породила. Безпосередньо відображаючи вміння, знання та навички своїх творців, він виявляється надзвичайно інформативним джерелом, адже є вільним від лексичних та інтерпретаційних обмежень, які притаманні письмовим пам'яткам.

При дослідженні музичного інструменту важливими є взаємопроникнення органології, історії музики, історії оркестрових стилів та музичної інтерпретації, адже кожна з цих наук ставить перед собою принципово різні завдання. Традиційна органологія будується як історія розвитку інструменту, в її межах феномен музичного інструменту розглядається в контексті його походження та розвитку. Але інструмент в першу чергу є джерелом звуку. Органологічні ж дослідження залишають поза увагою цей вельми важливий аспект. Важливими в даному контексті є дослідження фізиків, спрямовані на акустичне трактування інструменту. Поглиблений інтерес до автентичного виконавства, одним з проявів котрого є реконструкція історичних інструментів, допоміг подолати певну обмеженість та ізоляцію органології. Окрім того, що музичний інструмент є джерелом звуку, він водночас є символом музичного синтаксису, і в цьому своєму значенні є одним з найбільш кристалізованих відображень людського самопізнання. При своєму звучанні інструмент створює слухові відчуття у людини, відтак являється також і психологічним феноменом.

Серед тенденцій української музикознавчої думки останніх десятиліть – активний розвиток досліджень, присвячених музичному інструментарію. Мають місце як суто органологічні

дослідження, так і праці, присвячені жанрово-стильовим вимірам побутування того чи іншого музичного інструменту. Це зумовлено, в тому числі і розвитком т.зв. "виконавського музикознавства", адже дослідження музикантів-виконавців зазвичай тісно пов'язані з полем їх основної діяльності. Українська музикологічна думка кінця ХХ – початку ХХІ століть демонструє надзвичайний інтерес до флейтового мистецтва¹. Кожен з дослідників обирає свій вектор наукових спостережень: В. Дзисюк вивчає гру на флейті як художній феномен; А. Карп'як свою кандидатську дисертацію присвятив вивченню флейтового мистецтва в музичній культурі Львова, а докторську – концепційним засадам художнього мислення сучасного флейтиста; В. Качмарчик відомий як дослідник німецького флейтового мистецтва ХVIII – ХІХ століть; кандидатська дисертація О. Павленко присвячена розвитку жанру українського флейтового концерту; в центрі зацікавлень Ю. Шутка – українське флейтове мистецтво ХХ століття.

Комплексні дослідження видових інструментів, як правило, залишаються на маргінесі наукового простору та, відповідно, є актуальними для дослідження. В центрі наших наукових зацікавлень – флейта *piccolo*. Незважаючи на свої скромні розміри, вона відіграє важливу, в т.ч. і самостійну роль у творах різних жанрів. В той час, як роль духових інструментів і як самостійних сольних, і в симфонічних партитурах не раз ставала об'єктом наукового дослідження, окремої розвідки, присвяченої значенню малої флейти і досі не існує².

Відтак, **метою** пропонованої статті є дослідження еволюції флейти *piccolo* як музичного інструменту від зародження і до наших днів. Для її реалізації слід прослідкувати основні етапи її розвитку, звернувши увагу на зміни в будові та особливості застосування. Важливим видається компаративний підхід у вивченні малої флейти відносно звичайної.

Флейта *piccolo* (італ. маленька) – найменший та найвищий оркестровий інструмент, який займає найвищу стрічку у будь-якій партитурі, що призначена для великого складу симфонічного оркестру. Її діапазон розташований на октаву вище від великої флейти, звідси ще один варіант її назви – *ottavino*. Флейта *piccolo* відіграє важливу самостійну роль не лише в чисельних сольних творах, але і в оркестровій тканині творів різних жанрів (зокрема, симфоній, опер та балетів).

Перші попередники флейти *piccolo* з'являються ще в часи Античності, коли були поширені поперечні флейти різного розміру. Археологи знаходили античні інструменти, зроблені з кісток, з отворами для пальців та зразки поперечної флейти серед греко-римських артефактів у Єгипті. Найдавніші наскальні малюнки поперечної флейти датуються СС ст. до н.е. у етрусків. Зображений інструмент був досить коротким та одночастинним. Слід також зазначити, що бічні видувні флейти, довжиною близько 20 см були поширені у азійській культурі ще у ІХ ст. до н.е. Наступні згадки про невеликі поперечні флейти, які вважаються попередниками *piccolo*, – у візантійських зображеннях ХІ ст.

В епоху Середньовіччя мала поперечна флейта з шістьма пальцевими отворами була поширена по всій Європі та активно використовувалась у світській музиці. Інструмент мав боковий ротовий отвір для дихання і виготовлявся з суцільного шматка дерева листяних порід. Малу поперечну флейту у своїй пісні "La Bataille des VII Ars" (1224) прославив трувер Генрі д'Анделі³. Інструмент файф, який дуже активно розвивався впродовж усього Середньовіччя та Ренесансу, є попередником малої флейти у вигляді, найбільш наближеному до сучасного. Тим не менше, файф збережений у сучасному вигляді і донині, незалежно від *piccolo*. Застосовувався файф⁴ головню, як інструмент військовий. Особливого поширення набув у Швейцарії у ХVІст. В той час швейцарці були головними найманцями, відтак незабаром поширили цей інструмент по всій Європі. Перше задокументоване використання файфа у його військовому призначенні було здійснено у битві під Мариньяно (1515 р.). Метою військових музикантів була можливість дати звукову команду, яка повинна була би сигналізувати про необхідність наступних дій. Файф використовувався для "регулювання руху солдат під час походу" [11, с.9] та для того, щоб "озвучити команди, які повинні сигналізувати армії, яким повинен бути їх наступних крок [11, с. 9]. Туано Арбо у 1588 році опублікував трактат "Оркезографія", де, окрім іншого, описує інструмент, який використовують швейцарці та німці у воєнних діях. Читасмо: "невелика поперечна флейта з шістьма отворами з дуже вузьким висвердленим отвором... не більше, аніж куля пістолету, дає пронизливий звук" [13, с. 7]. Іншу і, можливо, більш точну згадку про файф знаходимо у другому томі "Універсальної гармонії" Марена Мерсенна (1636), де міститься зображення інструменту. Міхаель Преторіус у свої

¹ Серед українських науковців, що цікавляться окресленою проблематикою – В. Дзисюк, А. Карп'як, В. Качмарчик, О. Павленко, Ю. Шутко тощо.

² Маємо на увазі українське музикознавство. Англомовних ж досліджень існує доволі багато. Варто згадати такі імена як Ch. E. Beard, Z. Dombourian-Eby, D. Eden, J. Gippo, A. R. Heck, N. Nourse, E. G. Orr, T. M. Wacker.

³ 11, с. 7.

⁴ Поширені назви – цверхфайф, швайцерпфайф, фелдпфайф.

фундаментальній праці "Влаштування музики" демонструє поперечні флейти у чотирьох різних розмірах як популярний інструмент побутового музикування.

Впродовж епохи Бароко паралельно існує цілий ряд духових інструментів-попередників флейти *riccolo* – рекордер, флажолет, дискантова блок-флейта тощо. Одним з перших композиторів, котрий звернувся до флейти *riccolo* як сольного інструменту є А. Вівальді. Він є автором трьох концертів для *flautino*. Хоча і досі точаться суперечки стосовно того, чи твори були написані для поперечної флейти *riccolo* чи для поздовжнього *sorganino*, проте ці концерти наразі вважаються "золотими стандартами" репертуару пікколіста.

Справжня "флейтова революція" відбулася в першій половині XIX століття, коли флейтист Мюнхенської опери **Теобальд Бьом** (Theobald Böhm) вдосконалив велику і малу флейту, оснастивши їх кільцеподібними клапанами та кільцевими важелями, які самостійно закривали допоміжні клапани. Форма корпусу замість конусоподібної стала циліндричною. Ці зміни забезпечили більш чисту інтонацію, яскравий та сильний звук, спростились регістрові переходи. Флейта *riccolo* набула практично сучасного вигляду. У 1862 році один з учнів Т. Бьома **Томас Молленхаєр** (Thomas Mollenhauer) вперше випустив флейту *riccolo* за методом свого вчителя. Незважаючи на те, що нова технологія вкоренилась не у всіх країнах (наприклад, Р. Вагнер та ще деякі німецькі композитори надавали перевагу конічним інструментам), модель Т. Бьома використовується до наших днів. Наприкінці XIX століття флейта *riccolo* стала особливо популярною, тоді ж вона почала часто з'являтися на записах, коли технології фонографа Томаса Едісона та грамофона Еміля Берлінера захопили її звук краще, ніж у флейти. Цей період відомий як "золотий вік" для малої флейти. В цей час (1889–1930) було написано понад 1200 творів та сольних епізодів для флейти *riccolo*.

Незважаючи на те, що флейта *riccolo* системи Т. Бьома є найбільш вживаною в наш час, паралельно створювались та розвивались також й інші моделі. У 1914 році **Ніколас Альберті** з Чикаго (Nicholas Alberti) запатентував транспонуєчу флейту *riccolo* (C – Des). Інструмент виглядав практично так само, проте мав подовгісті клапани. Регулювання строю відбувається за допомогою трубки з тонкого металу, що прикріплена до голівки інструменту. Металева трубка трохи довша, аніж корпус і містить на один більше отвір, аніж флейта *riccolo* Т. Бьома.

Інша модифікація малої флейти була здійснена **Александром Мюрреєм** (Alexander Murray) у 1948 році. Він розробив її у кооперації з Альбертом Купером (Albert Cooper) та Ельмером Коулом (Elmer Cole). Головна відмінність від флейти *riccolo* Т. Бьома полягала в тому, що відкриваються клапани G_{is}, D_{is} та важіль для мізинця F_{is}. Інструменти А. Мюррея отримали підтримку пікколістів Чиказького симфонічного оркестру Вальфріда Куяли (Walfrid Kujala) та Лондонської філармонії Робіна Чепмена (Robin Chapman). В. Куяла розглядав головну перевагу цього інструмента в тому, що права рука може бути більш гнучкою і вільною, адже завдяки важілью F_{is} стає можливим виконання трелі *cis¹-dis¹*, що було неможливим до цього часу на флейтах Т. Бьома.

Ідея **Джона Фонвіля** (John Fonville) полягала у створенні чвертьтонової флейти *riccolo* з відкритими отворами, яку від представив на конвенції Національної Флейтової Асоціації у 1992 році. Цей винахід дозволяє розширити репертуар *riccolo* за рахунок мікротонавої музики та використання гліссандо.

Початково флейти *riccolo* виготовляли з дерева, потім – у XX столітті – вони стали металевими. Проте, останніми десятиліттями виробники малих флейт все ж повернулися до виготовлення інструментів з дерева. Вони звучать не так пронизливо, як металеві, проте з них можна видобути більш ніжний та красивий звук. Використовується при цьому африканське гренадилове дерево, яке відзначається особливою міцністю та стійкістю до впливу температури та вологи. Існують також і гібриди – дерев'яні флейти зі срібною головкою.

Тепер хотілось би сказати кілька слів про застосування флейти *riccolo*. Спершу в оркестрах флейти *riccolo* доручали партії здебільшого ілюстративного характеру, але по мірі розвитку музичних жанрів мала флейта стала використовуватись ширше, в першу чергу – в оркестрових *tutti*, оскільки виконання на ній високих нот буквально "перекриває" весь оркестр. Також їй доручаються "витончені" фрагменти, зокрема – в балетній музиці ("Дон Кіхот" Мінкуса, "Жизель" Адана, "Спляча красуня" та "Лускунчик" П. Чайковського). Наприкінці XIX і в XX столітті мала флейта часо починає використовуватись як повноправний солюючий інструмент. "Військове" минуле також дає про себе знати: рідко який оркестровий марш обходиться без цього інструменту (фінал Симфонії № 9 Л. ван Бетховена, марш з опери "Кармен" Ж. Бізе тощо). Яскравою сторінкою в історії солюючої флейти *riccolo* є творчість Д. Шостаковича. Практично в кожній з його симфоній є велике соло для цього інструменту, а фінал Симфонії № 10 завершує звучання двох малих флейт.

На завершення зазначимо: прослідкувавши генезу та розвиток флейти *riccolo* від зародження і до наших днів, ми можемо стверджувати про значну еволюцію та постійне покращення інструменту. Однак, саме флейта *riccolo* системи Т. Бьома є еталонним зразком, що підтверджується її надзвичайно тривалою життєздатністю в умовах постійного розвитку музичного інструментарію.

Література

1. Дзисюк В. Гра на флейті як художній феномен: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. / Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової / В. Дзисюк – Одеса, 2006. – 17 с.
2. Карп'як А. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста: Монографія / А. Карп'як. – Львів, 2013. – 378 с.
3. Карп'як А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX-XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / А. Карп'як. – К. : КНМАУ ім. П.Чайковського, 2002. – 20 с.
4. Качмарчик В. Немецкое флейтовое искусство XVIII-XIX вв. : моно-графія / В. Качмарчик – Донецк : Юго-Восток, 2008. – 311 с.
5. Павленко О. Український флейтовий концерт: генеза та тенденції розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О. Павленко. – Львів, 2012. – 22 с.
6. Шелудякова Ю. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи Барокко: Авт. дисс. на соиск. науч. ст. канд. иск. / Ю. Шелудякова. – Саратов, 2008. – 23 с.
7. Beard C. The Evolution of the Piccolo as a Solo Instrument from Vivaldi to Present [Електронний ресурс] / Christine Erlander Beard. – Режим доступу до ресурсу: http://www.piccolohq.com/research.html#anchor_51
8. Dombourian-Eby Z. A History of the Piccolo / Z. Dombourian-Eby // The Flutist Quarterly. – 1991. – XVI/1, Winter. – Pp. 13-16
9. Eden D. The Piccolo: It's History, Solo Repertoire and Usage Since 1800 to Modern Day in Western/ D. Eden. – London, 1999. –
10. Gipponi J. The Complete Piccolo: A comprehensive guide to fingerings, repertoire, and history / Jan Gipponi. – PA: Theodore Presser Company, 1996.
11. Heck A. The mechanical development of the piccolo / Angela R. Heck. – Oklahoma, 2010. – 169 p.
12. Nourse N. The Piccolo: An Overview of Its History and Instruction / Nancy Nourse. – State University College, Crane School of Music, 1981. – 204 p.
13. Wacker T. The piccolo in the chamber music of the twentieth century: an annotated bibliography of selected works / Therese M. Wacker. – The Ohio State University, 2000. – 100 p.



УДК 78.015.3

Панькевич О.В.,
м. Рівне

ФОРМУВАННЯ ДУХОВОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТІВ ЛЬВІВСЬКОГО КОЛЕДЖУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

***Анотація.** У статті обґрунтовуються особливості навчання студентів Львівського коледжу культури і мистецтв, специфіка навчання духовому виконавству як складовій мистецько-культурних надбань людства.*

***Ключові слова:** духовна культура, виконавська майстерність, виконавська техніка, художня образність.*

***Annotation.** The article substantiates the peculiarities of studying students of the Lviv college of culture and arts, the specifics of teaching spiritual performance as a component of the artistic-cultural acquisitions of humanity.*

***Key words:** spiritual culture, performing skill, performing technique, artistic imagery.*

Постановка проблеми. 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 та виконує притаманні їй соціальні функції [4, с.1].

Мета даної статті полягає в обґрунтуванні необхідності удосконалення та якісного оновлення змісту духової культури, впровадження нових підходів до здійснення музично-виконавської підготовки студентів-духовиків.

Виклад основного матеріалу. Львівський коледж культури і мистецтв є державним вищим навчальним закладом освіти, належить до комунальної власності, підпорядковане Департаменту з питань культури, національностей та релігій Львівської обласної державної адміністрації, функціонує в системі Міністерства культури України.

В грудні 1939 року в м. Львові було створено школу політосвіти та бібліотечну школу, які функціонували як курси. Війна перервала навчання.

У вересні 1944 року на базі школи політосвіти та бібліотечної школи створено Львівський технікум політосвіти згідно наказу № 1248 Народного комісаріату освіти України. Першим директором навчального закладу була Марія Іванівна Білоус, пізніше навчальний заклад очолювали: Михайло Семенович Ковальов, Семен Йосипович Глоба, Давид Макарович Петренко, Федір Іванович Бровко, Володимир Дмитрович Омельченко, Євген Олексійович Кухаркін, Олексій Андрійович Волинець, Наталія Степанівна Грицишин .

За роки існування навчальний заклад неодноразово змінював свою назву: "Львівський технікум політосвіти" (1945 – 1948 рр.), "Львівський культосвітній технікум" (1948 – 1966 рр.), "Львівське культурно-освітнє училище" (1967 – 1991рр.), "Львівське училище культури" (1991 – 1997рр.), "Львівське державне училище культури" (1997 – 2016рр.). А з березня 2016 року – Львівський коледж культури і мистецтв.

22 липня 1997 року розпорядженням Львівської обласної державної адміністрації №724 за погодженням з Міністерством культури і мистецтв України навчальний заклад реорганізовано у Львівське державне училище культури і мистецтв.

До 1969 року в училищі навчання здійснювалось за двома спеціальностями "Бібліотечна справа" та "Клубна робота", випускники отримували кваліфікацію "бібліотекар масових бібліотек" та "організатор-методист клубної роботи".

З 1960 року в училищі на спеціальності "Клубна справа" запроваджуються спеціалізації "хоровий спів", "народні інструменти", "духові інструменти", "режисура", "хореографія".

З 1964 року випускникам училища встановлюють кваліфікації "організатор-методист культурноосвітньої роботи", "керівник самодіяльного хорового колективу", "керівник самодіяльного оркестру народних інструментів", "керівник самодіяльного оркестру духових інструментів", "керівник самодіяльного театрального колективу", "керівник хореографічного колективу".

Суттєвих змін зазнає навчальний заклад з 1997 року, в зв'язку з реорганізацією у "Львівське державне училище культури і мистецтв". Підготовка спеціалістів з даного часу здійснюється за напрямками 0201 "Культура" та 0202 "Мистецтво" за спеціальностями: 5.02010401 "Народна художня творчість" (спеціалізації "Народне пісенне мистецтво", "Народне інструментальне мистецтво" (народні й духові інструменти), "Видовищно-театралізовані заходи"); 5.02010201 "Бібліотечна справа"; 5.02010501 "Діловодство"; 5.02020201 "Хореографія" (спеціалізації "Народна хореографія", "Сучасна хореографія"); 029 "Інформаційна, бібліотечна та архівна справа."; 028 "Менеджмент соціокультурної діяльності"; 024 "Хореографія".

Всі спеціальності ліцензовано і акредитовано за I рівнем акредитації Міністерством освіти і науки України.

Колектив коледжу співпрацює з вищими навчальними закладами III-IV рівнів акредитації, а саме: з Львівською національною музичною академією ім. М. В. Лисенка, Київським національним університетом культури і мистецтв, Рівненським державним гуманітарним університетом, Львівським державним університетом фізичної культури, Дрогобицьким педагогічним університетом, Навчально-науковим Інститутом мистецтв ДВНЗ "Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника".

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 та 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, М. Лисенка чи 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].

Висновки. Ми розглядаємо духовну культуру особистості як її інтегровану якість, що відображає розвиненість культур – моральної, інтелектуальної, економічної, політичної, правової, художньо-естетичної, культури спілкування тощо. Мета навчального закладу – підготовка майбутньої генерації творчої інтелігенції, здатної до творення культурних цінностей та естетичних надбань. Особлива увага приділяється проблемам морального та духовного виховання студентської молоді. Духовна діяльність студента не розривна з творчою діяльністю. Виходячи з цього, визначена єдина методична тема навчального закладу: оволодіння ефективними педагогічними технологіями й формування системи діагностики творчих можливостей і розвитку особистості студентів та викладачів. Особлива увага відводиться розвитку обдарованих студентів, а саме створенню умов для розвитку їх здібностей. Готуються методичні рекомендації щодо роботи з обдарованою молоддю в умовах освітньо-виховного середовища нашого регіону. Виховання студента як інтелігентної особистості орієнтовано на розвиток високого рівня ерудиції, естетичної, художньої культури, системності й критичного мислення, прогресивних поглядів та переконань, високої культури спілкування і поведінки, здатності збереження кращих рис і традицій українського народу.

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. Палаженко О. П. Особливості формування виконавської майстерності музиканта духовика / О.П. Палаженко // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія №14. Теорія і методика мистецької освіти : Збірник наукових праць / Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції "Гуманістичні орієнтири мистецької освіти", 27-29 квітня 2011 року. – Вип. 12 (17). – К. : НПУ, 2011. – 134с.



УДК 378.015.31

*Пилипчук П.С.,
м. Рівне*

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНИХ ЯКОСТЕЙ У СТУДЕНТІВ

Анотація. У статті обґрунтовуються особливості формування морально-естетичних якостей у студентів, специфіка навчання духовому виконавству як складовій мистецько-культурних надбань людства. Аналізується оркестровий колектив, який засобами мистецтва виховує самих же студентів, надає їм широкі можливості для реалізації творчих планів

Ключові слова: морально-естетичні якості, виконавська майстерність, оркестровий клас, керівник, компетентність.

Annotation. The article substantiates the peculiarities of the formation of moral and aesthetic qualities of students, the specifics of studying the spiritual performance as an integral part of the artistic and cultural achievements of humanity. An orchestra team is analyzed, which means the art educates the students themselves, gives them wide opportunities for realization of creative plans.

Key words: moral aesthetic qualities, performing skill, orchestra class, leader, competence.

Аннотация. В статье обосновываются особенности формирования нравственно-эстетических качеств у студентов, специфика обучения духовом исполнительстве как составляющей художественно-

культурных достижений человечества. Анализируется оркестровый коллектив, который средствами искусства воспитывает самих же студентов, предоставляет им широкие возможности для реализации творческих планов.

Ключевые слова: морально-этические качества, исполнительское мастерство, оркестровый класс, руководитель, компетентность.

Постановка проблеми. Серед багатьох існуючих професій особливе місце як за кількістю, так і за змістом займають ті, що пов'язані з педагогічною діяльністю, оскільки об'єктом цього виду діяльності є людина, її внутрішній світ, психіка, інтелект, мислення. Ці професії сприяють формуванню всебічно розвиненої, гармонійної особистості, інтелектуального потенціалу нації.

Не винятком щодо цього є і формування морально-естетичних якостей у студентів на заняттях духового оркестру. Специфіка діяльності вимагає теоретичного вивчення й осмислення студентського виконавства на духових інструментах, постійного аналізу вимог до учасників із урахуванням вікового сприйняття та взаємодії. Проблема інструментального музикування завжди породжує широке коло різноманітних питань, пов'язаних із формування морально-естетичних якостей в студентів, що розширює наші уявлення про нові ефективні форми роботи з вихованцями, які вимагають нового бачення засобів та підходів до залучення їх до самостійної творчої діяльності.

Мета даної статті полягає в дослідженні особливостей формування морально-естетичних якостей у студентів.

Аналіз досліджень. Автори наукових досліджень (О.Каргін, І.Маринін, С.Мальков, Є.Смирнова, М.Соколовський, В.Подкопаєв, В.Соловійов, Ф.Соломонік, В.Чабанний та інші) присвячених аналізу формування морально-естетичних якостей в студентів на заняттях духового оркестру, таку діяльність розглядають як сукупність організаційних, навчально-виховних та художньо-творчих завдань. Усі вони перебувають у тісному взаємозв'язку, однак кожен із компонентів багатогранного процесу навчання (організаційний, навчальний, виховний, репетиційний, концертний та ін.) має певну специфіку, хоча на практиці вони реалізуються одночасно.

У працях О.Абдуліної, Н.Волошиної, Л.Блінової, Л.Кікнадзе та С.Киссельгофа наголошується на необхідності посилення практичної спрямованості навчання студентів. На думку авторів все це позитивно позначиться на формування морально-естетичних якостей.

Виклад основного матеріалу. Відповідальне і свідоме ставлення керівника до фахової підготовки сприятиме формуванню морально-естетичних якостей, розвитку професійно-педагогічної спрямованості. "Такі знання здобуваються з моральної діяльності та вироблених у ній цінностей. Наприклад, прагнення стати добродішним, яке виникло в результаті умовиводів, недостатнє ні для його здійснення, ні для розуміння того, що і як слід досягти. Тільки реалізуючись у ставленні до іншого як до людини, здатність до такого акту є сутнісною силою людини, силою, завдяки якій можливість, виражена в прагненні, стає реальністю. В цьому можна переконатися й на такому прикладі. Всі прагнуть любові. Та головною умовою для здійснення прагнення є становлення певних моральних відносин. Побачити в іншому особистість, людину в її індивідуально-неповторному прояві і є способом формування сутнісної, творчої сили, що породжує почуття любові" [4].

Оркестровий колектив засобами мистецтва виховує самих же студентів, надає їм широкі можливості для реалізації творчих планів. Такий колектив має виховувати естетичні смаки в самих студентів. Тому основою особливості формування морально-естетичних якостей у студентів на заняттях духового оркестру є психолого-педагогічна підготовка. В цьому разі керівник виступає, передусім педагогом, який вводить студентів у складний світ художнього мистецтва, допомагає оволодіти виконавськими навичками. Його мета – залучити вихованців до мистецтва через їхню безпосередню участь у духовому оркестрі.

Пошуки оптимального варіанта характеристики формування морально-естетичних якостей в студентів на заняттях духового оркестру, який відповідав би всім критеріям професійної діяльності, вимагають значних зусиль, що зумовлено із специфікою роботи керівника духового оркестру. Проте ця актуальна проблема ще не знайшла свого комплексного відображення в наукових дослідженнях. Лише в деяких працях спостерігаються спроби висвітлити її окремі сторони, фактично не досліджено специфічні особливості роботи з духовим оркестром.

Так, у праці В. Лапченка узагальнено теоретичні погляди, що розкривають соціально-педагогічні функції народної музики [3]. Я. Сверлюк обґрунтовує можливі напрямки вдосконалення психолого-педагогічних механізмів оркестрового диригування [5].

Й.Гофман, Л.Ауер передусім спиняються на розгляді ролі психологічного чинника диригентсько-виконавської діяльності. В питаннях взаємодії диригента та очолюваного ним оркестру порушено в працях Г.Берліоза та Г.Єржемського [2].

Проблема формування морально-естетичних якостей є однією з найактуальніших в наш час. А.Хачатурян після тривалих досліджень дійшла висновку, що для того, аби молодий спеціаліст відповідав вимогам обраної професії, в його навчанні важливе місце повинна посідати загальнопедагогічна підготовка, яка включає в себе: педагогічну спрямованість мислення [7].

Аналіз цих та інших наукових праць, присвячених дослідженню різних аспектів професійно-педагогічної підготовки та практичний досвід роботи з студентським оркестром, дають нам змогу сформулювати власне розуміння назрілих проблем та глибше розкрити специфічні особливості формування морально-естетичних якостей у студентів.

Цей процес вимагає від керівників широкопрофільної підготовки, яка охоплює:

- знання методики формування морально-естетичних якостей у студентів;
- знання історії музики;
- знання та уміння оркестрового диригування;
- володіння принципами художньо-образного мислення.

У нашій статті специфічні особливості формування морально-естетичних якостей у студентів, розглядатимуться у відповідних структурних аспектах, а саме:

- оркестровий колектив створюється на засадах зацікавленості, в основі яких лежить особисте бажання учасників, що породжує певну специфіку відносин із колективом;

- у музичному колективі беруть участь студенти з різними здібностями, різним рівнем підготовки та різного віку. Тому керівник у своїй педагогічній діяльності має враховувати особливості різних категорій студентів, уміти знайти підхід до них та ефективні форми спілкування з ними;

- потрібно усвідомлювати, що творчій діяльності колективу притаманні певні специфічні форми впливу на емоційну сферу студентів завдяки засобам розучуваного репертуару, що створює сприятливі умови для формування їх морально-естетичних якостей;

- специфічною рисою педагогічної діяльності в духовому оркестрі є вільний вибір методики навчання і організації музично-навчального процесу. Це пов'язано з тим, що в практиці інструментальної творчості відсутні офіційно закріплені програми навчання студентства. Тому надзвичайно важливим питанням є вибір методу навчання, оскільки від цього залежить темп і якість оволодіння виконавськими навичками, за допомогою яких студенти зможуть реалізувати свої творчі здібності.

Перелічені вище специфічні особливості такої діяльності переконують у багатофункціональності професійної роботи керівника оркестрового колективу. Як бачимо, формуванню морально-естетичних якостей у студентів на заняттях духового оркестру підпорядковано основні види роботи, відтак до структури педагогічної діяльності керівника потрібно підходити як до системи, що включає декілька компонентів морально-естетичного виховання.

Вітчизняні психолого-педагогічні дослідження виділяють такі структурні компоненти педагогічної діяльності: гностичний, або дослідницький – один із провідних у професійній діяльності педагога, оскільки він веде постійний пошук необхідної інформації і аналізує як власний, так і передовий досвід навчально-виховної роботи; конструктивний включає планування педагогічної діяльності та прогнозування її результатів; організаторський полягає у підпорядкуванні всіх видів навчально-виховного процесу основному організатору-керівнику; комунікативний компонент охоплює процес встановлення контактів педагога з студентами, колегами.

Сучасна методика роботи з оркестровим колективом пропонує різноманітні форми виховання естетичних смаків. До основних форм відносяться: прослуховування музики, ознайомлення з творчістю видатних композиторів і музикантів, стилем написання їхніх творів. Така робота охоплює увесь колектив і відбувається під час занять з оркестром. Тематика занять може бути найрізноманітнішою – від творчості окремих композиторів до проблем музичного мистецтва:

- уміння знаходити ефективні форми і методи навчання студентів основ виконавської майстерності. Керівникові колективу здебільшого доводиться розпочинати свою роботу із формування в учасників елементарних навичок виконавської діяльності (постановка дихання, музична грамота, звуковидобування). Отже, дуже важливою проблемою для нашої публікації є творчий розвиток студентів. Він полягає в умінні докладно проаналізувати твір, який вивчається на заняттях. На основі цього аналізу потрібно визначити ефективні методи дальшого вдосконалення формування морально-естетичних якостей в студентів.

- уміння забезпечити власний професійний і моральний престиж (авторитет). Авторитет керівника сприяє проведенню цілеспрямованої навчально-виховної діяльності. Як показує практика роботи з оркестром, цей авторитет виявляється у двох аспектах: професійному і моральному.

Висновки. Отже професійний аспект полягає в досконалому знанні питань, пов'язаних із володінням інструментом, диригентською технікою, знанням теорії музики, розвитком музичного слуху. Компетентність керівника включає у себе й глибокі методичні знання (володіння сучасними методами навчання, уміння правильно, з урахуванням індивідуальних особливостей, розвивати виконавські навички в учасників). У музичному колективі підвищенню авторитету керівника сприяє урахування ним специфічних особливостей роботи з студентами та виявлення педагогічного такту.

Література

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2-е. / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1973. – 144 с.
2. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования / Г. Л. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 70 с.
3. Лапченко В. П. Методичні рекомендації до спецкурсу "Дидактичні, організаційні та методичні основи роботи з дитячим українським народно-інструментальним ансамблем" / В. П. Лапченко. – Київ, 1992. – 41 с.
4. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки : В 3-х т., Т. 2. / А. Н. Сохор. – М. : Сов. композитор, 1982. – 287 с.
5. Сверлюк Я. В. Формування професійних навиків диригента оркестру як педагогічний процес / Я. В. Сверлюк // Нова педагогічна думка. – 2013. – № 2. – С. 152-155.
6. Фоменко А. М. Педагогические условия стимулирования профессионального становления руководителей самодеятельности в институтах культуры : Автореф.... канд. пед. наук / А. М. Фоменко. – М., 1988. – 24 с.
7. Хачатурян А. П. Вероятные ситуации: Проблемы и решения / А. П. Хачатурян. – Л. : ЛГИК, 1987. – С. 5.



УДК 781.7.1

*Жалоба К.В.,
м. Рівне*

ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ТВОРЧИХ УМІНЬ УЧНІВ-ДУХОВИКІВ В УМОВАХ НАВЧАННЯ У ЛЬВІВСЬКІЙ СЕРЕДНІЙ СПЕЦІАЛІЗОВАНІЙ МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ-ІНТЕРНАТІ ім. С. КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

***Анотація.** У статті розглядаються особливості формування музично-творчих умінь учнів-духовиків в умовах навчання у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької, а також здійснено короткий історичний опис діяльності даного музичного закладу.*

***Ключові слова:** спеціалізована музична школа-інтернат, музично-творчі вміння, учні-духовики.*

***Abstract.** The article deals with the peculiarities of the formation of musical and creative skills of students-wind instruments-players in the conditions of studying at the Lviv Secondary Specialized Music Boarding School named after S. Krushelnytska, as well as a brief historical description of the activities of this musical institution.*

***Key words:** specialized musical boarding school, musical-creative skills, students-wind instruments-players.*

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.

Музичному виконавству належить особливе місце у становленні й розвитку музичної культури, у функціонуванні музики в суспільстві як художнього явища. Саме 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 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.

Одним із таких музичних закладів є, безумовно, Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. С. Крушельницької. Тому *мета даної статті* полягає у висвітленні особливостей формування музично-творчих здібностей учнів-духовиків під час навчання у вище зазначеному музичному закладі.

Протоісторія фахової музичної освіти своїми витокami виходить ще з XVIII – XIX ст., а ініціаторами першої професійної музичної школи на Галичині були син всесвітньовідомого *В. А. Моцарта* – *Ф. К. Моцарт*, який жив і працював у Львові, *Й. Рукгабер*, *Ф. та К. Ліпінські*, *І. Лаврівський*, *М. Барвінський*, які, разом з громадою та головами міста добилися дозволу цесаря Австро-Угорської імперії на відкриття першого професійного музичного навчального закладу – спеціальної професійної школи у Львові. В складних історичних колізіях Європи періоду "весни народів" під впливом військових подій діяльність школи була припинена, а згодом відновлена, але в новому статусі, адже на базі середньої музичної школи було створено навчальний заклад вищої освіти – музичну академію, в яку школа постачала висококваліфіковані кадри.

Так у XIX ст. з історією школи пов'язані такі імена, як: *Й. Рукгабер*, *Й. Баіни*, *Й. Ельснер*, *К. Мікулі* – довголітній ректор академії та керівник школи. Традиції одноцільного фахового музичного навчання розвивалися безперервно впродовж наступних століть, особливо розквітаючи в XX ст., коли сформувалася іманентна структура середніх загальноосвітніх спеціальних музичних навчальних закладів сучасного типу. Школа заснована в 1940 р. Постановою Ради Народних Комісарів УРСР № 1545 від 19.12.1939 р. під назвою Державна українська дитяча музична школа при Українській державній консерваторії. Відповідальним за всі музичні заклади був доктор *Василь Барвінський*, під патронатом якого директорську посаду обіймала *Галя Левицька*, а у страшні роки воєнних лихоліть, коли німецька окупаційна влада закрила всі вищі навчальні заклади і єдиним місцем пристановища для львівських музикантів стала школа, її керівником був *В. Барвінський*. В 1944 р. школа відновила свою роботу (Наказ Комітету в справах Мистецтв при Раді Міністрів УРСР № 601 від 1 серпня 1944 р.) під назвою Львівська музична школа-десятирічка при Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка. Рішенням № 245 від 12 березня 1960 року виконкому ЛОРДТ "Про реорганізацію Львівської музичної школи-десятирічки в музшколу-інтернат". Через три роки 1 жовтня 1963 р. (Постанова Львівської Міської Ради депутатів трудящих № 659 від 1.10.1963 р.) Львівській музичній школі-інтернату було надане ім'я геніальної Соломії Крушельницької.

Найвідоміші випускники працюють не лише в Україні, а далеко за її межами. Це композитори – *Мирослав Скорик*, *Богдана Фільц*, *Богдан Янівський*, *Юрій Ланюк*, *Адріан Корчинський* (Росія), *Ганна Гаврилець*, *Богдана Фроляк*, *Золтан Алмаші*, *Михайло Швед*, *Валерія Бессєдіна* (Росія); вчені-музикознавці – *Софія Гріца*, *Іван Котляревський*, *Олександра Цалай-Якименко*, (Росія), *Любов Кияновська*, *Наталія Швець-Савицька*; скрипалі – саме випускники ЛССМШ ім. С. Крушельницької стали лауреатами практично всіх світових скрипкових конкурсів, а найголовніше – знаменитого конкурсу імені Ніколо Паганіні в Італії; співаки – *Оксана Кровицька* (США), *Наталія Ковальова* (Німеччина), *Софія Соловей* (Італія), *Зоряна Кушплер* (Австрія), *Віктор Дудар*, *Леся Горова*, *Тарас Чубай* та багато інших.

З 2009 р. ЛССМШ ім. С. Крушельницької очолює *Лев Законець*. Сьогодні школа постійно оновлює та модернізує навчально-виховний процес, а також творчо співпрацює з вищим музичним закладом – Львівською національною музичною академією імені М. Лисенка.

Розглянемо детальніше специфіку формування музично-творчих умінь учнів-духовиків. У структурі формування виконавських умінь музиканта-духовика К. К. Мартінсен пропонує таку методику викладання, за якої розвиток виконавської техніки здійснюється послідовно: від слухового образу, через моторику, до звучання. Фактором формування виконавської майстерності Г. П. Прокоф'єв вважає роботу над "тембровими відмінностями в звучанні інструмента" [5].

Тривалий шлях розвитку кожного музиканта-початківця незалежно від його рівня музичної обдарованості починається із засвоєння правил постановки виконавського апарату та оволодіння елементарною аплікатурною і артикуляційною моторикою, яка є невід'ємною складовою виконавської техніки [3, с. 54].

Основними складовими виконавської техніки учнів-духовиків є "виконавські засоби", які визначаються як "засоби виконавської виразності" або "виражальні засоби". До них передусім відноситься: звукоутворення (до цього компоненту В. С. Антонов також застосовував визначення "темброутворення" або "культура формування звуку"), звуковисотна інтонація, вібрато, динаміка, штрихи, фразування. Також до цієї групи традиційно належать допоміжні (щодо звукоутворення) засоби: ритм, метр, темп та агогіка. Враховуючи специфіку духового виконавства, окремим виражальним засобом також прийнято вважати прийом філірування. Друга група складається із засобів технічного порядку, як то: музичний слух, постановка, техніка дихання, темброформуєчий

апарат (застосовуючи визначення "темброформуючий апарат", В. С. Антонов підкреслював важливість активного положення, стану гортані, ротової порожнини), техніка язика та губ (артикуляційний апарат), техніка пальців (останній засіб передбачає також освоєння виконавцем усіх видів аплікатури на духовому інструменті) [2, с. 40]. Всі ці складові є невід'ємними один від одного структурними елементами виконавських умінь музикантів-духовиків.

Традиційно органи виконавського апарату духовика залежно від виконуваної ними функції поділяють на кілька груп:

- пальцевий апарат виконавця, який включає руки (на тромбоні) і пальці рук (на інших духових інструментах), що забезпечує зміну довжини звучного стовпа повітря;
- дихальний апарат, що забезпечує необхідний для звукоутворення тиск повітря;
- губний апарат (або амбушюр), який безпосередньо або за допомогою тростини забезпечує звукоутворення.

Вище зазначені органи виконавського апарату складають основу мови виконавця [6, с. 38 – 44].

Якщо робота з розвитку аплікатурних навичок духовика базується на загальній для всіх музичних інструментів методиці, оскільки опирається на традиційні для трудової діяльності людини органи, то проблема звукоутворення і звуковедення при грі на духових інструментах у зв'язку зі специфікою органів артикуляції робить шлях розвитку музиканта не тільки дуже складним, але й мало передбачуваним.

Пояснюється це тим, що на відміну від інших музикантів-інструменталістів, духовики використовують артикуляційні органи, які не мають створених у процесі еволюції людини каналів довільного управління та контролю якості їх роботи, та й взагалі органи артикуляції невідчутні для виконавця. В ергономіці, інженерній психології та педагогіці, що вивчають закономірності формування трудових навичок, давно визначені правила раціональної системи навчання рухової діяльності. Основною умовою ефективного розвитку є два чинники: наявність максимально ясного уявлення про особливості та зміст дії, а також її результат; максимальне орієнтування виконуваної дії, тобто наявність при виконанні дії необхідної кількості чітко реєстрованих параметрів за силою, часом, швидкістю та положенням робочих органів.

На жаль, сучасна методика навчання гри на духових інструментах, що спирається переважно на традиційні, частіше емпіричні положення, у такому складному розділі, як розвиток артикуляційної техніки, рекомендує спиратися в основному на власні м'язово-слухові уявлення. Хоча, як було показано вище, слуховий контроль виконавської активності здійснюється на базі деформованого слухового сприйняття музикантом-духовиком результатів виконавської дії.

Отже, м'язово-слухові уявлення духовика не володіють достатньо орієнтованою визначеністю, аби служити базою професійного розвитку музиканта-духовика, тому що вони не мають необхідного ступеня точності як на рівні м'язово-слухових уявлень, що визначають параметри дії, так і на рівні контролю якості основного виразного засобу, музичного звуку, що є результатом цієї дії [3, с. 57].

Ми вважаємо, що професійна майстерність виконання формується тільки в поєднанні з художньою інтерпретацією, а слуховий метод навчання є найбільш природним інструментом впливу на звукообразний процес індивідуального визначення системи виконавських засобів виразності. Основою музичного виконавства є емоційно забарвлені розумові процеси, які надають діяльності активного, творчого характеру й стають рушійною силою в здобутті знань, формуванні навичок та вмінь, які необхідні для осягнення художньо-змістової сутності музичних творів.

Поняття "виконавські уміння" складається з двох містких складових, а саме: виконавство – загальне поняття, що розшифровується у великому тлумачному словнику сучасної української мови (2008 р.) як "творче виконання чого-небудь (музичного, літературного та іншого твору, певної ролі у театральній виставі, кінофільмі та ін.)". Наступною складовою поняття є уміння, що, в свою чергу, розшифровується у тому ж таки словнику як "бути в змозі, зробити що-небудь, володіти умінням робити що-небудь".

Таким чином, з точки зору музично-виконавської діяльності детермінантою музично-виконавських умінь є творчий процес відтворення композиторського задуму засобами виконавської майстерності.

Підсумовуючи вище сказане, можемо стверджувати, що формування виконавської майстерності ми розглядаємо як складний багатоплощинний процес, розвиток якого висуває необхідність постановки в центр дослідницької уваги поняття "майстерність", що складає ядро, систематизуючу основу виконавської діяльності та виступає вихідною передумовою джерела формування виконавця.

Список використаної літератури

1. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 39 с.
2. Иванов В. Д. Словарь музыканта-духовика / В. Д. Иванов. – М. : Музыка, 2007. – 128 с.
3. Карелова В. Ю. Особенности исполнительской артикуляции духовика / В. Ю. Карелова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 1999. – С. 54 – 62.
4. Коган Г. М. Музыкальное исполнительство и его проблемы / Г. М. Коган // Избранные статьи. – Выпуск второй. – М. : Всесоюзное издательство советский композитор, 1972. – С. 5 – 30.
5. Прокофьев Г. П. Формирование музыканта-исполнителя-пианиста / Г. П. Прокофьев. – М. : Изд-во АПН РСФСР, 1956. – 352 с.
6. Розанов С. В. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах / С. В. Розанов. – М. : Музгиз, 1935. – 150 с.



УДК 780.8:780.64

*Бала М.В.,
м. Рівне*

ФОРМУВАННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ОГЛЯД

***Анотація.** У статті здійснено ретроспективний огляд зародження та розвитку найважливіших етапів духового виконавства, які мали важливий вплив для музичного мистецтва загалом. Акцент зроблено на історичних подіях, що в подальшому вплинули на формування гри на духових інструментах в Україні.*

***Ключові слова:** духове виконавство, історичний огляд, музичні інструменти.*

***Abstract.** The retrospective review of origin and major stages of development of the wind instruments performance, that had important influence for a musical art on the whole is carried out in the article. An accent is done on historical events that in future influenced on forming of playing the wind instruments in Ukraine.*

***Key words:** spirit carrying out, historical review, musical instruments.*

Актуальність дослідження. Розвиток духового виконавства тісно пов'язаний з долями народів, історичними подіями тієї чи іншої епохи. Численні пам'ятки стародавньої матеріальної культури, свідчення іноземних мандрівників і перших літописців, усна народна традиція дають можливість встановити наявність чималого й своєрідного інструментарію, який включає й духові музичні інструменти.

Мета даної публікації – здійснити загальний огляд розвитку духового виконавства.

Навчання гри на духових інструментах спостерігаємо ще у первісному суспільстві. Сучасні історики та антропологі вважають, що до початку Великого заледеніння фізичний розвиток людини завершився, і вона стала вдосконалюватися соціально. У цей час почали розвиватися навички колективної праці, встановлювалася суспільна свідомість, формувалася членороздільна мова, поглиблювалися емоції і почуття, міцніла пізнавальна потреба і потреба в естетичному освоєнні світу. В цих умовах неминуче повинна була зародитися естетична діяльність людини. Перші "музичні" інструменти з'явилися одночасно з першими наскальними зображеннями, а, може, і раніше за них. Малюнки, зроблені первісною людиною на стінах печер, збереглися краще, тому образотворче мистецтво кроманьйонця досліджено повніше, ніж музичне.

В античні часи прийоми навчання гри на духових інструментах були пов'язані з культурним рівнем суспільства, з естетичними поглядами того часу. У IX столітті до нашої ери в Палестині в урочистостях освячення храму царя Ізраїльсько-Іудейського царства Соломона брало участь 120 трубачів. Можна припустити, що це був перший в історії людства оркестр [1, с. 68].

У Стародавній Греції вважали, що музика впливає на формування внутрішнього світу людини і виконує виховні функції. Тому заохочувалися ті музичні лади, які, на думку філософів, пробуджують в людях мужність. Обов'язковими були наступні навчальні дисципліни: ораторське мистецтво, твір і виконання музики, етика, філософія та гімнастика. Переписувачі нот були добре знайомі з музичними інструментами і прийомами гри на них.

В епоху раннього Середньовіччя церква заохочувала лише хорову музику, що виключає будь-який індивідуальний прояв: чи то імпровізація, жестикуляція чи танець. У XII-XIII століттях у

Західній Європі встановилися непорушні музично-виконавські принципи, що отримали назву *Ars antiqua*, згідно з якими всі музичні твори повинні бути неодмінно в тридольному розмірі (3 / 4, 3 / 2 або 9 / 8), голоси ансамблю повинні звучати на кварту, квінту або октаву, в усіх голосах повинна дотримуватися єдина ритміка. Вокальна партія, як правило, дублювалася інструментально. Іноді верхній голос обрамлювався короткою імпровізацією. Духові інструменти не брали участь у церковній службі, але під час банкетів і вуличних свят флейти та труби грали в унісон зі співаками, допомагаючи хору підтримувати інтонаційну стійкість.

У XIV столітті в містах середньовічної Європи були організовані корпорації музикантів-духовиків (*Stadtpeiferei*), де велося навчання гри на флейтах, шалмеях, трубах. Основний принцип викладання цього періоду: "Роби як я!". Педагог демонстрував духовий інструмент, показував, як його треба тримати, і пояснював, куди слід надсилати струмись повітря і які клапани треба натискати. Це так звана наочно-ремісничка форма навчання. Члени корпорації були зобов'язані пройти спеціальний курс навчання: один рік для роботи в сільській місцевості та два роки для роботи в місті.

У тому ж таки XIV столітті утвердилися нові музично-виконавські принципи, що отримали назву *Ars nova*. Поступово додали зневажливе ставлення керівників християнської церкви до виконавства на духових інструментах. Гра на них стала використовуватися не тільки в приватних будинках і на площах, але і в церкві. Згідно з принципами *Ars nova* музикантам дозволялося застосовувати не лише тридольний, але і дводольний і чотиридольний розміри.

Важливою подією в історії музичної культури і музичної освіти було відкриття 1537 р. у Неаполі консерваторії. Термін "консерваторія" походить від латинського слова "conservare", що означає "зберігати". Це був притулок для сиріт і безпритульних дітей, в якому велося навчання теології, різним ремеслам і співу в церкві. На початку XVII століття, коли в консерваторіях стали навчати гри на духових інструментах, потрібні були посібники для оволодіння прийомами гри. Першим таким посібником в історії музичної культури стала книга Чезаре Бендініеллі "Настанови з гри на трубі" (1614). У ті часи виконавці-духовики користувалися мізерним набором динамічних відтінків, у їхній грі переважали два відтінки динаміки – *forte* і *piano*. Динамічні контрасти були однією з характерних рис музичної естетики XVII століття. Можна припустити, що найважливішим завданням педагогіки того часу було навчання прийомам контрастності в динаміці звука. Це вміння було необхідне виконавцям на флейтах, корнетах, цинку, тромбонах, які використовувалися у мотеті Джованні Габріелі (бл. 1557 – 1612) і деяких ранніх операх Клаудіо Монтеверді (1567 – 1643).

Аж до середини XVIII століття темп у музичному виконавстві визначався тактовим розміром. Термін "*allegro*" найчастіше трактувався як "весело", а "*adagio*" як "сумно". Але вже І. І. Кванц розширив тлумачення цих позначень. У його творах для флейти вони вказують не тільки на характер музики, але і на те, що темп виконання не відповідає нормативам тактового розміру.

Виконавець-флейтист, педагог і інструментальний майстер Ж. Оттєтер працював над удосконаленням багатьох духових інструментів. Йому вдалося значно розширити діапазон флейти. Першою значною роботою в галузі навчання гри на духових інструментах стала книга І. І. Кванца "Досвід настанови гри на поперечній флейті" (1752) [2].

Великий вплив на творчу манеру виконавців-духовиків надали керівники кращого в Європі оркестру, створеного в 1748 р. в місті Мангейме, а саме: Ян Стаміц (1717 – 1757), Християн Каннабіх (1731 – 1798), Карел Стаміц (1745 – 1801).

На початку XVIII століття в Італії були дві великі консерваторії, де, поряд з іншими науками, велося навчання гри на духових інструментах: флейтах, гобоях, фаготах. Директором жіночої консерваторії "*Ospedale della Pieta*" у Венеції протягом декількох років був Антоніо Вівальді (1678 – 1741).

Значний вплив на розвиток духового виконавства мала рогова музика, яка з'явилася в період царювання Єлизавети в 1751 році. Роговий оркестр являв собою музичний колектив, що виконував музику на мисливських рогах. Характерною особливістю таких оркестрів було те, що на кожному інструменті можна видобути лише один звук хроматичного звукоряду [4, с. 115].

Заслуга створення рогових оркестрів належить гофмаршалу Семену Кириловичу Нарішкіну, який доручив своєму капельмейстру Яну Марешу удосконалити рогові інструменти. Деякі були на цілий тон вищими, інші нижчими, а від цього страждала інтонаційна виразність. Після цього гофмаршал Нарішкін наказав зробити набір інструментів, діапазон яких склав дві октави, і зібрати оркестр із кріпаків. Кілька місяців Ян Мареш займався роговою музикою потай. На одному значному прийомі у Г. Нарішкіна він вирішив продемонструвати її гостям [5, с. 25].

В Україні в другій половині XVIII століття рогові оркестри користувалися не меншою популярністю, ніж у Росії. Чудовим роговим оркестром володів гетьман К. Розумовський. Пізніше

цей оркестр, придбаний у К. Розумовського Г. Потьомкіним, відіграв велику роль під час помпезних зустрічей Катерини II, що здійснювала свою подорож по "полуденному краю".

Рогові оркестри були неодмінними учасниками придворних і приватних урочистостей, свят, фестивалів. Значну частину їх репертуару склали обробки російських і українських пісень, танців, а також спеціально написані для них твори, які змальовували різні сцени полювання. У свій репертуар вони включали і серйозні твори Й. Гайдна, В. Моцарта, Дж. Россіні та інших видатних композиторів Європи [3, с. 173].

Першими осередками музичної освіти України були братські школи та школи при монастирях. Вони відіграли позитивну для свого часу роль у розвитку музично-виконавського мистецтва. Пізніше багато братських шкіл, розширивши свою навчальну програму і вдосконаливши методику навчання, поступово перетворились у середні навчальні заклади – колегіуми. У колегіумах, поряд з іншими предметами, навчали живопису, вокалу, інструментальної музики. На основі Київського колегіуму в 1701 році була відкрита "Києво-Могилянська академія для наук вільних". У 1801 році митрополит Гавриїл запропонував керівництву академії створити оркестр, "так як інструментальна музика є однією з вільних наук" [6, с. 53].

В академії існував симфонічний оркестр, який вважався кращим у Києві. Його склад відповідав складу європейських оркестрів того часу. Оркестр вів активне концертне життя і брав участь у всіх урочистих заходах академії. Існування симфонічного оркестру дозволяє припустити, що в навчальні програми академії входило і навчання гри на духових інструментах. Збереглися документи про те, що студенти академії, захоплюючись домашнім музикуванням, грали на різних, у тому числі духових, інструментах.

Величезну роль у розвитку української музичної культури зіграла знаменита Глухівська музична школа. Вона була відкрита в 1737 році для підготовки співаків і музикантів. Деякі вихованці Глухівської школи навчалися гри на духових інструментах у Петербурзі в придворному оркестрі. Інші прямували в інструментальні класи Петербурзького театрального училища, де іноземці вчили їх грати на духових інструментах. Багато учнів після здобуття освіти осідали в Росії, інші поверталися в Україну, тим самим сприявши розвитку українського інструментального, в тому числі і духового, виконавства [2, с. 300].

Значних успіхів у вихованні оркестрових музикантів-духовиків України досягли відкриті в першій половині XVIII століття нові колегіуми: Чернігівський (1700), Харківський (1727) та Переяславський (1738). На базі Харківського колегіуму у 1805 році було відкрито Харківський університет, де поряд з іншими науками навчали гри на музичних інструментах. Рівень навчання гри на духових інструментах в ньому піднявся ще на один щабель. Оркестр університету виконував складні для виконання твори, а роль духових інструментів у них була досить не простою. Так, в 1825 році в Харкові під керівництвом І. Вітковського прозвучала ораторія М. Лейсдорфа "Свята Цецилія". У її виконанні брали участь 6 гобоїстів, 10 кларнетистів, 12 флейтистів, 10 фаготистів, 12 валторністів та 4 контрфаготиста. Крім Харківського університету, значний вплив на музичне життя України мали Київський, Львівський університети, Ніжинський ліцей та духовні училища, в яких існували оркестрові колективи та аматорські театри [2, с. 300].

Іноді для навчання оркестрантів в садибу можновладця запрошувалися в якості педагогів відомі музиканти. Інші власники капел та оркестрів направляли молодь в школи, де викладали педагоги високої кваліфікації. Деякі власники кріпаків направляли найбільш талановитих молодих музикантів навчатися за кордон (в Німеччину, Італію та інші країни), що, звичайно, було пов'язане з чималими грошовими витратами. З появою великих кріпосних оркестрів стали організовуватися власні музичні школи, в яких навчалися не тільки свої кріпаки, але й музиканти "з боку" [2, с. 301]. Великою популярністю користувалася школа при капелі К. Розумовського. Рівень навчання в школі Розумовського був досить високим. Ця школа навіть поставляла музикантів у придворний оркестр імператора Росії. У кінці XVIII століття в Кременчуці при капелі князя Г. Потьомкіна була відкрита музична академія, що мала вокальне і інструментальне відділення. Спочатку на пост директора Академії був запрошений М. Березовський. Після його трагічної смерті пост директора зайняв композитор і диригент Дж. Сарті. Виховне значення Кременчуцької академії теж виходило далеко за рамки тієї капели, при якій вона була заснована. Музичні школи також існували в маєтках Мархоцького в Миньківцях, П. Потоцького в Ямполі.

Отож у XIX столітті духове виконавство досягло дуже високого рівня. Цьому сприяло відкриття в містах Європи консерваторій, публікації нової цікавої методичної літератури, творча діяльність видатних європейських композиторів XIX століття, створення нових симфонічних колективів, відкриття фірм, вдосконалення конструкції духових інструментів і створення нових інструментів.

У 1859 році за ініціативою А. Рубінштейна у Перербурзі було створено музичне товариство – РМТ, з 1873 року – імператорське Російське товариство. Після Петербурга відділення РМТ виникло в Москві (1860 р.). Згодом відділення РМТ засновується і в Києві (1863 р.), а потім і в інших містах: Харкові (1871 р.), Одесі (1886 р.), Миколаєві (1892 р.), Катеринославі (1898 р.), Полтаві (1899 р.), Житомирі, Херсоні. Відділення РМТ мали на меті організацію концертного життя серед населення. А така просвітительська діяльність вимагала професійних кадрів, тому кожне відділення спочатку відкривало музичні класи (школи), а згодом – училища.

Значне місце в розвитку музичної культури в західних областях України посідає Львівська консерваторія, відкрита у 1851 році. Упродовж XIX століття в консерваторії навчалися здебільшого польські музиканти. І тільки у 1903 році під патронатом М. Лисенка у Львові було засновано Вищий музичний інститут.

Успіхи духового виконавства XX століття багато в чому були обумовлені прогресом духової музично-виконавської педагогіки. Довгий час духові педагогіка залишалася чисто емпіричною.

У XX столітті було опубліковано багато нової, цікавої методичної літератури, видано чотири збірки статей і нарисів "Методика навчання гри на духових інструментах" (один за редакцією Є. В. Назайкинського і три за редакцією Ю. А. Усова), з'явилися книга А. А. Федотова "Методика навчання гри на духових інструментах", видана в 1975 році, яка позитивно вплинула на виховання музикантів різних поколінь. Докладалось чимало зусиль для того, щоб визначити особливості та сутність духового виконавства, розробити провідну доктрину духового музично-виконавського мистецтва.

У XX столітті серйозно змінилися погляди теоретиків і практиків духового виконавства на дихання, амбушюр і резонатори виконавського апарата духовика.

Висновки. Сучасна теорія духового виконавства розглядає постановку як динамічний процес пристосування організму до гри на духовому інструменті. Статика негативно впливає на виконавський апарат музиканта-духовика. Сучасна педагогіка розглядає опору дихання під час виконавського видиху не як стан, а як процес. В даний час амбушюр, дихання і резонатори розглядаються в тісній взаємодії один з одним.

Таким чином, розглянувши розвиток духового виконавства в історичному зрізі, можна простежити динаміку удосконалення як інструментів, так і методики гри на них від найдавніших часів до сьогодні.

Список використаної літератури

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – К. : ТОВ "Задруга", 2010. – 320 с.
2. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II. / В. Н. Апатский. – К. : ТОВ "Задруга, 2012. – 408 с.
3. Апатский В. Н. Основы теории и методики музыкально-исполнительского искусства: Учеб. пособие / В. Н. Апатский. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. – 432 с.
4. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1968. – С. 111 – 131.
5. Волков Н. В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах : [монография] / Н. В. Волков. – М. : Академический проект ; Альма Матер, 2008. – 399 с.
6. Козицький П. О. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / П. О. Козицький. – К. : Муз. Україна, 1971 р. – 148 с.



УДК 780.8:780.64(477)"18/19"

Мулярчук Н.Д.,
м. Рівне**РОЗВИТОК ДУХОВОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
ТЕРНОПОЛЯ XIX-XX ст.**

У статті висвітлюються історико-політичні та культурно-етнічні процеси розвитку урбаністичної музичної культури Тернополя. Досліджено процес становлення і розвитку музичних колективів, товариств, установ, та загальний перехід духової музики від аматорських до професійних колективів.

Ключові слова: музична культура Тернополя, духові оркестри, музичні товариства, духові інструментальна музика.

Summary The article covers the historical-political, cultural and ethnic processes of the development of the urban musical culture of Ternopil. Steps of the beginning and development of musical bands, collectives, institutions, and growth of brass music from amateur to professional collectives are described and analyzed.

Key words: musical culture of Ternopil, brass orchestra, musical communities, brass instrumental music.

Постановка проблеми. Визначення процесу становлення розвитку музичних товариств, музичних навчальних закладів та середовищ професійної і аматорської музичної діяльності у місті Тернополі та області є важливим чинником осмислення культурно-мистецьких процесів, творчих надбань, а також вивчення оптимальних шляхів для подальшого розвитку урбаністичної музичної культури Тернопільщини. А отже з'являється необхідність ґрунтовного вивчення матеріалів даної теми.

Метою статті є розкриття культурно історичних впливів на розвиток музичної культури Тернополя та музичних уподобань місцевих жителів. Аналіз та визначення особливостей становлення та розвитку музичної культури Тернопілля. Дослідження питання становлення та розвитку музичного інструментального мистецтва Тернополя.

Виклад основного матеріалу. На Тернопільщині з часу скасування кріпосного права у 1848 році починає стрімко розвиватися музична культура серед населення. Так друга половина XIX століття відзначається розвитком культурно-мистецького життя у формі театрално-музичних вистав. Їхній появі надали імпульс постановки п'єс Т.Шевченка "Назар Стодоля" та І.Котляревського "Наталка-Полтавка". Для реалізації вистав такого роду на Тернопільщині починають організовуватися аматорські театральні гуртки, в них домінуюче місце займало музичне тло. У драматургії самої вистави музична сторона відігравала важливу функцію. Саме музичне оформлення значно емоційніше впливало на сприйняття самої вистави, активізувало інтерлюдійну та постлюдійну частини драматургії, і також робило неповторною кожен окрему постановку.

На початку XIX століття у Тернополі починає діяти оркестр місцевого гарнізону, і у двадцятих роках зустрічаються історичні спогади про виступи військового оркестру на різних урочистостях та святах. Гусари влаштовували різні танцювальні забави на яких звучала танцювальна та військова музика. Таким чином у 1827 році в одній із вілл відбувся музичний вечір за участю полкової музики. Можливо що цей випадок і став перим публічним виступом та концертом у Тернополі.

Перші музичні концерти у Тернополі відбувалися у залі Нового замку (він знаходився південніше старого замку та був зруйнованим під час другої світової війни як військовий об'єкт оскільки там постійно розташовувався гарнізон та військовий штаб різних армій, тепер на його місці побудовано готель Тернопіль). Єзуїти з монастиря у центрі міста також запрошували до свого конвікту музикантів, котрі давали свої концерти і в замковій залі. Одним із частих гостей був знаний скрипаль Нікодим Вернадський. Так у 1857 році Вернадський давав концерт для збору коштів на користь нового шпиталю у Тернополі (з цього розпочалась історія тогочасного довгобуду – сучасної міської лікарні №1).

Також на Тернопільщині в середині XIX ст. почали набувати особливого поширення так звані співогри: "Верховинці" М. Устияновича, "Москаль-чарівник" І.Котляревського, "Чорноморський побут на Кубані" А.Кухаренка, "Підгір'яни" І. Гушалевича, "Козак і мисливець" Я. Вітошинського, та ін. До цих вистав писали музику місцеві композитори-аматори: М.Вербицький, В.Матюк, І.Воробкевич, І.Лаврівський, та ін. Музика до таких вистав була переважно проста, складена під народний стиль, тобто насичена народними танцями і піснями. Оркестровий супровід переважно складався з невеличкої групи інструментів симфонічного оркестру. У ньому в більшості грали флейта, кларнет, фагот, валторна, група струнних та ударних інструментів. Такі співогри були своєрідними попередниками майбутніх мелодрам, оперет і опер, що полонили українську музику вже у XX ст.

Створення в другій половині XIX ст. культурно-освітніх організацій "Боян", "Народна школа", "Торбан", "Просвіта" породило й аматорське музичне виконавство. Його провідниками часто були вчителі, зокрема вчителі музики та священики, котрі продукували відповідні до цього мистецтва твори.

Першим із таких організацій постало "Товариство друзів музики" у березні 1877 року, серед інтересів якого була турбота про розвиток культури і музики в місті. З початку свого існування товариство нараховувало 125 членів. Вже 16 квітня 1877 року новоутворене об'єднання меломанів, під керівництвом диригента Владислава Вшелячинського дало свій перший концерт у залі Нового замку. А новостворений чоловічий хор товариства вперше виступив на наступному концерті 28 листопада 1877 року. Також з першого року заснування "Товариства друзів музики", при ньому починає діяти музична школа, котру очолює Владислав Вшелячинський. В школі почали грати на скрипці, віолончелі та фортепіано, тут почали азів гармонії та композиції. Також тут навчали і хорового мистецтва, при школі діяли жіночий та мішаний хори, саме тут і розпочинала своє музичне навчання юна Соломія Крушельницька. Свій вклад та участь у діяльності товариства активно брали і представники місцевої влади, а саме повітовий староста, бургомістр та урядовці державних установ. Також при товаристві діяв і драматичний гурток, що розпочав свою діяльність у 1883 році, а у 1887 році під час святкування першого ювілею "Товариства друзів музики" була поставлена вистава, що підготувалася з цієї нагоди, де головні партії виконували Соломія Крушельницька, Марія Пйонткович, Ян Варешкович, Альфред Мельчановський та Володимир Лучаківський – крайовий адвокат та майбутній мер Тернополя. Дане товариство організувало щорічні концертні сезони, що відіграло важливу роль у розвитку музичного життя міста. З початку діяльності у товаристві брали участь й українці, проте згодом дане товариство стає суто польським. У 1933 році товариство отримує власний будинок на вулиці Г. Сенкевича, що сьогодні носить ім'я Соломії Крушельницької, на той час товариство очолював Володимир Ленкевич, що також займав посаду міського бургомістра. При "Товаристві друзів музики" продовжувала діяти музична школа.

Також у 1928 році було створено філію "Музичне товариство імені Миколи Віталійовича Лисенка" організаторами створення такого товариства виступили музичні діячі Тернополя, зокрема Іван Топольницький, Василь Хирівський, о. Омелян Ваврик, Данило Щуровський, Василь Безкоровайний та Осип Сіак. У статуті товариства наголошувалося, що це товариство сприяло "не тільки світській і духовній музиці, а й виховання своїх членів у душі справді українському". Філія "музичного товариства імені Лисенка" відкриває та починає опікуватись філією українського музичного інституту імені Лисенка, що утримувала музичну школу та мала право на видачу затверджених свідоцтв державного зразка (прилюдности). Викладачами по класу фортепіано були Ірина Крих, Стфанія Трояк-Дзядів, Ірина Миколаєвич-Маркевич, Ірина Сулима-Місюк, клас вокалу очолювала Софія Коронець-Стахевич, клас скрипки – Юрій Крих, він був засновником та диригентом аматорського оркестру, клас віолончелі вели Юрій Салтирник та Василь Безкоровайний. Дівчі на рік проводилися академконцерти учнів, на які з Львова приїжджали Василь Барвінський та Станіслав Людкевич. При філії довгий час діяв струнний квартет у складі Ю. Крих, Б. Ріпнійський, А. Березовський та Ю. Слитирник. В 1939 році музичний інститут був переформований у Тернопільську музичну школу.

Візьмемо до уваги історію заснування у 1900 році вже згаданого раніше музичного товариства "Тернопільський Боян", яке стало осередком української спільноти меломанів після повного опоячення "Товариства друзів музики". Засновано товариство "Тернопільський Боян" Іваном Копачем, Омеляном Терлецьким, Яківом Миколаєвським, Степаном Бохенським, Леопольдом Курчовським, Олександром Гринеським, Володимиром Левицьким, Юрієм Геців, Михайлом Юрків, Євгеном Топольницьким та Володимиром Загайкевич. У Статуті "Бояна" зазначалося, що метою товариства було: "плекання головно українського руського співу як хорального, так і сольового, а рівно ж музики інструментальної". Крім цього товариство займалося організацією музичних конкурсів, підтримувало хори та музичні видання. Першими диригентами "Бояна" були: Остап Нижанківський та Денис Січинський, їх справу продовжили такі відомі персоналії, як Омелян Терлецький, Іван Копач, Володимир Менцкінський, Амвросій Березовський та Василь Безкоровайний (відомий український композитор, піаніст, диригент та музичний діяч – у 1912 році займає посаду диригента хору товариства "Тернопільський Боян" та вчителює в тернопільській гімназії). А в 1919 році за невідомих причин його заарештовує польське військо. Після повернення з арешту в Тернополі Безкоровайний організує філію Львівського Вищого музичного інституту, а в "Бояні" – оркестр. Творча спадщина Василя Безкоровайного налічує кілька сотень музичних творів, багато з яких були написані у Тернополі, зокрема "Думи мої", кілька сонет та ноктюрн, оперета "Наталка Полтавка" для оркестру, музика до "Мина Мазайло". На сьогоднішній день на честь Василя Безкоровайного названа

вулиця у Тернополі.) Відтак хор "Тернопільського Бояна" виконуючи твори А. Вахняника, С. Людкевича, М. Лисенка Д. Бортнянського, Д. Січинського, С. Воробкевича, обробки народних пісень, та навіть складні партії із опер Р.Вагнера (що на той час мав неабияку популярність) славилися далеко за межами краю. "Тернопільський Боян" був постійним учасником Шевченківських днів та інших українських свят, займався організацією концертів відомих музикантів та співаків. З нагоди тридцяти річчя "Тернопільського Бояна" 24 травня 1930 року був організований великий ювілейний концерт. Згодом на базі товариства було засновано Тернопільську обласну хорову капелу [5].

Під час навчання у Тернопільському музичному училищі я почув від викладачів фразу, що вкарбувалася в пам'ять і довго не давала мені спокою: "Якби усі люди займалися музикою, грали би на музичних інструментах, то і воєн не було би взагалі". Та людське існування постійно супроводжувалося війнами, після наймасштабнішої з них – Другої світової війни, в історії Радянського союзу має місце феномен масових створень мистецьких навчальних закладів, зокрема музичних училищ на території Української Радянської Соціалістичної Республіки та всього Радянського союзу.

Створення музичних училищ у повоєнні роки на територіях, де все ще панувала розруха та соціальна і фінансова криза вбачається променем світла у пасмурний день.

Слід зазначити, що музичні училища в Україні є важливою ланкою багаторівневої системи музичної освіти (школа – училище – академія) і становлять основу в структурі спеціальних навчальних закладів, які здійснюють підготовку фахівців із музичного мистецтва. Упродовж майже цілого століття (1868 – 1967 рр.) в Україні було створено 33 музичні училища, у яких до 1991 року надавали середню спеціальну освіту. Законодавчо вони були визнані як середні спеціальні музичні навчальні заклади, які забезпечують підготовку артистичного персоналу для професійних (провідних аматорських) мистецьких колективів, викладачів дитячих музичних шкіл. Музичні школи готують абітурієнтів для училищ, а їх випускники удосконалюють свій фах у музичних академіях (консерваторіях). Така трирівнева система музичної освіти (школа – училище – консерваторія) формувалась в Україні протягом багатьох десятиліть; спираючись на найкращі традиції світової музичної культури, вона довела своє право на особливі умови функціонування. Головну її особливість становить індивідуальна форма навчання, визначена законодавчими і нормативно-правовими актами.[4]

Досить інтенсивно розвивалась в Україні музична освіта в роки повоєнної відбудови: протягом 12 років, починаючи з 1955 року, було створено 13 музичних училищ.

Щодо передумов створення Тернопільського музичного училища, то на тернопільщині діяли лише музичні школи та музичні товариства, проте і ті змогли закласти фундамент для великої плеяди відомих музичних діячів, артистів оркестру, диригентів і композиторів, уродженцям тернопільщини, котрим за відсутності музичних навчальних закладів поблизу доводилося їхати вчитися до сусідніх обласних центрів де вже існували консерваторії та подібні навчальні заклади, лише одиниці опісля поверталися на свою малу батьківщину, більшість видатних музикантів осідала у біль розвинених містах з високим рівнем культурного та мистецького життя:

Барвінський Василь Олександрович (20.02.1888–9.06.1963) – український композитор, піаніст, музикознавець, педагог, доктор мистецтвознавства. Народився 20 лютого 1888 року в Тернополі. Батько працював викладачем учительської семінарії, а мати відома як камерна співачка, диригент і вчитель гри на фортепіано. У 1895–1905 роках В. Барвінський навчався в музичній школі К. Мікулі (у М. Яшек Солтисової, В. Квасницького, П. Бернацької), а в 1905–1906 роках – у В. Курца у Львові. Водночас у 1900-х роках здобував освіту на юридичному факультеті Львівського університету, а з 1907 року – на філософському факультеті Карлового університету (Прага), де відвідував лекції відомих музикознавців О. Гостинського та З. Несдлого. У 1911 році закінчив Празьку консерваторію. Упродовж 1911–1914 років працював у Празі, де в 1913 році відбулися перший авторський концерт і концерт української народної пісні. У 1915–1939 роках В. Барвінський – професор і директор Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, а в 1939–1941 і 1944–1948 роках – професор і ректор Львівської консерваторії. У 1941–1944 роках обіймав посаду директора Державної музичної школи з українською мовою навчання. У 1948 році був репресований, до 1958 року перебував на засланні в Молдові. Реабілітований 1964 року (посмертно). Барвінський – композитор лірико-романтичного спрямування. Значна частина його творів ґрунтується на українському народнопісенному мелосі. Твори: вокально-інструментальні етнографічні картини "Українське весілля" для мішаного хору, квартету солістів і оркестру (1914), кантати "Заповіт" (сл. Т. Шевченка, 1917), "Наша пісня, наша туга" (сл. С. Черкасенка, 1933), "Пісня про Вітчизну" (сл. М. Рильського, 1940); для симфонічного оркестру: "Українська рапсодія" (1911), увертюра-поема (1930); камерноінструментальні композиції: фортепіанний секстет (1915), фортепіанний квінтет (1953–1963)

та ін. Значну частину композиторської спадщини Барвінського становлять твори для окремих інструментів, зокрема для фортепіано: концерт (1937), соната (1910); цикли п'єс "Вісім прелюдій" (1908), "Пісня. Серенада. Імпровізація" (1911) тощо; 20 дитячих п'єс на теми українських народних пісень. Значне місце у творчості В. Барвінського відведено музикознавчим і музично-критичним працям. Він – автор оглядово-дослідницьких статей "Огляд історії української музики" (у кн. "Історія української культури" 1937), "З історії музичної культури Західної України" (1941). Статті, рецензії композитора друкувалися в журналах "Боян", "Українська музика", "Мистецтво", а також українських, російських і польських газетах. Помер В. Барвінський у Львові 1963 року, похований на Личаківському цвинтарі.

Вериківський Михайло Іванович (20.11.1896–14.06.1962) – український композитор, диригент, педагог, заслужений діяч мистецтв УРСР. Народився 20 листопада 1896 року в Кременці. Музичну освіту М. Вериківський здобув у Київській консерваторії (1914–1915 роки – клас контрабаса Б. І. Воячека, 1918–1923 роки – клас композиції Б. Л. Яворського). Ще із часу навчання був викладачем музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка та Київської консерваторії (з перервами до 1960 р., а з 1946 р. – професор). У 1921–1928 роках брав участь у роботі Музичного товариства ім. М. Д. Леонтовича. Упродовж 1926–1928 років М. Вериківський працював диригентом Київського, а в 1928–1935 роках – Харківського театрів опери та балету, де здійснив постановки опер "Тарас Бульба", "Наталка Полтавка" М. Лисенка, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака Артемовського, "Яблуневий полон" О. Чишка, "Князь Ігор" О. Бородіна, "Аїда" Дж. Верді та ін. Творчість композитора ґрунтується на традиціях українських композиторів-класиків ХІХ – поч. ХХ ст. М. Вериківський – автор камерної опери "Діла небесні" (за Остапом Вишнею, 1931), першого українського балету "Пан Каньовський" (1931), ораторії "Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку" (1923, друга редакція – 1954). На українському народнопісенному матеріалі композитор побудував сюїту для фортепіано "Волинські акварелі" (1943), "Українську сюїту для скрипки з оркестром" (1946) тощо. Інші твори: опери "Сотник" (1939), "Наймичка" (1943), "Слава" (1961); оперні етюди "Байка про Будяка й Троянду" (1948); музична комедія "Вій" (1936, у другій редакції 1946 року – комічна опера); твори для симфонічного оркестру: "Татарська сюїта" (1928), симфонічні варіації (1940), "Закарпатська рапсодія" (1945). Писав музику до вистав театру "Березіль", а також до кінофільмів ("Назар Стодоля" (1937), "Кармелюк" (1938)). Здійснив музично-оркестрову редакцію ряду творів українських композиторів. Автор статей із питань розвитку української музичної культури. Помер М. Вериківський 14 червня 1962 року в Києві, похований на Байковому кладовищі, де в 1980 році встановлено надгробок.

Косак Михайло Андрійович (8.04.1874–15.06.1948) – композитор і диригент. Народився 8 квітня 1874 року в с. Вигнанці Чортківського району. Дитячі та юнацькі роки пройшли в м. Чорткові. Закінчив Бучацьку гімназію та Львівську консерваторію. У 1896–1914 роках М. Косак працював педагогом вокалу та диригентом музичних вистав Львівського мандрівного українського театру. За цей час оформив багато драматичних вистав, написавши до них музику та здійснивши обробки народних пісень і танців. Викладав вокал та музику в драматичній школі, яка існувала в 1899–1907 роках при Львівському театрі. Упродовж 1900–1914 років М. Косак разом із режисером Й. Стадником поставив на сцені українського театру опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Наталка Полтавка" і "Різдвяна ніч" М. Лисенка, "Роксолана" Д. Січинського та інші класичні оперети. За участю М. Косака в містах Західної України та Кракові відбулися визначні концерти, присвячені ювілеям Т. Шевченка, М. Шашкевича, І. Франка, І. Котляревського. Популярними були його в'язанки українських народних пісень для духового та скрипкового оркестру "Зоря", "Ще краще" та інші. Перу композитора належать кілька пісень та романсів, переклади творів Д. Січинського, І. Воробкевича тощо. У 20–30-х роках працював викладачем музики й хормейстером Кам'янець-Подільського педінституту та місцевої музичної школи. Помер М. Косак у 1948 році.

Маліборський Микола Васильович (18.12.1915) – музикознавець, педагог, хоровий диригент, композитор. Народився 18 грудня 1915 року в с. Вишгородку Лановецького району. Здобув духовну й музичну освіту, співав у різних хорах, зокрема в церковних. У 1939 році вступив до Львівської консерваторії навчатися диригування, але в 1940 році був арештований і відправлений на 15 років у заслання. Повернувшись із таборів примусової праці в 1956 році, М. Маліборський продовжив навчання у Львівській консерваторії, набуваючи практики диригування в славетних професорів С. Людкевича, М. Колесси, доцента М. Антківа. Одночасно розпочав педагогічну діяльність в інституті культури м. Рівного. У 1966–1982 роках працював у Вінницькому педагогічному інституті. Упродовж 1982–1990 років доцент М. Маліборський – завідувач кафедри методики виховання співу й хорового диригування Сумського педагогічного інституту. У 1990 році митець повертається на рідну Тернопільщину, де пише багато нових творів. Основною сферою творчої діяльності

М. Маліборського є хорова музика. Він є композитором, котрий поєднує глибинні традиції української співочої культури із сучасними засобами хорового письма.

Січинський Денис Володимирович (2.10.1865–26.05.1909) – український композитор, диригент і музичний діяч. Народився 2 жовтня 1865 року в с. Клювинцях Гусятинського району. Батько майбутнього композитора, за професією вчитель, працював фінансовим управителем панського помістя. Освіту Д. Січинський здобував у Станіславі, потім – у Тернополі, де закінчив початкову школу та вступив до гімназії. У 1879–1887 роках навчався в Тернопільській гімназії, співав у шкільному хорі, брав уроки музичної грамоти та гри на фортепіано у вчителя цього закладу Льва Левицького. Пізніше Січинський був учнем Вайгнера, але наука тривала недовго. Гри на фортепіано й теорії музики навчався у відомого піаніста та композитора В. Вшелячинського. Ці знання й стали основою композиторської та музичної діяльності митця. У 1886–1887 роках Січинський написав перші твори: кілька хорів, пісні для голосу з фортепіано та фортепіанні мініатюри. Серед хорів переважали обробки народних пісень. У 1888 році композитор створив пісні на тексти Т. Шевченка ("У гаю, гаю") та галицького поета І. Грабовича ("Коби я був пташкою"). Організував чоловічий квартет, з яким давав концерти на Тернопільщині. Восени 1888 року Д. Січинський вступив до Львівського університету на юридичний і теологічний факультети, але прагнення бути музикантом перемогло й у 1889 році він став студентом Львівської консерваторії. За порадою Вшелячинського Січинський вступив до класу гармонії професора К. Мікулі, учня Шопена, і за три роки навчання (1890–1892) завершив свою музичну освіту. Композитор доклав багато зусиль для заснування в 1891 році у Львові музичного товариства "Боян", якому присвятив свої два великі твори, написані в рік закінчення консерваторії (1892) – в'язанку народних пісень "Булоне рубати зеленого дуба" і кантату "Дніпро реве". З 1893 року Січинський жив кілька місяців у Коломиї, де організував співацьке товариство "Боян" і працював у ньому диригентом. У 1895 році вперше виступив як музичний критик – рецензував нові твори українських композиторів. Під кінець 90-х років музичні композиції Д. Січинського почали виконувати частіше. Особливо великим успіхом користувалася кантата "Дніпро реве", яка зайняла постійне місце в програмі шевченківських концертів у Львові, Тернополі, Станіславі, Бережанах та інших містах Галичини. У 1899 році Д. Січинський переїхав до Станіслава й жив там із невеликими перервами до самої смерті. У Станіславі став одним із керівників "Бояна", його головним диригентом, а також викладачем фортепіано в новоутвореній музичній школі. За ініціативою Січинського в червні 1902 року було створено музичне видавництво. Велику увагу композитор приділяв музичній освіті. У тому ж 1902 році він заснував при "Бояні" першу в краї музичну школу, яку в 1921 році перетворено у філіал Львівського музичного інституту ім. Лисенка, а в 1939 році – у музичне училище. Останнє десятиріччя життя Д. Січинського – це час його найбільш інтенсивної діяльності, зрілий період творчості. Тоді виникли найкращі композиції митця: кантата, хори і солоспіви на тексти Т. Шевченка та І. Франка, інструментальні твори, музика до театральних п'єс, опера. Одним із найвизначніших творів, написаних у цей період, є кантата "Лічу в неволі" (1902). Трагічним настроєм пройнятий твір для чоловічого хору а cappella на слова І. Франка "Пісне моя". Витончений ліричний настрій властивий романсам на тексти Г. Гейне: "У мене був коханий край", "Із сліз моїх". У 1907–1908 роках Січинський жив у Лапшині, у священника Льва Джулинського, де написав оперу "Роксоляна". Переїхавши в Бережани, з квітня 1908 року до березня 1909 року продовжував роботу над її інструментуванням. 13 січня 1909 року в Бережанах уперше в присутності автора в супроводі струнного квінтету та фортепіано було виконано пролог і уривки з "Роксоляни". В останні дні життя композитор важко хворів, але не переставав працювати: виконав значну роботу із закінчення опери, переписав для станіславського "Бояна" партитуру прологу "Роксоляни", гармонізував колядки та щедрівки. Помер Д. Січинський 26 травня 1909 року.

Топольницький Генрик Генрикович (7.07.1869–1920) – український композитор, хоровий диригент, музичний і громадський діяч. Народився 7 липня 1869 року в м. Золочеві Львівської області в сім'ї юриста. Його батько Генрик Антонович та мати Людмила Романівна були людьми музично обдарованими, високої інтелектуальної культури. Уже змалку вчили свого сина гри на роялі та нотної грамоти. Восени 1887 року вісімнадцяти річний Топольницький вступив на юридичний факультет Львівського університету. Вивчав юридичні та історичні науки й одночасно відвідував лекції композиції та контрапункту у Львівській консерваторії. Топольницький всією душею поринув у світ музичного життя Львова. Зблизився з товаришами по університету, молодими ще тоді композиторами О. Нижанківським і Д. Січинським. Вони збирали народні пісні, писали до них музичні обробки, влаштовували масові концерти "Бояна", на яких Топольницький виступав як піаніст. У 1887 році композитор видав свій перший оригінальний твір "Три шляхи" на слова Т. Шевченка. Кантата отримала велике схвалення. Музикознавців вважають, що вона є помітним явищем в українській хоровій музиці кінця XIX ст. Після закінчення університету влітку 1891 року

Топольницький поселився в Тернополі, де понад 25 років працював юристом. У серпні 1892 року композитор написав мішаний твір без супроводу "В своїй хаті своя правда" на слова Т. Шевченка. У 1901 році в Тернополі створено товариство "Боян". Г. Топольницький брав активну участь у його діяльності: надавав фахові поради диригенту, підбирав репертуар, аранжував та перекладав твори інших авторів, матеріально допомагав українським гімназістам, виділяючи кошти на громадську "стипендію". Помер у 1920 році в Тернополі, однак його хорові композиції продовжують і досі жити.

Климчук Богдан Каленикович (10.07.1945) – композитор, педагог, голова крайової організації Національної ліги українських композиторів Богдан Климчук – композитор, педагог, музично-громадський діяч, колекціонер, меценат. Народився 10 липня 1945 року в с. Пищатинцях Шумського району Тернопільської області в сім'ї священика. Голова оргкомітету I з'їзду Національної ліги українських композиторів (20–22 грудня 1996 р. м. Тернопіль), голова оргкомітету Міжнародної музичної асоціації викладачів композиції (1998), член журі (1994, 1996, 1998, 2000) та офіційний представник в Україні Міжнародного конкурсу молодих композиторів "Надія" (м. Гродно, Республіка Білорусь), заступник голови НЛУК, голова Тернопільської крайової організації НЛУК, дипломант Міжнародного конкурсу композиторів (1996). Закінчив композиторський факультет Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (1972–1977), студіював композицію в Романа Сімовича, Андрія Нікодемівича, Дезидерія Задора, Лешека Мазепа. Створив клас композиції в Тернопільському музичному училищі ім. Соломії Крушельницької, де також викладав поліфонію, інструментування, зарубіжну музичну літературу. Композиторські факультети вузів Києва та Львова пізніше закінчували його вихованці: Ігор Урусський, лауреат міжнародних конкурсів Іван Небесний, Сергій Хоміцький, Богдан Сегін, Ольга Драгомирецька, лауреат Міжнародного конкурсу Олена Ільницька, дипломант Міжнародного конкурсу юних композиторів Дмитро Губ'як. Як педагог, має особливий дар розкривати в юному композиторові його неповторне творче "я", утверджуючи його самобутність, тому кожен із вихованців Климчука виразно відрізняється оригінальністю свого стилю. Організовані митцем численні виступи відомих музикантів, музичних колективів підняли рівень культурно-музичного життя Тернополя. Варто хоча б згадати концерт до 100-річчя від дня народження відомої діячки українського хорового мистецтва Анни Герасимович-Когут (1899–1989), прем'єри великих хорових полотен у Тернополі – "Реквієму" В. А. Моцарта, ораторії "Месія" Г. Ф. Генделя та "Месси Es-dur" С. Монюшка за участю заслуженої хорової капели України "Трембіта", авторський концерт композитора Мирослава Скорика, концерти віолончелістки Дороти Імеловської, піаністки Маріюли Ценявої (Польща), студентів та аспірантів Національної музичної академії класу професора Володимира Безфамільнова, акордеоністів Дермота Дана (Ірландія), Саші Періча (Сербія), Лариси Падій та Миколи Кістенюва (Україна), віолончеліста Луїша Гомеса (Португалія), тенора Освольдо Рубена Пероні (Аргентина), сопрано Наталі Безкоровайної та Оксани Шолох (Україна), цикли лекцій-концертів, присвячених творчості сучасних естонських та білоруських композиторів. Богдан Климчук – засновник музичного видавництва, Українського струнного квартету, організатор "Тернопільських камерних вечорів", щомісячної музичної програми "Година прекрасного", у яких виступає як лектор музикознавець. Він – автор численних статей, музичних розвідок, телерадіо передач, популяризатор музично-мистецької інформації в Україні та поза її межами. Активно представляє талановиту українську музичну молодь на батьківщині та за кордоном, зокрема організував концерт композитора та піаніста Сергія Хоміцького в Паризькій консерваторії ім. С. Рахманінова (1996), виступ бандуриста та юного композитора Дмитра Губ'яка на Міжнародному фестивалі в столиці Румунії (1997); систематично готує до участі в міжнародних конкурсах молодих композиторів. Головне місце у творчості композитора займають камерно інструментальні твори, у яких його індивідуальність знаходить свій найповніший вияв, але він не замикається в них. У доробку Климчука – "Поема" для симфонічного оркестру, фортеп'янні, вокально-хорові твори, музика до театральних вистав. У кожному із них відчутна особлива відповідальність автора, ригористичний відбір музичних засобів. Прем'єра "Квартету № 1" (1981) відбулася 21 січня 1983 року в Києві в залі Будинку композиторів України у виконанні квартету ім. М. Лисенка (А. Баженов, Б. Скворцов, Ю. Холодов, Л. Краснощок); у цьому виконанні він записаний у фонд Українського радіо. Його також виконували в 1985 році квартет ім. Д. Шостаковича (А. Шишлов, С. Піщугін, О. Галковський, О. Корчагін, Москва), у 1986 році – квартет Спілки композиторів Білорусії (Ю. Гершович, Т. Боднева, В. Баткіна, Л. Матюков) на авторському концерті Б. Климчука в Мінську в 1994 році, у 1999 році – Одеський струнний квартет (І. Велиган, В. Ринкевич, Н. Распопова, І. Шовпан), Український струнний квартет Б. Климчука (О. Мізик, О. Дунець, І. Воробель, Л. Романова, записано на CD у "Студії 49") та інші творчі колективи України. "Квартет № 1" у трьох частинах, шанобливо присвячений світлій пам'яті матері композитора, відображає внутрішній світ митця в лірико-драматичних колізіях сучасного буття.

Блажкевич Ілько Дмитрович (7.08.1873–1943) – диригент, культурно-громадський діяч. Народився 7 серпня 1873 року в с. Купчинцях у заможній селянській сім'ї, що походила з шляхти. Ще в початковій школі виявив неабиякий хист до співу та музики. Згодом став талановитим учнем О. Вітошинського, який і дав йому перші теоретичні основи музики. Скрипка стала одним із улюблених інструментів І. Блажкевича. Закінчив учительську семінарію в Тернополі й поринув у вир громадсько-культурного життя свого села. Уже 19-річним юнаком підготував концерт на уродини Т. Шевченка. Крім цього молодий музикант вів співацько-музичну частину в драмгуртку. За домаганням І. Блажкевича Купчинецька читальня закупила духові інструменти й співаки його хору почали вчитися гри на них. У 1904 році оркестр уже робив перші вдалі виступи перед своїми односельчанами. У 1909–1914 роках духовий оркестр І. Блажкевича став одним із кращих у Східній Галичині. Напередодні Першої світової війни він заснував ще й симфонічний оркестр. У 1921 році знову організував хор, який нараховував уже близько 70 чоловік. Помер у літню пору 1943 року в рідному селі, де й похований.

Корницький Євген Петрович (7.10.1938) – диригент, хормейстер, народний артист України (2002). Народився 7 жовтня 1938 року в с. Ценові Козівського району. Закінчив Конюхівську середню школу (1956), музичний відділ Чортківського педагогічного училища, диригентсько-хоровий факультет Рівненського інституту культури (1979). Працював методистом обласного Будинку художньої самодіяльності профспілок (1963–1967). З 1970 року – диригент і хормейстер Тернопільського драмтеатру ім. Т. Шевченка. Написав музику до вистав: "Дівчина з легенди" Л. Забашти, "Безталанна" І. Карпенка-Карого, "Мертвий бог" М. Зарудного, "Без язика" О. Корнієнка за В. Короленком, "Украдене щастя" І. Франка тощо. Аранжував для хору та оркестру цикли "Різдвяні колядки" і "Великодні гаївки" для концертів-вистав театру (1989–1990). Інструментував для оркестру оперети: "Сільва" Кальмана, "Полярна зоря" Баснера, "На світанку" Сандлера, "Циганський барон" Штрауса, "Гуцулка Ксеня" Барнича. Автор романсів "На вгороді коло броду" (сл. Т. Шевченка) та інших. Написав понад 500 партитур для різних оркестрів. З 1970 року щорічно, як диригент і хормейстер, ставить концерти в Тернополі та на гастролях театру. Диригент і аранжувальник "Оркестри Волі".

І це лише одиниці з тих, котрі невтомно піднімали музичну культуру Тернопільщини виводячи її на професійний рівень.

Переважна більшість музикантів Тернопільщини здобували музичну освіту або ж самостійно, від батьків, чи приватних вчителів, або ж у церковних хорах і капелах. Цей скупий вибір музичної освіти на Тернопільщині змушував шукати музичні навчальні заклади деінде, часто вибір припадав на Львів, здебільшого через його територіальну близькість. Відтак створення музичного училища у Тернополі постало досить очікуваним, хоч і в часи повоєнної відбудови могло спасти на думку недоречність чи не нагальність виділення ресурсів на створення такого закладу. Проте саме мистецтво споконвіку підіймало бойовий дух війська та давало наснаги народу, що відновлював сили та намагався жити далі опісля такої глобальної трагедії. І саме з музикою наслідки війни сприймалися не такими важкими і нездоланими.

Таким чином вже першого вересня 1958 року свої двері для студентів відкриває Тернопільське обласне державне музичне училище. З першого року існування училища було засновано також і Духовий оркестр Тернопільського музичного училища, де на початках грали студенти та викладачі училища, а з достатнім набором студентів викладачі училища брали участь в диригентів оркестру, так з 1958 по 1963 першим диригентом оркестру був О. А. Піковець. І вже через 5 років діяльності, у 1963 році музичному училищу присвоєно ім'я видатної оперної співачки світового рівня, уродженниці Тернопілля, Соломії Амвросієвни Крушельницької.

Тернопільську обласну філармонію засновано 19 грудня 1939 року. Основний напрямок її роботи – гастрольно-концертна діяльність. Культурно-мистецьке життя вирувало в цьому будинку з початку ХХ століття. Тут виступав знаменитий хор "Тернопільський боян" та молода Соломія Крушельницька, якій судилося стати всесвітньо відомою співачкою. Тут двічі, у 1905 та 1911 роках, виступав геніальний Іван Франко, у другий свій приїзд він читав при переповненому залі знаменитого "Мойсея". У приміщенні нинішньої філармонії знаходився в 1915–1917 роках професійний театр Тернополя "Тернопільські театральні вечори" під керівництвом уславленого режисера, актора та реформатора театру Леся Курбаса. Обласна філармонія гідно продовжила культурно-мистецькі традиції минулих літ. У 50-х роках тут працювала хорова капела під керівництвом незабутнього диригента, заслуженого працівника культури, уродженця Тернопільщини Миколи Вороняка (1926–1973), у 70-х роках – колективи "Дністер", "Збруч" (солістом останнього був заслужений артист України Григорій Котко). У 1976 році створено фортепіанне тріо в складі Романа (1948–1988), Ярослава (1950–1992) і Габрієли Теленків, у супроводі якого часто виступав заслужений

артист України Микола Болотний. Значним явищем у музичному житті не лише Тернопільщини, але й усієї України стало створення в 1980 році прекрасного фольклорного ансамблю "Медобори", душею якого були безмежно закохані в рідну українську пісню молоді ентузіасти, прекрасні виконавці: нині заслужений артист України Олег Марцинківський, заслужений працівник культури Людмила Тимошук, лауреат Міжнародного конкурсу "Золоті трембіти" Леонід Корженевський. У Тернопільській обласній філармонії проходило творче становлення нині відомих зірок української естради: заслужених артистів України Любові та Віктора Анісімових, Іво Бобула, Олександра Серова. Працювали й нині працюють дві музично-лекторійні бригади, які дарують народну пісню та дотепне слово слухачам не тільки Тернопільщини, а й інших регіонів України. Це артисти: Лілія Майорова, Іван Равлюк, Йосип Сагаль, Богдана Лецишин, Надія Яковчук, Олександр Юрик, Ігор Жигайло, заслужений артист України Василь Яковчук, лауреат Всеукраїнського конкурсу артистів естради Богдан Кирилюк. Новим вищим щаблем творчої діяльності філармонії була постановка в 1987 році опери Д. Россіні "Шлюбний вексель" (режисер-постановник – Михайло Форгель, головний диригент – Богдан Дунець). Ролі виконували заслужені артисти України Любов Ізотова та Микола Болотний, Іван Равлюк, Леонід Корженевський, Богдана Лецишин, Олександр Юрик. У різні роки директорами філармонії були: С. П. Хорольський, Г. М. Батіщев, Ю. Л. Баженов. Упродовж 1993–2000 років її очолював М. Д. Ростоцький, з жовтня 2000 року – Г. П. Шергей. У липні 2007 року директором філармонії призначено Я. П. Лемішку. Складним і багатогранним є життя філармонії сьогодні. Її творчі колективи своїм високопрофесійним мистецтвом роблять значний вклад у відродження національної культури, давніх українських традицій.

Неможливо не брати до уваги й Тернопільський муніципальний духовий оркестр "Оркестра Волі" (1993). Заснований 9 листопада 1988 року викладачем Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької Григорієм Марченком. Влітку 1989 року уперше на Тернопільщині у виконанні колективу прозвучали гімн України "Ще не вмерла Україна" і духовний гімн "Боже великий, єдиний" М. Лисенка, твори М. Гайворонського, Р. Купчинського, Л. Лепкого. До 1989 року художнім керівником і диригентом "Оркестри Волі" був М. Старовецький. Упродовж 1993–1999 років оркестр очолював Л. Міллер. Під його орудою "Оркестра Волі" здобула міжнародні визнання: звання лауреата Всеукраїнського (Київ, 1993) та Міжнародного (Рівне, 1994–1995) конкурсів духової музики. У 1993 році колективу надано статус "Тернопільський муніципальний". У 1999 році "Оркестру Волі" очолив заслужений працівник культури України Володимир Грицай. Колектив працює над збереженням, розвитком, популяризацією українських і світових традицій у галузі виконання й гри на духових інструментах кращих зразків музичної та пісенної творчості сучасних композиторів. [3]

Розглянувши історичні перипетії створень та розвитку різних музичних об'єднань можемо зробити висновок, що саме завдяки небайдужим численним жителям Тернополя та переважно волонтерській титанічній праці цих персоналіїв, спільно із загальноміським рівнем музичної культури і любові громади міста до інструментальної, духової музики – відбувався неспинний розвиток інструментальної духової музичної культури. Щораз сягаючи нових висот, і поступово переходячи з аматорського рівня до професійного виконавства.

Список використаних джерел:

1. Юрій Юцкевич. Музика словник-довідник. Тернопіль. 2003. с. 352
2. Любомира Бойцун. Музичне життя Тернопілля.
3. Миськів В. Музична Тернопільщина. Бібліографічний покажчик із серії "Мистецька Тернопільщина". Тернопіль. Видавництво "Підручники і посібники" 2008.
4. Походзей І. Музичні училища України в системі підготовки мистецьких кадрів: історія, стан, перспективи. 95 с.
5. Любомира Бойцун. Тернопіль у плінні літ: історико-краєзначі замальовки. Тернопіль. Джура. 2003. 392 с.



УДК 78.03

Гавришків С.В.,
м. Рівне

ТВОРЧА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ БОГДАНА ЗАЯЦЯ

Анотація. В статті висвітлюється питання творчої та педагогічної діяльності відомого диригента та керівника Муніципального оркестру духових інструментів м. Дрогобича, старшого викладача – методиста по класу тромбона Дрогобицького державного музичного коледжу імені В. Барвінського, Заслуженого діяча естрадного мистецтва України, громадського діяча Богдана Володимировича Заяця, який присвятив свій талант вихованню молодого плеяди тромбоністів.

Ключові слова: Богдан Заяць, музикант, педагог, виконавець, тромбон.

Annotation. The article deals with issues of creativity and pedagogical activity of the famous conductor and head of the Municipal Orchestra of Wind Instruments in Drohobych, teacher of the methodology in the trombone class of the Drohobych State Musical College named after V. Barvinsky. Honored Worker of Folk Art of Ukraine, public figure Bogdan Volodymyrovich Zayats, who devoted his talent to the education of the young generation of trombonists.

Key words: Bogdan Zayats, musician, teacher, performer, trombone.

Постановка проблеми. У сучасному мистецтвознавстві зібрано і частково осмислено інформацію про представників української духової творчості та виконавства, зокрема і виконавства на тромбоні. Проте є потреба охарактеризувати творчість окремих видатних представників цієї спеціалізації на теренах Західної України.

Мета дослідження – висвітлити і проаналізувати творчу та педагогічну діяльність Богдана Володимировича Заяця – старшого викладача – методиста по класу тромбона Дрогобицького державного музичного коледжу, соліста – інструменталіста, диригента, педагога.

Виклад основного матеріалу. Життя Богдана Заяця – це музика – одне з найпотаємніших мистецтв історії людства. Аранжування творів, індивідуальний підхід до викладання, гра на інструменті – все переповнене безмірною енергетикою, величезним електричним струмом його таланту. Тому творча і педагогічна діяльність Богдана Заяця – не звичайне, хоч і фахове музичне ремесло, а справжнє мистецтво, що народжується у глибинах його душі.

У травні 2018 р. очікується 70 – річний ювілей Богдана Заяця.

Що до авторства, пишу як його учениця і палка прихильниця його творчості. Ми переконані в тому, що діяльність Богдана Володимировича Заяця заслуговує на дослідження.

Богдан Заяць народився у 1948 році у м. Борислав, Львівської області у побожній сім'ї – мати була домогосподаркою, батько був картограмщиком на нафтовому промислі, також диригував хором у церкві. Музичні здібності передалася спадково – дідусь був дяком у церкві. Духовий інструмент вибрав, бо сподобалось звучання оркестру в Будинку піонера, яким керував фронтовик Кардаш В. Ази музичної майстерності здобув у Бориславській музичній школі (де в той час навчався і батько Богдана) по класу тенора, баритона у Янишина М.І, згодом по класу тромбона у Зайндгайма Ч.Т., 1965 р. поступив в Дрогобицьке музичне училище в клас Гетьмана К.А., за запрошенням Шраєра А.В. грав у самодіяльному естрадному колективі заводу №2. 1969 р. закінчив училище і, отримавши рекомендації професорки Долгової М. і всього духового відділу поступив у Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка (клас тромбона Ганича С.Ф.). Це остаточно закріпило міцний професійний фундамент музичної освіти і творчої діяльності. Як соліст – виконавець Богдан Заяць проявив себе у вокально – інструментальному ансамблі "Арніка" (1971 – 1976 рр.), в доробку яких 8 платівок.

Лауреат всесоюзних, республіканських та міжнародних конкурсів; соліст Львівської філармонії та оперної студії при Львівській консерваторії (1973 р.) диригент М. Колеса; соліст ансамблю пісні і танцю (1974 р.) Прикарпатського військового округу; соліст військового оркестру м. Магдебург (Німеччина 1976 р.); соліст оркестру БГ-БЕНД, м. Трускавець (з 1990 р.); соліст Біг – бенду "Лебідь" (м. Київ 2005 р.) – гастролі в Голландії, Німеччині.

З 1981 року Богдан Володимирович Заяць працює викладачем по класу тромбона у Дрогобицькому державному музичному коледжі ім. Василя Барвінського. За роки роботи (а їх вже більше 35) в коледжі він зарекомендував себе висококваліфікованим, принциповим, вимогливим педагогом, відмінним виконавцем. Навчально – виховну роботу викладач проводить на високому



науково – теоретичному та методичному рівні. Викладацький стиль Б. Заяця – розумова виваженість. Він вдало поєднує емоційність і раціональність. Викладач завжди звертає велику увагу на технологію гри, вимагає від своїх учнів відповідних навичок у роботі виконавського апарату, зокрема щодо постановки мундштука, роботи губ, язика, дихання. Для відчуття опори дихання Богдан Володимирович рекомендує учням носити пояс, під час гри зтягує його тугіше. У навчальному процесі Б. Заяць приділяє увагу всім етапам – адаптаційному, репетиційному, демонстраційному. Виступи і здачі переживає разом зі своїми студентами – "кожен звук пропускаю крізь серце". Основними методичними новаціями були розігрування по методиках Ж. Арбана і Дж. Алессі. На уроках Богдан Володимирович постійно демонструє гру на інструменті. Добираючи репертуар, викладач завжди зважає на індивідуальні особливості і здібності учня. Особливу увагу приділяє розвитку техніки та інтонуванню (сольфеджіювання). Підготував ряд доповідей та методичних розробок ("Методика занять щоденних вправ на тромбоні", "Роль штрихів при грі на тромбоні", "Техніка дихання тромбоніста в процесі гри"). Зробив багато перекладів для тромбона. Весь час вдосконалюється, вивчає інноваційні форми і методи роботи і гри, ретельно втілює їх на практиці.

Підтвердженням високої професійної майстерності Заяця Б.В. є студенти, які неодноразово ставали дипломантами та лауреатами всеукраїнських конкурсів виконавців гри на мідних духових інструментах (**Порвіш Р.** – II премія на Республіканському конкурсі виконавців 1987 р., Ворошиловград, який даний час працює в Національній опері ім. Т. Шевченка; **Мучинський П.** – дипломант Всеукраїнського конкурсу 1988р., Донецьк; **Портенко О.** – II премія конкурсу "Полтавська весна – 2002", соліст оркестру в м. Сеул (Корея); **Боднар Н.** – II премія "Полтавська весна – 2003"; **Варварич М.** – диплом III ступеня конкурсу "Юні таланти Львівщини"; **Дрозд А.** – II премія конкурсу "Обрії класики" 2018р., Київ; **Дидак Р.** – II премія конкурсу "Обрії класики" 2018 р., Київ; **Тучапський В.** – I премія конкурсу "Обрії класики" 2018р., Київ). Багато з них продовжили своє навчання у Національній Київській музичній академії ім. П. Чайковського (Порвіш Р., Кіт В., Євдошук Т., Гешко Ю., Боднар Н., Портенко О., Михаць М., Варварич М.), Львівській державній музичній академії ім. М. Лисенка (Яритим Р., Жмуд В., Кримський П.), Київському інституті культури і мистецтв (Довганюк І., Легоцький Р., Лесюк Н.), Рівненському державному гуманітарному університеті (Круцько М., Гавришів С.), Горьківській консерваторії ім. М. Глінки (Біль О. – соліст опери у м. Нижньому Новгороді), Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. І. Франка (Сало Р., Волошин Р., Піхо І., Гурський Р., Дзюбенко О., Колотило М., М'язик І.).



Богдан Заяць зі студентами та концертмейстром Богданою Жукевич

Як соліст-виконавець Богдан Заяць має великий досвід у проведенні сольних концертів, концертів-звітів з учнями свого класу, про що свідчать програми, дипломи, афіші та відгуки у пресі. Квартет тромбоністів, за участю Б. Заяця, неодноразово виступав на запрошення мерії міст Ясло, Перемишля (Польща), концерти проходять у всіх куточках Львівщини, Івано-Франківська. Заяць Б.В. щорічно бере участь у профорієнтаційній роботі з абітурієнтами (виїзні концерти).

З 2008 р. Богдан Заяць є директором і співзасновником Муніципального духового оркестру в м. Дрогобич. Оркестр щорічно бере участь у підготовці та проведенні мистецько-культурних заходів училища, міста, області ("Фанфари перемоги", відкриття пам'ятника Юрію Дрогобича, Пам'ятного Христа до 2000-ліття Русі-України, співзасновник фестивалю духових оркестрів "Східницьке літо").

Як громадський діяч, впродовж 18 років сумлінно виконував обов'язки голови профспілкового комітету училища. За ретельну і багаторічну працю Заяця Б.В. нагороджено Почесною відзнакою Міністра культури і мистецтв України.

Висновок. Богдан Заяць є надзвичайно мужньою і сильною духом людиною. Його життя і діяльність є переконливим свідченням могутнього творчого потенціалу митця, який віддає людям увесь свій талант. Можливо в цьому таємниця молодості його душі. Можемо з впевненістю сказати, що він – викладач від Бога – його праця приносить свої плоди. Бажаємо Богдану Володимировичу успіхів на педагогічній ниві, здібних учнів, творчої наснаги.

Використані джерела

1. Марценюк Г.П. Українське тромбонне виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва / Герольд Марценюк. – К. : Інформ.-аналіт. Агенство, 2013. – 250 с.



УДК 780.64: 069

*Прокопович Т.Ю.,
м. Рівне*

ДУХОВА МУЗИКА В МУЗЕЇ: ЕКСКЛЮЗИВ ДЛЯ ЗНАВЦІВ І ЛЮБИТЕЛІВ

Анотація. У статті простежується розвиток музейної репрезентації духової музики. Визначено типових представників у сфері колекціонування духових та ударних інструментів. Окреслено зміну місії музею у контексті сучасних індустрій дозвілля. Ексклюзивні музейні проекти з використанням духового інструментарію набувають ваги серед професіоналів і шанувальників музичного мистецтва.

Ключові слова: музей музики, колекція духових інструментів, знавці, любителі, мікс.

Annotation. The paper examines the development of the museum's representation of wind music. Typical representatives in the field of collecting wind and percussion instruments have been identified. The change of the museum's mission in the context of the modern leisure industry is outlined.

Fashion for the collection of rare copies of sound instruments of musical art has spread among the European aristocracy. Among them are Florentine Duke of Cosimo III (Medici) and King of Prussia Friedrich II. In the 19th century, owners of famous companies of making wind instrument (La Couture-Boussey, Quarna Sotto) initiated the opening of public museums of musical instruments. The collection of rare musical instruments was used at conservatories in Paris and Brussels for educational purposes. The expositions of the museums' network of European cultural centers (Leipzig, Prague, St. Petersburg, Stockholm) are widely represented by antique wooden and copper wind instruments. The Museum of Tubes in Bad Sekingen (1985) exhibits the largest collection of instruments and holds numerous contests, festivals and master classes for amateurs and experts.

Among the professional musicians were also passionate collectors and owners of wind instruments' museum (V & E Simonetti, Martin Chandler). In Zaporizhia, the private Museum "BarabanZa" (Denis Vasiliev) is based on ethno-instruments from different regions of the world and offers various interactive programs for music-making on wind instruments and percussion instruments.

The exclusive museum projects with the use of wind instruments become weightier among professionals and fans of musical art. The museum hall serves as a good stage ground for creative self-realization of beginner musicians and experienced performers on wind instruments. Amateurs of wind music receive aesthetic pleasure and expand the artistic outlook.

Key words: music museum, collection of wind instruments, experts, amateurs, mix.

"Ексклюзив" – доволі розповсюджена характеристика творчості у музичному мистецтві. Вона підкреслює добірність діяльності особистості та її виключність. Очевидно, вражаюче розмаїтий арсенал звукових засобів також можна включити до категорії високого класу. Еволюція музичних

інструментів є свідченням перманентного пошуку людством неймовірних тембрів і технічних прийомів гри. Численні покоління майстрів по виготовленню музичного інструментарію, композиторів і музикантів-виконавців випробовували і до нині експериментують із параметрами звукового ідеалу. Природно, що в процесі удосконалення музичних інструментів нерідко виникали єдині у своєму роді моделі, або ж нові форми і матеріали витісняли з мистецької практики застарілі види, обертаючи їх у антикваріат.

Фахові видання з історії розвитку музичного мистецтва торкаються питань еволюції музичних інструментів. Проте ексклюзивну можливість наочно осягнути масштаб креативу людини у естетичному освоєнні звуку надає музей. Серед експонатів відомих музейних установ світу можна знайти чимало цікавих і раритетних музичних артефактів. Значну частку їх займає духовий та ударний інструментарій. А чи вдасться почути "голос" музейних експонатів? Напевно, це також можна віднести до розряду "ексклюзивів".

Тривали час вкоренилася норма зберігання музичних колекцій для культурно-пізнавальних цілей у спеціальних скляних вітринах. Проте останнім часом помітно змінилося ставлення музейників до унікальних звукових надбань людства. Тепер у музеях розробляються і функціонують різноманітні інтерактивні проекти для цільової аудиторії. Відвідавши місця збереження культурних пам'яток, професіонали і любителі музики можуть не тільки побачити, але й почути ексклюзивні тембри духових інструментів. Також тут пропонують відвідувачам широкий асортимент "неформатних" концертних програм за участю відомих артистів і музикантів-початківців. Усі ці метаморфози спонукають до вивчення мистецьких ініціатив у музейній справі, що й визначило **актуальність** даної розвідки.

Мета наукової статті полягає у аналізі сучасних тенденцій репрезентації духових та ударних інструментів у музейному просторі. Цій меті підпорядковані наступні завдання: 1) з'ясувати особливості збирання та експонування колекцій духового інструментарію; 2) розглянути ексклюзивні музейні проекти музикування на духових та ударних інструментах.

Аналіз досліджень. Багатоаспектність сучасних музейно-музичних міксів зумовлює різні підходи наукового дослідження: культурологічний, мистецтвознавчий, музеєзнавчий, педагогічний, соціологічний тощо. Деякі питання збереження і вивчення пам'яток духового музичного інструментарію висвітлені у мистецтвознавчих працях вітчизняних авторів (В. Апатський, В. Богданов, П. Круль, В. Посвалюк). Концептуальні засади нової музеології обґрунтовані у дослідженнях В. Ананьєва, В. Банаха, Т. Белофастової, І.Удовиченко. Цікаві факти сучасної практики залучення відвідувачів музеїв до спілкування із духовою музикою обговорюються на сторінках Інтернет ресурсів. На окреме вивчення заслуговує проблема інноваційних форм виконавства на духових інструментах поруч з музейними експонатами.

Виклад основного матеріалу. З XVIII століття в Європі поширилась мода на колекціонування музичних інструментів. Спершу це було до снаги музично освіченій аристократії. В цей період музичне виховання вельмож не відрізнялося від професійного, хоча й виражалось опозицією "знавець і любитель" [3, с.174]. Меценати музичного мистецтва частенько музикували на рівні із професіоналами. Відомо, що один із перших збирачів музичних інструментів, флорентійський герцог Козімо III (Медичі) добре грав на клавесині. За його колекцією музичних раритетів опікувався знаменитий винахідник фортепіано Бартоломео Кристофорі. Отож до збірки рідкісних екземплярів – скрипки Страдиварі й Аматті – додавались нові інструменти, зроблені майстром і доглядачем [2].

Тим часом король Пруссії Фрідріх II Великий прославився колекціонуванням флейт. Віртуозно граючи на цьому інструменті монарх захоплювався "екстраординарними" звучаннями. За щедрю винагороду (100 дукатів) він замовляв своєму придворному композитору Йоганну Кванцу флейти з індивідуальними характеристиками: "Одна – з дуже сильним звуком, друга – звучить легко і має м'які високі звуки" [3, с. 172]. Для виготовлення інструментів іноді король сам підбирав матеріали. В його колекції були флейти з бурштину, слонової кістки, чорного дерева, самшиту. Між військовими походами і державними справами Фрідріх II знаходив час для гри на улюбленому інструменті та писав музичні твори. Його композиторський спадок не поступається опусам професійних музикантів-флейтистів XVIII століття, що дає сучасним дослідникам право перевести короля з любителів у знавці. Втім майстерністю флейтового виконавства такий привілей Фрідріх II заслужив ще за життя: його партнером у ансамблевому музикуванні був Ф.Е.Бах [3, с. 171].

Нині екземпляри з колекції королівських флейт зберігаються у музеях Потсдама, Сан-Сусі, Берліна, замку Гогенцоллерн. На жаль, деякі експонати навіть після реставрації втратили свої унікальні "голоси". Поза тим, конструкція і матеріали флейт допомагають нашому сучаснику скласти уявлення про інструментарій духової музики минулого.

Не буде перебільшенням визначити XIX століття періодом великих відкриттів у розвитку духових інструментів. Винаходи Адольфа Сакс, Теобальда Бема кардинально збагатили темброві та технічні властивості музики, що народжується з повітряного потоку. Відкриття спеціалізованих майстерень і фабрик у Брюсселі, Ля-Кутюр-Буссе, Кварна Сотто засвідчило збільшення попиту на духовий музичний інструментарій. Можна здогадатись, що в перспективі фірми-виробники також долучились до створення колекцій інструментів і відкриття приватних музеїв.

Наприклад, в італійському селищі Кварна Сотто поблизу Мілана є етнографічний музей, в якому знаходиться унікальний Музей музичних інструментів [10]. Ексклюзивно тут представлена еволюція духових інструментів за останні два століття. Колекція музею налічує більше 300 екземплярів з ілюстраціями методів і матеріалів їх виготовлення. Музей заснований на базі однієї із найвідоміших компаній по виробництву музичних інструментів з дерева і металу – *Ramponi & Cazzani* (1818). Серед експонатів є давніше устаткування, на якому вручну створювалися флейти, кларнети, саксофони, гобої, труби, тромбони і т.д.

У Франції також можна ознайомитись із історією розвитку і технологією виготовлення духових інструментів. Унікальна колекція флейт, гобоїв і кларнетів з XVIII століття і до сьогодення зберігається у музеї (*Musée des instruments à vent*) в Ля-Кутюр-Буссе (*La Couture-Boussey*). Він був створений у 1888 р. місцевими музичними майстрами, які вирішили зберегти і популяризувати свою традицію виробництва інструментів із деревини [9]. Ліси Нормандії, історичного регіону Франції, дуже добре підходили у художніх ремеслах. Профільний музей призначався для ознайомлення із тонкощами виготовлення духових дерев'яних інструментів на рідкісних верстатах і пристроях. Звичайно, така експозиція насамперед приваблювала професіоналів.

До речі, використання колекцій музичних інструментів для навчально-пізнавальних цілей започаткували Паризька і Брюссельська консерваторії. Студентам навіть дозволялося освоювати виконавську техніку на музейних експонатах. Але в більшості їм надавалась можливість ознайомитись із наявними в навчальних закладах зібраннями старовинних і екзотичних інструментів. Тут варто згадати, що королю Бельгії Леопольду II у 1877 році раджа Суріндро Мохун Тагор подарив колекцію індійських інструментів (100), які були передані до музею консерваторії. Отож талановита молодь пізнавала музичний інструментарій з різних куточків світу.

Під кінець XIX – на початку XX століття майже у всіх культурних центрах Європи почали відкриватися музеї музики, де велася кропітка робота науково-дослідницького і реставраційного характеру. Галузеві установи як Музей історії музики в Стокгольмі (1899), Музей музичних інструментів в Петербурзі (1900), Чеський музей музики в Празі (1910), Музей музичний інструментів в Лейпцигу (1929) упорядковували свої колекції за видами, культурними регіонами, національними традиціями тощо. Культурно-просвітницький вектор діяльності музеїв музики був зосереджений на проведенні для відвідувачів оглядових екскурсій по залам із експозиціями музичних інструментів, серед яких вагому частку займали духові та ударні інструменти.

Наприклад, окрасою Санкт-Петербурзького музею музичних інструментів стала колекція рогового оркестру, виготовленого ексклюзивно московським майстром Н. Федоровим для коронованих урочистостей Миколи II [1]. Мідний інструмент, спроможний видати один тон, був надзвичайно популярним серед російської знаті XVIII-XIX століття. На початку XX століття бально-придворний статус рогових оркестрів змінився на музейний. У скляних вітринах духові інструменти з царської колекції нагадували відвідувачам про музичні смаки вельмож Російської імперії.

Загалом до середини XX століття музеї виконували роль сховищ культурних пам'яток, які призначалися для науково-дослідницької і культурно-просвітницької діяльності. Музейні фонди музичних інструментів розглядалися як додаткове джерело знань, а не отримання естетичних вражень. Якісні зміни в музейній роботі відбулися в останній третині XX століття. Певним чином цьому сприяли цифрові технології, які дозволили доповнити музейні предмети аудіовізуальними і мультимедійними засобами. Відтак відвідувачів почали "частувати" в музеях різноманітними інтерактивними програмами з елементами гри, театралізованої інсценізації і концертного музикування [4].

Цілком виняткову історію започаткування здобув Музей труби (*Trompetenmuseum*) в німецькому місті Бад Сейкінген (*Bad Säckingen*). Своім відкриттям він завдячує місцевій легенді XVII ст. про кохання бідного трубача та прекрасної принцеси. Вдале художнє перетворення любовної історії у епічний поемі "Трубач із Сейкінгена" (1854) Віктора фон Шеффеля принесло славу не тільки поету-романтику, але й курортному містечку поблизу Рейну. Коли ж композитор Ернст Несслер створив однойменну оперу (1884), цілком закономірно музичним символом Сейкінгену стала мелодія трубача. Традиційно її виконував для туристів перший трубач муніципального оркестру.

За ініціативи місцевої влади та підтримки мера Гюнтера Нуфера у музейному комплексі замку Шоннау (Schonau) з 1979 року організовувались майстер-класи відомих трубачів-виконавців і виставки інструментів з приватних колекцій. Ці заходи поклали початок ексклюзивному Музею труби, який з 1985 року поповнився раритетними експонатами, висвітлюючи історію розвитку мідного інструменту впродовж чотирьох століть. Нині у фонді музею зберігається понад 250 інструментів. Проте не тільки експонати приваблюють увагу туристів і місцевих жителів. Численні концерти, фестивалі, конкурси, наукові симпозіуми і майстер-класи, що проводяться у Музеї труби, розраховані на залучення широкої аудиторії – любителів і професіоналів духової музики [11].

Зрештою, серед професійних музикантів можна зустріти затятих колекціонерів і тонких знавців історії розвитку осібною чи цілою групою дерев'яних і мідних інструментів. Приміром, в приватній колекції каліфорнійського вчителя музики Мартіна Чандлера зібрано понад 200 антикварних духових інструментів (Chandler Music Museum), які сьогодні майже не використовуються у концертно-виконавській практиці [14].

Добірну зустріч всім охочим познайомитись із тубою пропонує у своєму домі Вінсент Сімонетті (місто Дарем, штат Північна Каліфорнія, США). В його приватній колекції зібрано понад 300 інструментів сімейства туби. З участі у шкільному оркестрі Сімонетті почав цікавитись найбільшим мідним інструментом, а з 1965 року в нього виник інтерес до збирання рідкісних і раритетних екземплярів. Згодом, у 1984 році, американець заснував біржу туби "The Tuba Exchange". Купуючи і продаючи інструменти він доповнював цінними антикварними об'єктами власну колекцію. Отож для ширшого доступу громадськості у 2016 році Вінсент Сімонетті відкрив музей туби. П'ять кімнат музею вщент заповнені інструментами: старовинними та сучасними, з вигадливими формами та неповторним тембром. Розповідь колекціонера, його гра на тубах здатна привернути увагу найвибагливіших відвідувачів, збагачуючи їх ексклюзивними естетичними враженнями [13].

Натомість Денис Васильєв, засновник і директор приватного Музею історії музичних інструментів "БарабанЗа", вважає, що інтерактивне знайомство з музичним інструментарієм справляє на відвідувачів чудодійний терапевтичний ефект. Серед півтисячі зібраних українським музикантом етно-інструментів чимало духових і ударних, які мають особливі цілительні властивості. Навіть назва музею розшифровується як "Барабани Запоріжжя" – на честь знаменитих козацьких тулумбасів. Загалом інтерактивний музей, відкритий у 2016 році, знайомить відвідувачів із інструментами національних традицій з різних регіонів планети. Під час екскурсій, тематичних лекцій і майстер-класів можна спробувати навчитися грати на більшості музейних експонатів і, навіть, долучитися до виготовлення музичних інструментів [5].

Як бачимо, сучасний екскурсант потрапляє у наповнений звуком музейний простір, який продукується у двох площинах: мультимедіа додаток до музейних експонатів і живе виконавство на духових інструментах. При чому, модною тенденцією музейного сьогодення є спільне музикування артистів-фахівців і відвідувачів. Майстер-класи і музичні майстерні (воркшоп) в музеях передбачають тактильний доступ до експонатів (музичних інструментів) і ознайомлення з елементарними прийомами музично-виконавської творчості.

Варто зауважити, що такі пропозиції зустрічаємо не лише у роботі галузевих музеїв. Так, центр музичного розвитку "Темро" (Львів) започаткував освітній проект M-Dates – серію концертів "Музика в музеї" для дітей. Інтерактивна і інтегрована форма знайомства малечі з духовими інструментами була проведена у Львівському художньо-меморіальному музеї Олекси Новаківського (2016 р.): розповідь про портрети козацьких гетьманів, творчі завдання з малярства супроводжувалася грою дуету "Комплімент" – Юлії Богданової (флейта) і Оксани Корлятович (сопілка) [12]. Оригінальність таких програм полягає в інтеграції видів мистецтва, синтезі пізнавальної і творчої діяльності дітей.

Разом з тим, дорослим відвідувачам музеїв також пропонуються унікальні можливості знайомства з духовим інструментарієм. Приміром, у Музеї українського народного декоративного мистецтва (Київ) в 2009 році відбулася лекція-концерт "Створення та еволюція духових музичних інструментів" з циклу "Духові музичні інструменти: крізь простір і час" за участю музикантів і майстрів із виготовлення музичних інструментів [6].

Взагалі, музейне середовище функціонально добре підходить до проведення музичних імпрез. Інтер'єр і акустика музейних залів підсилює художньо-естетичне сприйняття. Варто також окремо згадати комерційні проекти філармоній у співпраці із музеями. Приміром, Краківська філармонія ім. К. Шимановського разом із музеями міста (Національний музей і Палац біскупа Еразма Цьовка) в літній період проводить серію концертів камерної музики "Music summer" [8]. Зокрема, виступ квартету фаготів (2.08.2017) формуються із творів різних стилів і жанрів, орієнтовані на різні смаки

слухацької аудиторії. Аристократична атмосфера музейної зал огортає і сучасну публіку, активізуючи музичне сприйняття.

Тим більше, сучасні музиканти-виконавці залучають до концертних програм додаткові мистецькі засоби, щоб забезпечити максимальний вплив на сенсорну систему людини. Так, в Золотій залі Одеського літературного музею протягом 2016 і 2017 рр. проводилась серія концертів в рамках проекту "SAX PLUS" [7]. Кожна програма музейних вечорів була ексклюзивною. З задумом автора проекту Анни Степанової незвичне поєднання звучання саксофону з академічними і народними інструментами, поезією і танцем, пісочною анімацією і музейним інтер'єром – це неймовірна мистецька феєрія, яка відступає від звичних стереотипів публічних форм музичного виконавства і відкриває нову перспективу концертної практики.

Отже, нині у діяльності музеїв органічно перетинаються антикварність і атракційність. Такий підхід дозволяє розширити художній кругозір відвідувачів, викликаючи у них яскраві естетичні враження. Велика роль відводиться інтерактивним формам ознайомлення із духовою музикою, які дозволяють побачити, почути, виготовити і пограти на багатоманітних звукових засобах музичного мистецтва. Водночас сучасний музей слугує прекрасним сценічним майданчиком для творчої самореалізації початківців і досвідчених виконавців на духових та ударних інструментах. Можна припустити, що лінія взаємозбагачення "знавців і любителів" у вимірі музейно-музичних міксів продовжуватиме свою історію.

Література:

1. Васнин П.А. Брасс-квintет в контексте ансамблевого исполнительства на медных инструментах: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Васнин Петр Алексеевич; военный ун-тет, М., 2017. – 198 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://rostcons.ru/assets/disser/2017/vasnin_dis.pdf
2. Камзолова М.Н. Музыкальное путешествие по городам Италии: Учебное пособие / М.Н. Камзолова. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://books.google.com.ua/books/about/>
3. Корсунская С. О музыкальной деятельности короля Пруссии Фридриха II Великого / С. Корсунская // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: Материалы науч.-практ. конф. – М., Прест, 1999. – С. 166-174. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.opentextnn.ru/music>
4. Меморіальні музеї сьогодні: специфіка фондової, експозиційної та виставкової роботи : Матеріали II Всеукраїнської наукової конференції / упор. Д. Білавич, Р. Пасічник. Львів, 2016. – 168 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.salomeamuseum.lviv.ua/i/files/2_konferenz
5. <http://barabanza.org/>
6. <http://mundm.kiev.ua/DPTM/FOLKMUS.HTM>
7. <http://today.od.ua/sax-plus/>
8. http://www.filharmonia.krakow.pl/Repertuar/Cykle_koncertowe/
9. <http://www.musees-haute-normandie.fr/musee/musee-des-instruments-a-vent>
10. <http://www.museoquarna.it>
11. <http://www.trompetenmuseum.de/jou.htm>
12. <https://moderato.in.ua/uncategorized/m-dates-novakivskiy-museum-photo.html>
13. <https://simonettitubacollection.com/>
14. https://wn.com/chandler_music_museum_antique_instruments



УДК 78.03

**Вовк Р.А.,
м. Київ****НАПЕРЕДОДНІ ЮВІЛЕЮ!**

Розглянуто виконавські, педагогічні та наукові досягнення і здобутки народного артиста України, член-кореспондента АМУ, доктора мистецтвознавства, професора Володимира Апатського напередодні його 90-річчя.

Висвітлено творчий шлях видатного митця, його видатну виконавську діяльність у симфонічному оркестрі театру опери і балету.

Описано головні принципи педагогіки митця. Конкретизовано педагогічні перемоги на українському та міжнародних рівнях.

Інформовано про його наукові досягнення і створення наукової та педагогічної шкіл Апатського.

У статті аргументовано доказана провідна роль В. Апатського у досягненнях українського сучасного мистецтва.

Ключові слова: професор Апатський, ювілей, творчий шлях, педагогічні принципи, школи Апатського.

The performances, pedagogical and scientific achievements and achievements of the People's Artist of Ukraine, correspondent member of the AUC, Doctor of Art, Professor Volodymyr Apatsky on the eve of his 90th anniversary are considered.

The creative way of the outstanding artist, his outstanding performance in the symphony orchestra of the opera and ballet theater is highlighted.

The main principles of pedagogy of the artist are described. Specificized pedagogical victories on the Ukrainian and international levels.

It is informed about his scientific achievements and creation of the scientific and pedagogical schools of Apatsky.

The article substantiates the leading role of V. Apatsky in the achievements of Ukrainian contemporary art.

Key words: professor Apatsky, anniversary, creative way, pedagogical principles, schools of Apatsky.

Зовсім не віриться, що патріарху духового мистецтва України член-кореспонденту АМУ, доктору мистецтвознавства України, Народному артисту України, професору Володимиру Миколайовичу Апатському незабаром має виповнитися 90 років. Фаготист Апатський – справжнє світило у царині духового мистецтва не лише України, але й всього європейського і пострадянського простору. Його знають і поважають всюди не лише за титули, звання та нагороди, а, передусім, за найвидатніші досягнення у педагогіці, наукові здобутки та непересічні особисті гречності (людяність, толерантність, доброзичливість, чуйність, мудрість і безмежну ерудованість).

У царині духового мистецтва України є чимало видатних постатей – музичних діячів: виконавців, педагогів, науковців, енциклопедичних ерудитів, зрештою, але, щоб талан однієї особи зумів осягнути всі вище перелічені творчі іпостасі, таке спостерігається надзвичайно рідко. Як вважає більшість сучасних духовиків нашої держави разом із провідними діячами духового мистецтва всього пострадянського простору, така людина є. Цією винятковою особою, на думку багатьох, є Володимир Миколайович Апатський – музикант, педагог, науковець, людина, яка ерудована, практично у будь-якій сфері людської діяльності.

Знайомство і творче спілкування з такою особистістю збагачує кожного митця, кожного індивідуума професійно та приносить справжню насолоду.

В особі В. М. Апатського поєдналися такі обдарованості: видатний музикант-художник, педагог із світовим ім'ям, глибокий вчений, який у своїх наукових працях досліджує найскладніші питання музично-виконавського мистецтва та допомагає будь-ком(магістру чи пошукувачу) своїми професійними порадами у висвітленні найскладніших наукових питань.

Протягом кількох десятиліть В. М. Апатський працював солістом та концертмейстером групи фаготів у провідних оркестрах колишнього Радянського Союзу: у симфонічному оркестрі Великого театру опери та балету Білорусії (1951 – 1953 рр.), у симфонічному оркестрі Білоруської державної



філармонії (1954 – 1955 рр.), в оркестрі Ленінградської державної філармонії (1955 – 1957 рр.), в оркестрі Київського державного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка (1957 – 1984 рр.).

Роботу в симфонічному оркестрі Апатський В. М. поєднував із концертною діяльністю соліста та ансамбліста, виступаючи на концертних майданчиках України та поза її межами. Брав участь у створенні великої кількості платівок та фондових записів на Держтелерадіо України (як соліст і учасник камерних ансамблів).

Перше знайомство автора статті з видатним музикантом відбулося, на рівні "слухач-виконавець", ще в далекому 1965 році. Я, кларнетист, тоді студент першого курсу Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, перебуваючи на виставі П. І. Чайковського "Пікова дама" в театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, природно, що найбільше прислухався до гри кларнетистів. Але не можна було не звернути увагу на найвищий виконавський рівень симфонічного оркестру театру, трупа якого була однією з трьох найкращих, на той час, в Радянському Союзі. Достатньо сказати, що конкурси на будь-яке місце в оркестрі були тотожні всесоюзним!

Акцентуючи свою увагу на грі кларнетистів, я був захоплений (з перших звуків вступу) ідеальною злагодженістю та красою звучання солюючих кларнета і фагота, потім флейти, скрипки, віолончелі, альтів, арфи, контрабасів, гобою, валторни, труби, литавр... Це вже потім я довідався про імена тих видатних інструменталістів, які дарували тоді нам глядачам мистецтво найвищого гатунку. Це було справжнє сузір'я кращих оркестрових музикантів не тільки України, але й Радянського Союзу: кларнетист Тресков О. С., флейтист Антонов В. С., скрипаль Штерн А. Х., віолончеліст Кравцов М. М., контрабасист Сойка Б. В., гобоїст Козиненко О. К., валторніст Житніков О. І., трубач Бердієв М. В., литаврист Бутенко В. Ф. У цьому сузір'ї видатних музикантів яскравим світлом сяяла зірка фаготиста **Володимира Миколайовича Апатського**.



Я тоді навіть не міг думати, що вже через три роки буду мати щастя працювати поруч з цими Майстрами. Починаючи з 1968 року і протягом багатьох років, я працював разом із Володимиром Миколайовичем в симфонічному оркестрі Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Добре пам'ятаю, як він грав, як, чаруючи, солював у чисельних оперних і балетних виставах. Особливе враження на мене справило виконання Володимиром Миколайовичем розгорнутого фаготового соло в опері Д. Шостаковича "Катерина Ізмайлова". Драматургія фаготного соло, трактована В. Апатським, досягала масштабу симфонії! Музиканти оркестру в спілкуванні між собою висловлювали думку, що таке виконання гідне присвоєння фаготисту почесного звання. Що й сталося незабаром, тільки вже під час виконання Апатським сольної партії фагота в опері Т. Хреннікова "В бурю". Артисти оркестру під час постановки цієї опери в нашому театрі (диригент І. Гамкало) були свідками унікального, в своєму роді випадку. Тихон Хренніков (на той час голова спілки композиторів СРСР) приїхав до Києва на генеральну репетицію своєї опери. Він сидів у одному з перших рядів, обмінюючись враженнями про почуте з директором театру В. Кулаковим. Незабаром, після початку опери, Т. Хренніков захоплено вигукнув: "Чудовий фаготист! Який звук, яка фраза!" – "А як Вам наші співаки, наші головні герої Наталка, Льонька?", звертався до нього В. Кулаков. "Чудові співаки, – відповідав Хренніков, але звідки у вас такий фаготист, де ви взяли такого фаготиста?" І так продовжувалося протягом всієї вистави. Наступного дня директор театру викликав В. Апатського до себе в кабінет з вимогою: "Терміново пишіть заяву. Будемо Вас представляти на звання "заслужений артист України".

Яким же чином досяг Володимир Миколайович такого високого виконавського рівня?

Вражав особливий спосіб підготовки Володимира Апатського до репетицій чи вистав. За півтори-дві години перед початком відповідальної гри (кожна найпростіша репетиція розглядалася ним, як найважливіший виступ у житті) Володимир Миколайович вже був у "передбаннику" оркестрової ями (всі музиканти знали, що там розігрується Апатський і ніхто ніколи не дозволяв собі посягнути на це місце). Йшло розігрування – від простішого (шліфування кожного окремого звука) – до найскладнішого (опрацювання складних пасажів тощо). Безумовно, маючи за плечима фундаментальну Ленінградську фаготову школу, регулярно і відповідально шліфуючи свою майстерність, Володимир Миколайович зміг досягти найвищої майстерності.

Виконавські вершини, підкорені В. Апатським, природна допитливість не могли не трансформуватись згодом у цікаві педагогічні результати, які теж беззастережно можна вважати унікальними.

Педагогічну роботу в Київській державній консерваторії Володимир Апатський почав у 1967 році.



Блисуча виконавська майстерність, ерудиція, яскравий педагогічний талант і працьовитість дозволили В. М. Апатському досягти видатних педагогічних результатів: він створив українську фаготову школу, яка сьогодні вважається однією з найкращих у світі. Його учні прикрашають своєю грою кращі оркестри України, Мінська, Мадрида, Берліна, Брюсселя, Гамбурга, Карлсруе, Москви, Санкт-Петербургу, Софії, Сеула та багатьох інших міст світу. В. М. Апатський виховав більше 50-ти лауреатів міжнародних, всесоюзних та всеукраїнських конкурсів. **Тільки на останніх чотирьох всесоюзних конкурсах (Мінськ, 1979 р.; Одеса, 1983 р.; Хмельницький, 1987 р.; Тамбов, 1991 р.) учні В. М. Апатського незмінно займали перші місця. Такими досягненнями в духовій педагогіці не може похвалитися жоден викладач України.**





Педагогічні здобутки Володимира Миколайовича дивують, захоплюють, стимулюють і надихають до наслідування. Хочеться "тягнутися" до його рівня. Чудово, що була і є нагода постійно спілкуватися з Майстром, відвідувати його уроки з фаху, запозичувати методи та принципи високих педагогічних досягнень. Ось деякі з них: "Я є принциповим ворогом авторитарної педагогіки. Мені ближче діалог із студентом, ніж монолог вчителя. Намагаюсь, щоб кожне моє зауваження несло в собі і можливість заперечення студентом."

Педагогіка – творча професія. Педагог повинен вміти зазирнути у майбутнє, ні в якому разі не повторюватися. Якщо пішли повтори, тупцювання на одному місці, то потрібно йти з педагогіки. Вірю у виражальні можливості фагота, маю до своїх учнів найвищі вимоги. Тільки вимагаючи неможливого, отримаєш від фагота те, що він у змозі дати".

Можна тільки захоплюватися фанатичною захопленістю і вірою в свій інструмент Володимира Апатського, хоча абсолютно очевидно, що без такої захопленості у справу, можливо, й не відбулась би така яскрава особистість.

Крім роботи у спеціальному класі фагота, Володимир Миколайович читав спеціальні лекційні курси не тільки у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, але й у Київському національному університеті культури і мистецтв, Донецькій державній консерваторії, Рівненському державному гуманітарному університеті, Інституті підвищення кваліфікації. Він стверджує, що: "Довгий час духове виконавство і педагогіка мали суто емпіричний характер. Проте в наш час емпіризм вже вичерпав свої можливості, подальший прогрес у цій галузі неможливий без глибоких наукових досліджень процесів, що пов'язані з грою на духових інструментах, без розробки сучасних методів навчання".

На вирішення цих завдань і спрямована науково-дослідницька діяльність В. М. Апатського. Численні його праці виходять далеко за межі духового виконавства, в них досліджується широке коло проблем, що пов'язані з різними видами музично-виконавського мистецтва: акустика музичних інструментів, анатомія та фізіологія виконавського апарату, виражальні можливості інструментів і виконавська майстерність музиканта, історія музичних інструментів, методика навчання тощо. У процесі наукових пошуків Володимиру Миколайовичу вдалося створити новий, об'єктивний напрямок у дослідженні музичного виконавства, який ґрунтується на точних акустичних та фізіологічних вимірюваннях. Цей напрямок отримав визнання у теоретиків та практиків музичного виконавства, має послідовників і продовжувачів як в Україні, так і за її межами.

Об'єднуючи навколо себе талановитих молодих вчених, Володимир Миколайович створив наукову школу, яка займається дослідженням музичного виконавського мистецтва. Під його науковим керівництвом захистили кандидатські дисертації В. Качмарчик, А. Карпак, Б. Нічков, Р. Вовк, В. Громченко, докторські дисертації – П. Круль, Б. Нічков, В. Качмарчик і А. Карпак.

Напружена різнобічна діяльність Апатського є надзвичайно плідною. У своїй сукупності вона є вагомим внеском у розвиток українського мистецтва, значно збагачує культуру нашої країни.



Символічне поєднання високохудожнього виконавства, педагогічних досягнень і перемог із фундаментальними науковими працями стало справжнім духовним піком воістину зіркового результату Майстра.

Безумовно, з плином часу, у допитливого педагога виникає необхідність зафіксувати свої висновки на папері, а у допитливих людей ця потреба є особливо загостреною, що й спонукає їх до наукової діяльності. Підсумком багаторічної діяльності В.М. Апатського на науковій ниві є захищені ним кандидатська та докторська дисертації, які ґрунтувались на дослідженнях у різних сферах виконавства не лише на фаготі та інших духових інструментах, але й на знаннях педагогіки, психології, історії, акустики тощо.

Володимир Миколайович є автором п'яти монографій і більше ста науково-дослідних статей. Його "Методика обучения игры на фаготе" (М., 1985г.) була рекомендована Міністерством культури СРСР як навчальний посібник для музичних вузів.

У 1997 році Володимира Миколайовича Апатського було обрано член-кореспондентом Академії мистецтв України. Під час роботи в АМУ ним було опубліковано 5 монографій:

- "Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства", (2006 р.);
- "История духового музыкально-исполнительского искусства" (Книга – I), 2010 р.);
- "История духового музыкально-исполнительского искусства" (Книга – II), 2012 р.);
- "Актуальные вопросы духового музыкально-исполнительского искусства", (2013 р.);
- "Фагот от А до Я", (2017 р.)

Майже кожна наукова робота Апатського названа духовиками України і усього пострадянського простору **"Біблією духовика"** Це не просто дифірамби вченому, то є істинною правдою.

Поряд із монографіями з 1997 року В. М. Апатським було написано понад 50 науково-дослідницьких статей.

Жоден захист дисертацій у царині досліджень духового виконавства в Україні (деякі і за її межами) не обходились без участі професора де він був задіяний як науковий керівник, науковий консультант або офіційний опонент.

Існує думка, що професор Апатський створив Українську наукову школу, яка досліджує найскладніші питання духового музичного виконавського мистецтва.

Очевидно, що викладання на виконавських кафедрах вимагає від педагогів певних результатів, у першу чергу – виховання високопрофесійних виконавців. З повним правом можна заявити, що Володимир Миколайович є фундатором не лише київської, але й української фаготової школи.



Кілька слів про перемоги учнів Маестро на Всесоюзній арені. Не можна не сказати про справжню ціну тих перемог, адже тоді виграти Всесоюзний конкурс було значно важче, ніж багато яких Міжнародних, бо не є таємницею, що більшість переможців на Всесоюзних конкурсах тих часів були вихованцями московської та ленінградської консерваторій. Для того, щоб одночасно два молодих музиканти з України вибороли дві перші премії необхідно було їм виконати конкурсні програми на порядок краще за конкурентів. Отож Володимир Миколайович сотворив справжнє чудо!

Величезна увага приділялась Апатським освоєнню технології виконавських прийомів, таких як: постановка дихання, губного та пальцевого апаратів, робота над звуком, вивчення і освоєння штрихів, динамічною та тембральною гнучкістю та ін.

Начебто вся інформація Володимира Миколайовича про методи підготовки ним високо-професійних музикантів була очевидною, але після майже тридцяти років потому досягнення Майстра й досі ніким не перевершені.

Ось неповний перелік творчих перемог і досягнень учнів Володимира Миколайовича:

Всесоюзні конкурси:

- Мінськ 1979 р. – *О. Клечевський* I-премія, *С. Цюбко* – III-а премія;
- Одеса 1983 р. – *Т. Осадчий* – I-а премія і Гран-прі, *С. Цюбко* – II-а премія;
- Хмельницький 1987 р. – *А. Петров* I-а премія, *Г. Пентелейчук* – III премія;
- Тамбов 1991 р. – *А. Авраменко* – I-а премія.

Міжнародні конкурси:

Ткачук Олексій:

1. Міжнародний конкурс – Мінськ 1994 р. – I-премія;
2. Міжнародний конкурс – Маркнойкірхен (Німеччина), 1990р. III-я премія;
3. Міжнародний конкурс – Женева 1994 р. – Дипломант

Мосюк Анатолій:

Міжн. конкурс – Лодзь (Польща) 2002 р. – III-я премія

1. Міжнародний конкурс – Байройт (Німеччина) 2005 р. – Диплом відповідає II-ій премії

Осадчий Тарас:

1. Міжнародний конкурс – Тулон (Франція) 1988 р. – IV-а премія
2. Міжнародний конкурс – Париж (Франція) 1992р. Дипломант

Міжнародні конкурси ім. Дм.Біди (м.Львів)**Перші премії:**

М. Сербинов, О. Сасенко, М. Малиновський 2000 р.

С. Руснак 2003 р.

Ю. Васєєв, А. Антонович, М. Крещенський 2006 р.

Гран-прі:

Т. Осадчий – Всесоюзний конкурс, Одеса – 1983 р.

С. Руснак – Ворзель 2003 р., Рівне 2006 р.

А. Мосюк – Ворзель 2004 р.

А. Антонович – Ворзель 2002 р.

М. Крещенський – Ворзель 2007р., Київ 2008 р.

Всі Всеукраїнські, як і всі Рівненські конкурси ім. В. Старченка були увінчені перемогами його учнів.

Випускники В. Апатського працюють солістами в кращих оркестрах України і світу, зокрема:

О. Ткачук – Перший фаготист симфонічного оркестру в м. Бамберзі (Німеччина)

А. Мосюк – Перший фаготист симфонічного оркестру в м. Нойбранденбурзі (Німеччина)

А. Кукса – артист оркестру Бельгійського радіо в м. Брюссель

А.Клечевський (I-ий фагот), Г. Шамін (II-ий фагот) – працюють в оркестрі В. Співакова м. Москва

М. Крещенський – соліст Заслуженого симфонічного оркестру в Санкт-Петербурзі.

**Три учні стали професорами вузів:**

О. Ткачук – професор Вищої школи у м. Бремен (Німеччина)

О. Клечевський – професор Академії музики у м. Сеул (Південна Корея)

В. Будкевич – професор Білоруської академії музики, декан оркестрового факультету

Учні по науковій лінії, у яких професор В. М. Апатський був науковим керівником стали:

Б. Нічков – проректор Білоруської академії музики, м. Мінськ;

В. Качмарчик – проректор Донецької музичної академії (тепер професор кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ імені П.І. Чайковського, м. Київ);

В. Громченко – проректор з наукової роботи Дніпропетровської академії музики імені М.І. Глінки, м. Дніпро;

П. Круль – завідувач кафедри виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ;

Р. Вовк – Заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ імені П.І. Чайковського, м. Київ;

А. Карп'як – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

На превеликий жаль, Маєстро Володимир Апатський із вересня 2017 р. через хворобу не може, як завжди, активно діяти у багатовекторних творчих іпостасях. Ось і останній – VIII Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на дерев'яних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка в м. Рівне, директор конкурсу Степан Цюлюпа, 21-23 березня 2018 року, через хворобу корифея проводився без його участі, без, традиційного вже, його головування, проте музичний загал твердо вірить, що Володимир Миколайович повернеться до свого звичного педагогічного і наукового життя, очоливши наступні конкурси. Такі ж сподівання має і оргкомітет конкурсу у Чернівцях "Сурми України", директор конкурсу Любомира Мазурик, головою якого постійно запрошувався В.М. Апатський та організатори багатьох інших конкурсів України та зарубіжжя.

Підставами для таких сподівань дають контакти з ним, де спостерігаються реальні покращення здоров'я.

Сподіваємось, віримо і з нетерпінням чекаємо повернення **Володимира Миколайовича Апатського – Корифея, Батька** українських духовиків, до звичної, такої потрібної нам всім його діяльності у царині духового мистецтва України!



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ:

Бала Максим Володимирович – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Білас Віктор Іванович – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

Буркацький Зиновій Павлович – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових і ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової, м.Одеса.

Вовк Роман Андрійович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.

Гавришків Світлана Володимирівна – студентка кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Гайошко Олена Богданівна – аспірантка Івано-Франківського національного медичного університету, м. Івано-Франківськ.

Гишка Ігор Семенович – кандидат мистецтвознавства, доктор філософії (Ph. D.of Musical Art), доцент, доцент кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів.

Громченко Валерій Васильович – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки, м. Дніпро.

Димченко Сергій Станіславович – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Димченко Станіслав Сергійович – заслужений працівник культури України, професор кафедри народних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Жалоба Катерина Віталіївна – магістрантка кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Карпак Андрій Ярославович – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

Косенко Світлана Валентинівна – кандидат медичних наук, доцент Івано-Франківського національного медичного університету, м. Івано-Франківськ.

Круль П.Ф. – доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук вищої освіти України, завідувач кафедри виконавського мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ "Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника", м. Івано-Франківськ.

Krzysztof Kamiński – professor habilitated doctor, Academy of Music in Łódź, soloist bassoonist of the Artur Rubinstein Philharmonic Orchestra in Łódź, Poland.

Леонов Василий Анатольевич – доктор искусствоведения, профессор, профессор Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова, Заслуженный артист России, г. Ростов-на-Дону, Россия.

Łukasz Wójcicki – doctor, Academy of Music in Łódź, soloist saxophonist and teacher in Łódź, Poland.

- Марценюк Герольд Петрович** – кандидат мистецтвознавства, доктор філософії (Ph. D.Art) (мистецтво), професор кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ.
- Мельник Олександр Юліанович** – заслужений працівник культури України, доцент кафедри виконавського мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», м. Івано-Франківськ.
- Музиченко Наталія Іванівна** – кандидат медичних наук, доцент Івано-Франківського національного медичного університету, м. Івано-Франківськ.
- Мулярчук Назарій Дмитрович** – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Ничков Борис Владимирович** – доктор искусствоведения России, кандидат искусствоведения РБ, профессор, профессор кафедры деревянных духовых инструментов УО «Белорусская государственная академия музыки», заслуженный деятель искусств Беларуси, г. Минск, Республика Беларусь.
- Омельченко Світлана В'ячеславівна** – заступник директора з навчальної роботи, викладач-методист вищої категорії циклової комісії загально-освітніх дисциплін Тульчинського училища культури, відмінник освіти України, м. Тульчин, Вінницька область.
- Павленко Олена Федорівна** – 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, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Палкина Ирина Дмитриевна** – кандидат искусствоведения, доцент, доцент Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону, Россия.
- Пастушок Тарас Васильович** – викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Панькевич Олег Володимирович** – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Пилипчук Петро Степанович** – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Прокопович Тетяна Юрїївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Piotr Lato** – professor habilitated doctor, Academy of Music in Krakow, Poland.
- Поля Паунова-Тошева** – доктор музыковедческих наук, профессор, член-наблюдатель Болгарской академии наук и искусств, заместитель директора по художественным и научным делам Национального училища музыкального и танцевального искусства имени Добрина Петкова, г. Пловдив, Болгария.
- Сверлюк Ярослав Васильович** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри духових та ударних інструментів, директор 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.
- Скороходов Владимир Павлович** – доктор культурології, кандидат філософських наук, професор, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів УО «Белорусская государственная академия музыки», заслуженний діяч мистецтв Білорусі, г. Минск, Республіка Білорусь.
- Славинска Рада** – доктор мистецтвознавства, член кореспондент Болгарської академії наук і мистецтв, професор Академії музикального, танцювального і образотворчого мистецтва, г. Пловдив, Болгарія.
- Slawomir Cichor** – habilitated doctor, Academy of Music in Łódź, soloist trumpeter of the Artur Rubinstein Philharmonic Orchestra in Łódź, Poland.
- Старко Володимир Григорович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.
- Столярчук Богдан Йосипович** – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Терлецький Микола Миколайович** – доцент, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Турчинський Борис Романович** – викладач класу кларнета консерваторії м. Петах-Тиква, Ізраїль.
- Фартушний Віталій Петрович** – заслуженний діяч мистецтв України, заслужений артист Карелії, професор кафедри духових і ударних інструментів Петрозаводської державної консерваторії імені А.К. Глазунова, перший голова товариства української культури, г. Петрозаводск, Росія.
- Ходан Зоя Андріївна** – аспірантка кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, м. Львів.
- Цюлюпа Степан Данилович** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Janusz Korpzyński** – professor habilitated doctor ,Academy of Music in Łódź, soloist oboist of the Artur Rubinstein Philharmonic Orchestra in Łódź, Poland.

ПРЕЗЕНТАЦІЯ
сучасних наукових, навчально-методичних
та нотних видань (2008 – 2018 роки)

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.





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, 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 9 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2017. – 216 с.

ISBN 978-966-416-489-1

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.

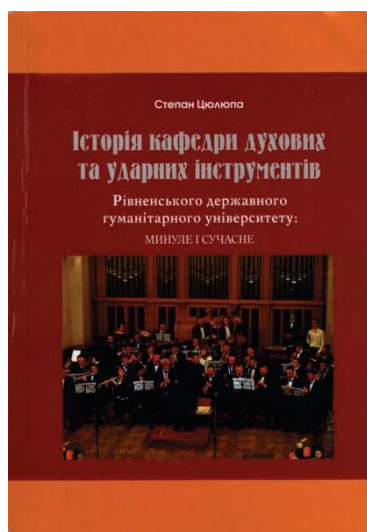
Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Навчальний посібник. – Рівне: видавець О. Зень, 2012. – 240 с.

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.

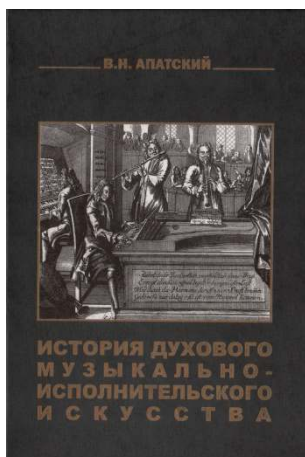
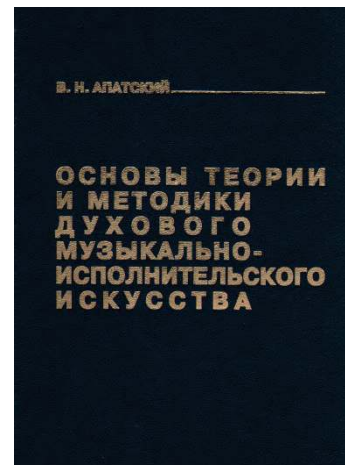


Апатский В. Н.

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.

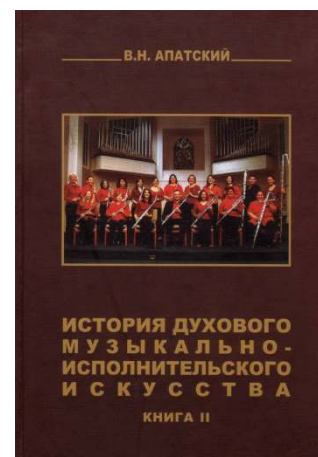
ISBN 978-966-432-067-9

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.

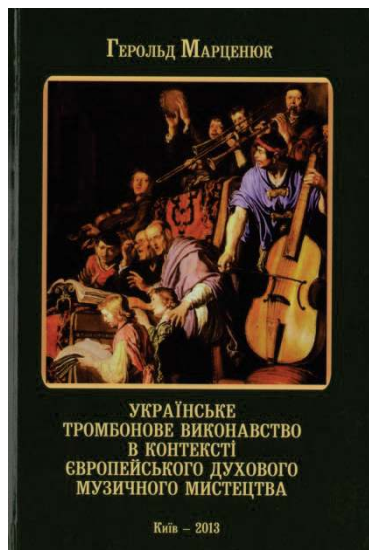
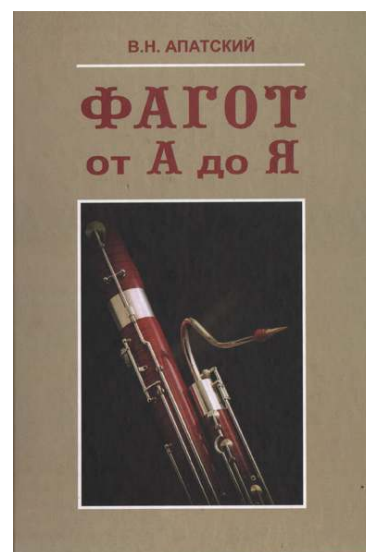
В книге собраны избранные статьи, которые в разное время были написаны автором – украинским музыкантом-исполнителем (фаготистом), педагогом, ученым-исследователем. Круг рассматриваемых в книге вопросов отличается почти энциклопедической обширностью и многообразием. В своей совокупности материалы сборника 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. Собрав разрозненные статьи в одном сборнике, автор надеется приблизить их к читателю и тем самым привлечь внимание к ним.

Апатский В. Н.

Фагот от А до Я / В. Н. Апатский. – К.: ТОВ "Лазурит-Поліграф", 2017. – 520 с.
ISBN 978-966-1543-54-5

Настоящая книга посвящена одному из классических духовых музыкальных инструментов, золотому голосу симфонического оркестра, фаготу. Работая над книгой, автор стремился охватить как можно более широкий круг вопросов, связанных с этим замечательным инструментом. Видное место в книге отведено истории фагота, его акустической природе и основам конструкции современного фагота. Не менее тщательно в ней исследуются исполнительский аппарат фаготиста, его строение, функционирование и методика постановки. Центральное место в монографии занимают выразительные возможности фагота и исполнительское мастерство фаготиста. Стремясь к энциклопедическому охвату тем, автор отводит весь заключительный раздел книги материалам справочного характера. Этот раздел содержит обширную таблицу аппликатур фагота, таблицу трелей, таблицу четвертьтонов, таблицу фаготных флажолетов, обширный указатель фаготной музыкальной литературы и список теоретических трудов, прямо или косвенно относящихся к фаготу.

Книга адресуется широкому кругу читателей: фаготистам, исполнителям на других духовых инструментах, композиторам, дирижерам, оркестровщикам, инструментоведам, теоретикам музыкального искусства.



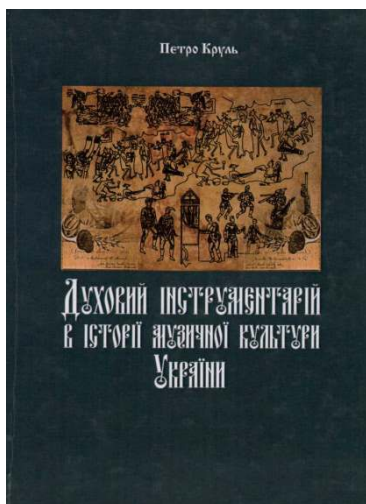
Марценюк Г. П.

Українське тромбонне 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 тромбонного виконавства. На основі систематизації фактичних даних простежено й узагальнено джерела формування і розвитку регіональних тромбонних 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

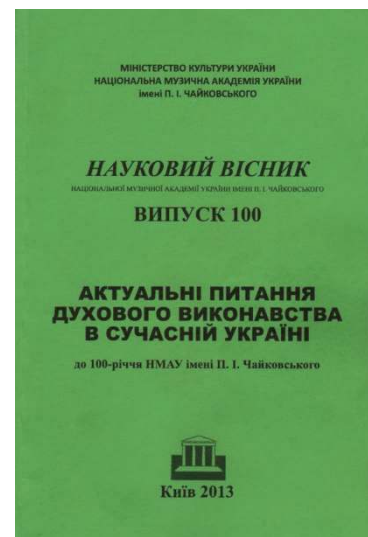
Навчальний підручник містить свідчення про духовий музичний інструментарій України, який є різноманітним за своїм складом і функціями й охоплює досить велику кількість різновзвучних за своїм характером інструментів, що виготовлялись як самим виконавцем, так і майстровим способом. Також подаються відомості 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.

ції, 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.



Турчинский Б. Р.

Сборник очерков, опубликованных в музыкальных журналах "Оркестр" (Москва), "Израиль XXI" (Иерусалим), "Дети и музыка" (Москва).



Плохотнюк О. С.

Професія – трубач. 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

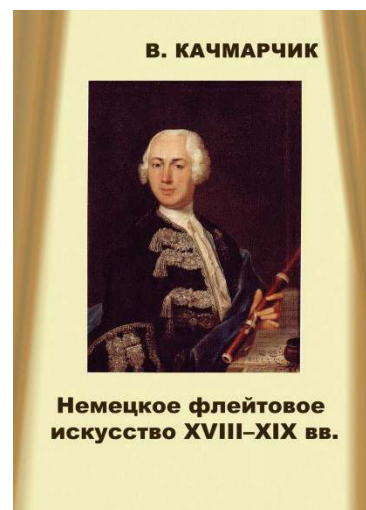
Володимир Миколайович Лисенко – талановитий музикант-педагог, трубач-віртуоз, виконавська творчість якого мала великий вплив на розвиток мистецтва гри на трубі не тільки в Луганську, але й далеко за його межами. Ознайомлення підростаючого покоління духовиків з творчістю В. М. Лисенка, аналіз його методичних 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. Й. Кванца, Й. Г. Тромліца, Й. Б. Вендлінга, А. Б. Фюрстенау, Т. Бема і їх визначальної ролі в історії німецького і західноєвропейського флейтового мистецтва.



Посвалюк Валерий.

Методика овладения верхним регистром на трубе: учебное пособие / В. Т. Посвалюк. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – 60 с.: іл. ISBN М-707519-02-8

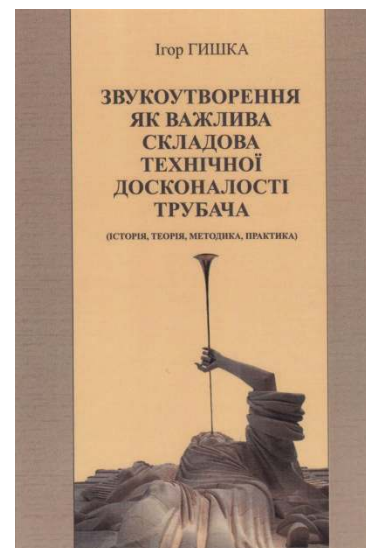
Пособие предназначено для изучения дисциплин "Специальность", "История исполнительства на специальном инструменте", "Методика преподавания игры на инструменте" в ВУЗах III-IV уровня аккредитации. Материалы пособия адресованы преподавателям и студентам-исполнителям на духовых инструментах (труба, валторна, 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 пропонуються 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.



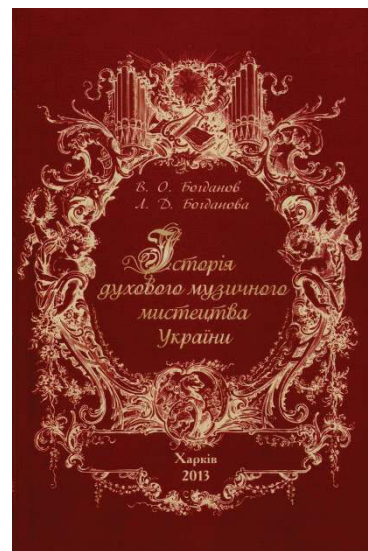
Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст. В 2-х томах. Т. 1. – Харків : ФО-П Сілічева С. О., 2013. – 384 с.

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 широку 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.Я. 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

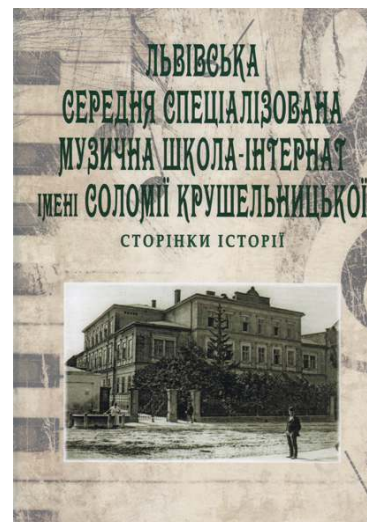
найважливіших жанрів флейтового мистецтва, вплив контактів композиторів, віртуозів і навколишніх умов праці митців на створення найяскравіших зразків репертуару флейтиста. Монографія розрахована на спеціалістів у галузі духового виконавського мистецтва, студентів вищих та середніх навчальних музичних закладів.

Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької. Сторінки історії. – Львів: Камула, 2017. – 188 с. + 72 с. вкл.

ISBN 978-966-433-155-2

Збірка нарисів з історії Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені Соломії Крушельницької присвячена 75-річчю від дня заснування школи.

Сторінки історії виникнення та діяльності середнього професійного музичного закладу у Львові адресовані широкому колу музикантів – як професіоналам: музикантам-практикам, учителям шкіл естетичного виховання, педагогам та студентам ВНЗ, так і музикантам-аматорам та всім небайдужим до вітчизняної культури людям.

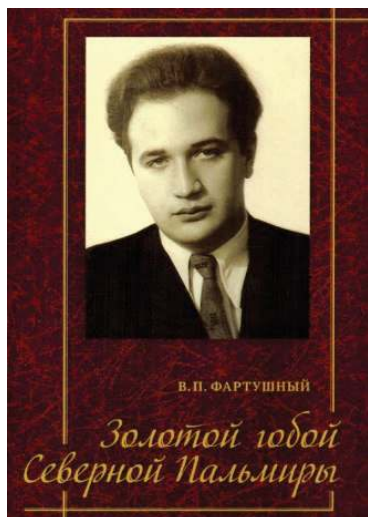


Деревянные духовые инструменты: теория, история, архив / Ред.-сост. В.П. Фартушный, научн.ред. И.В.Мацеевский. – Вып. V. – Петрозаводск : ПГК, 2012. – 132 с. : ил.

ISBN 978-5-8021-1619-7

Материалы сборника освещают широкий круг вопросов теории и истории исполнительства на деревянных духовых инструментах. Авторы статей и очерков – ведущие российские и зарубежные специалисты.

Адресуется преподавателям, учащимся и студентам средних и высших учебных заведений, профессиональным оркестровым музыкантам, концертирующим артистам.



В.П. Фартушный. Золотой гобой Северной Пальмиры / В.П.Фартушный; Министерство культуры Российской Федерации, Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова. – Петрозаводск: Версо, 2014. – 246, [16] с.: цв. ил. – 50-летию Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова посвящается.

ISBN 978-5-91997-200-6

В монографии освещается творческий путь выдающегося гобоиста XX столетия, профессора Владимира Михайловича Курлина. Обобщены ключевые моменты биографии, исполнительского творчества, методики и педагогики В.М. Курлина. Адресуется преподавателям, учащимся и студентам средних и высших учебных заведений, профессиональным оркестровым музыкантам, концертирующим артистам.

Ничков Б. В.

Некоторые объективные факторы, влияющие на продолжительность жизни музыканта-духовика / Б. В. Ничков. – Минск : А. Н. Вараксин, 2018. – 120 с.

ISBN 978-985-7186-48-8

В исследовании впервые рассмотрены некоторые объективные факторы, влияющие на продолжительность жизни исполнителей на духовых инструментах, – выбор инструмента, получение почетного и ученого звания, присуждение ученой степени, игра в одном или нескольких оркестрах, средняя продолжительность жизни московских, ленинградских, киевских музыкантов, музыкантов-духовиков, которые не играли в оркестре, не занимались педагогической деятельностью и др.

Книга адресована оркестровым музыкантам, а также педагогам духовых классов и всем тем, кто интересуется исполнительством на духовых инструментах.



Наукове видання

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

Збірник наукових праць

ВИПУСК 10

Редактор-упорядник
Степан Цюлюпа

Верстка
Віталій Власюк

Підписано до друку 23.04.2018 р. Формат 60x84 1/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times". Друк різнограф. Ум. друк. арк. 25,58. Наклад 100 пр. Зам. 25.

Видавництво "Волинські обереги".

33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;

e-mail: oberegi97@ukr.net

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.

Надруковано в друкарні видавництва "Волинські обереги".