

**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. 11

Rivne – 2019

ISSN 2522-1590 (Online)
ISSN 2522-1582 (Print)

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

Випуск XI



**ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ**
м. Рівне – 2019

**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. 11

**Rivne
2019**

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

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

Збірник наукових праць

Випуск 11

**м. Рівне
2019**

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 30 березня 2019 р.)*

Редакційна колегія:

Цюлюпа С.Д., кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **голова редакційної колегії;**

Палащенко О.П., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **відповідальний секретар;**

Карпак А.Я., доктор мистецтвознавства, професор, м. Львів;

Качмарчик В.П., доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;

Стоян Караіванов, доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдив, Болгарія;

Пьотр Лято, доктор мистецтвознавства, професор, м. Краків, Польща;

Кшиштоф Камінський, доктор мистецтвознавства, професор, м. Лодзь, Польща;

Скороходов В.П., доктор культурології, професор, м. Мінськ, Республіка Білорусь;

Леонов В.А., доктор мистецтвознавства, професор, м. Ростов-на-Дону, РФ;

Круль П.Ф., доктор мистецтвознавства, професор, м. Івано-Франківськ;

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

Вовк Р.А., кандидат мистецтвознавства, професор, м. Київ;

Громченко В.В., кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Дніпро;

Кушнірук О.П., кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник НАН України, м. Київ;

Гишка І.С., кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Львів;

Прокопович Т.Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Рівне.

Рецензенти:

Качмарчик В.П., доктор мистецтвознавства, 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 11 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2019. – 164 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)

**Збірник зареєстровано в міжнародних науково-метричних базах:
Google Scholar, Academic Resource Index ResearchBib**

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, 2019
© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2019
© Видавництво "Волинські обереги", 2019

З М І С Т

Історія та теорія музичного мистецтва

Вовк Р.А. Пам'яті митця...	7
Кушнірук О.П. Тембровий чинник як фактор смислоутворення форми у симфоніях О. Яковчука (про роль групи мідних духових інструментів)	11
Прокопович Т.Ю. Концепти духовий / духовий у поетичній рецепції: Григорій Сковорода – Павло Тичина – Сергій Жадан	14
Караиванов С.И. 85 лет со дня рождения Петко Радева	19
Горбаль Я.М. Соціальні функції музикування військових оркестрів Галичини першої половини ХХ століття	27
Леонов В.А., Фартушный В.П. Не благодаря, а вопреки...	33
Цюлюпа С.Д., Марценюк Г.П. Пам'яті видатного українського трубача...	37
Гишка І.С. Перша і єдина в державі Україна	41
Piotr Lato. Trio in One Movement Arnolda Baxa oraz Fantasy nr 1 Charlesa Villiersa Stanforda – kontynuacja badań nad brytyjską muzyką klarnetową	48
Старко В.Г. Внесок фаготистів Львова у становлення української фаготової школи (ХХ – ХХІ ст.)	53
Таран В.Л., Вовк Р.А. До 30-річчя заснування класу саксофона в Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського	57
Столярчук Б.Й., Островська О.Ю. Еволюція предметно-циклової комісії «Оркестрові духові та ударні інструменти» Рівненського музичного училища в музичній культурі Рівненщини	62
Закопєць Л.М. Історія виникнення й професійної діяльності відділу духових та ударних інструментів Львівської середньої спеціалізованої школи-інтернату імені Соломії Крушельницької	66
Сіончук О.В., Сіончук Ю.О. Концертні форми художньо-творчої діяльності військових духових оркестрів	71
Трачук Л.Д., Головата Л.В. Діяльність циклової комісії оркестрових духових та ударних інструментів Тульчинського коледжу культури	76
Турчинский Б.Р. Исаак Кобец: «Человечность – кредо учителя»	80
Кирилишен Г.В. Історична хроніка духової інструментальної музики на Тульчинщині з ХVІІІ по ХХІ століття	84
Гайдабура О.Д. Ретроспективний огляд та розвиток духового виконавства на теренах України	87
Мисько А.А., Цюлюпа Н.Л. Ударні інструменти в культурно-мистецькому житті Рівненщини	92

Педагогіка та методика духового виконавства

Громченко В.В. Своєрідність засобів виразності саксофона у творах духового соло	97
Леонов В.А., Палкина И.Д. Мышление и его специфика при игре на духовых инструментах	101
Концевич О.Ю., Карпак А.Я. Сучасний погляд на проблеми опанування майстерністю виконання трубного концерту ХХ початку ХХІ століть	106
Wiesław Suruló. Paul Taffanel – człowiek i jego dzieło	111
Палаженко О.П., Пахомов Д.В. Урок музики як основний компонент формування музичного смаку у дітей молодшого шкільного віку	116
Пастушок Т.В. Виконавське дихання музикантів-духовиків як основа культури в оркестрових колективах сьогодення	119
Димченко С.С., Димченко С.С. Диригентські засоби музичної виразності у відтворенні фразування	122
Марценюк Г.П. Нетрадиційні та сучасні прийоми виконання у практиці гри на тромбоні	127
Ван Цзі. Методичні концепції функціонування дихальної системи музиканта-духовика ...	134
Юрків І.І., Крет З.М. Специфіка роботи диригента з оркестром духових інструментів Рівненського музичного училища	137
Димченко С.С., Димченко К.С. Педагогічний почерк Протаса Миколи Миколайовича у вихованні учнів-кларнетистів	140
Жульєв А.П. Методичні засади роботи з навчальним оркестром (з особистого досвіду роботи з оркестром «Джаз-академія»)	144
Відомості про авторів	151
Презентація сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя	154

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА



УДК 78.03

**Вовк Р.А.,
м. Київ**

ПАМ'ЯТІ МИТЦЯ...

Анотація. Стаття присвячена пам'яті Левка Миколайовича Колодуба – видатного українського композитора громадський діяч, професор НМАУ ім. П.І. Чайковського, народний артист України, Президент Асоціації діячів духової музики України, Голова правління Музичного фонду України, академік Академії мистецтв України, лауреат Шевченківської премії життєвий і творчий шлях, якого завершився 23 лютого 2019 р. У статті фокусується увага на життєвих обставинах, які мали вплив на мистецьке формування митця, а також на його творчості в царині кларнетового мистецтва. Надано список кларнетових творів композитора. Інформовано про державні нагороди та інші відзнаки Маестро. Також подаються відгуки відомих митців України та Європи про творчі здобутки і досягнення композитора та його роль у сучасному музичному мистецтві.

Ключові слова: Левко Колодуб, композитор, митець, кларнетова творчість.

Annotation. The article is devoted to the memory of Levko Nikolayevich Kolodub – a prominent Ukrainian composer, public figure, professor of the NMAU P.I. Tchaikovsky, People's Artist of Ukraine, President of the Association of Brass Musicians of Ukraine, Chairman of the Board of the Music Fund of Ukraine, academician of the Academy of Arts of Ukraine, winner of the Shevchenko Prize, life and creative way, which ended February 23, 2019. The article focuses on life circumstances that influenced the artistic formation of the artist, as well as his work in the field of clarinet art. Listed the list of composer's clarinet works. Known about state awards and other Maestro honors. There are also reviews from well-known artists from Ukraine and Europe about the creative achievements and achievements of the composer and his role in contemporary musical art.

Key words: Levko Kolodub, composer, artist, clarinet creativity.

23 лютого 2019 року відійшов у вічність український композитор, громадський діяч, професор НМАУ ім. П.І. Чайковського, народний артист України, Президент Асоціації діячів духової музики України, Голова правління Музичного фонду України, академік Академії мистецтв України, лауреат Шевченківської премії Левко Миколайович Колодуб – велет української музики, яку реально збагатив своєю композиторською творчістю, а в царині духової музики його внесок дійсно незрівнянний. Мабуть, таку кількість знакових творів для різних духових інструментів, як у Левка Колодуба, в Україні не написав ніхто!

Безумовно, творча спадщина композитора буде систематизуватись і вивчатись безконечно, проте вже сьогодні, схиливши засмучені голови, духовики України низькоуклібно дякують дорогому всім нам Митцю за його любов і повагу до духових інструментів і носіїв духового мистецтва (від учнів дитячих музичних шкіл до сивочолих професорів вишів) всіх, кого так любив і шанував Левко Миколайович, кому дарував багато років – цілу епоху свій щедрий талант композитора!

Доречно буде перегорнути сторінки життя видатного композитора, адже музика для духових інструментів складала значну частину творчого доробку Левка Миколайовича Колодуба. Особливу увагу композитор приділяв своєму улюбленому інструменту – кларнету. Цікавість та любов композитора до цього інструмента не випадкові, адже свого часу Левко Миколайович отримав високопрофесійну кларнетову освіту.

Метою даного дослідження є інформація широкого загалу музикантів України про творчий доробок композитора в царині кларнетового виконавства.

Актуальність теми визначена тим, що кларнетова творчість Левка Колодуба становить невід'ємну частину навчальної і концертної практики сучасних кларнетистів України та зарубіжжя, завдяки обміну репертуаром між музикантами всього світу. Варто зазначити, що на багатьох виконавських конкурсах духовиків його твори є обов'язковими для виконання або входять у перелік творів "на вибір".

Для ґрунтовного проникнення в творчу лабораторію композитора, необхідно звернутись до життєвого шляху Левка Миколайовича.

Левко Колодуб народився 1 травня 1930 року у м. Києві і виховувався у родині професійних музикантів. Перебуваючи з дитинства в музичному середовищі, "купаючись" у чарівних звуках (вокалу та фортепіано), малий Левко не міг залишатись байдужим до магії музики, що й вилилось у подальшому в його композиторському хисті, здатному впливати на душі та серця людей.

Дідусь малого Левка вчителював, мати – Лідія Андріївна – оперна співачка, бабуся (по маминій лінії) Єфросинія Степанівна – вчителька музики, найближчі родичі також були причетні до мистецтва. Вдома завжди звучала музика.

Згодом Левко починає навчатися грі на скрипці у Київській музичній десятирічці. Більшість дітей приходило у цю школу із непоганою музичною підготовкою. Вони знали ноти, грали досить складні твори, сольфеджували. Якось на уроці сольфеджіо вчителька запропонувала написати пісеньку про Новий рік. "Як це... написати пісню?" – здивувався Левко. Проте, це було, хоч і незвично, але цікаво. На жаль викладач класу скрипки, постійно невдоволений, повністю охолодив запал до музики.

Після переїзду сім'ї у Харків, батьки Левка клопотали про переведення сина у місцеву музичну десятирічку. Хлопчик був категорично проти навчання музиці. Його фраза: "Якщо будете ще мучити скрипкою – втечу з дому" (із приватної розмови із Левком Колодубом) поставила крапку на тогочасному занятті музикою. І хоча формально із музичною освітою було покінчено, зацікавленість до музики у хлопчика залишилась. Навчаючись у звичайній середній школі, Левко продовжував відвідувати вистави оперного театру, де співала мама. Незабутнє враження на хлопчика справили опери "Наталка Полтавка" М. Лисенка, "Князь Ігор" О. Бородіна, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Русалка" О. Даргомижського, "Демон" А. Рубінштейна. Вдома він влаштовує свій ляльковий театр. З хлопцями грали "Демона". Левко багато співав і свою оперу "Казка про рибака і золоту рибку" теж. Сам зробив із дощечок від ящиків сцену, з дротиків – колосники, куліси, намалював акварелями декорації. Внутрішня потреба творити нуртувала в хлопчикові. Дійсно, від долі не втекти!

Почалася війна. Окупацію Левко з бабусею пережили в Прилуках. Після звільнення України мама забирає сина в Харків, але в жодну школу Левка не брали, бо був наказ – усіх "переростків", тобто, всіх дітей, хто був в окупації, у школи не брати. Брили лише у ремісничі училища. На щастя спеціальна музична школа-десятирічка мала право набирати здібних дітей і наказ про обмеження тут не діяв. Директор сам перевіряв музичні дані хлопчика і сказав: "Будеш грати на "Б" кларнеті!" – "Чому на "Б"? Директор уважно глянув на Левка і сказав: "Ну, ти далеко підеш". Поняття про кларнет і що таке "Б" у хлопчика не було.

Молодий викладач кларнета Б. Козлов, який щойно закінчив Московську консерваторію, одразу ж сподобався Левку. Шкільний ебонітовий кларнет був мало придатним для гри. Звук видобувався із шаленою напругою. Проте чарівність і доброзичливість вчителя заворожили. На відміну від занять на скрипці, натхнення не покидало починаючого кларнетиста.

Всім духовикам школи необхідно було грати в духовому оркестрі, де майбутній композитор познайомився практично зі всіма духовими інструментами, проте порівняння з іншими інструментами завжди були на користь кларнета. Почались заняття у симфонічному оркестрі. Згодом Левкові дали чудовий дерев'яний кларнет фірми "Ціммерман", гра на якому приносила справжнє задоволення. Фах почав викладати новий викладач, відомий харківський музикант, соліст оркестру опери – Григорій Костянтинович Риков (1898-1955). Л. Колодуб стверджував, що музикантом його зробив саме Г.К. Риков.

Писати музику Левко почав спонтанно. Якось восени 1945 року, ідучи до школи сонячного дня, в голові забриніла бадьора музика. Адже війна закінчилась, погода чудова, настрої святковий! Записавши почуту "про себе" мелодію, хлопчик зрозумів, що з неї може вийти марш. Оркестрові партії Левко почав писати одразу, хоча це було досить складно, бо треба було все тримати в голові всі голоси. Через багато років, вже маститий композитор переробив, переоркестрував цей твір і назвав його – "Перший марш".

Згодом Левко взявся за симфонію, зовсім не знаючи ще ні гармонії, ні поліфонії. Купив партитурний папір і писав основні мелодичні лінії. Паралельно працював над маленькими творами. Не було знань, не було вміння, та й голова не все до кінця розуміла, чого хочеться. Почав писати пісню і танок для кларнета і симфонічного оркестру, проте композиторська "неосвіченість" породжувала безкінечні проблеми. Левко зрозумів, що треба серйозно вчитись. День 31 грудня 1947 року став знаковим у житті хлопця – йому призначив зустріч справжній композитор М.Д. Тіц.

Заняття композицією і кларнетом йшли паралельно. Про рівень Левка, тоді студента II-го курсу консерваторії, як кларнетиста свідчить такий факт – під час раптової хвороби першого кларнетиста симфонічного оркестру Харківської філармонії юнакові довелося "з листа" зіграти партію першого

кларнета у "Фантастичній симфонії" Г. Берліоза, увертюрі до опери "Руслан і Людмила" М. Глінки та у третій пісні Леля із опери "Снігуронька" М. Римського-Корсакова. Все пройшло відмінно, що свідчило про високий виконавський рівень молодого кларнетиста!

Закінчивши у 1954 році Харківську консерваторію митець переїжджає до Києва, де спочатку працює звукорежисером на українському радіо та викладачем музично-теоретичних дисциплін у театральному інституті ім. Карпенка-Карого, а з 1966 року починає викладати на кафедрі композиції та інструментування Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського. Із 1977 року – доцент, з 1985 – професор. У 1997 році маститий композитор очолив новостворену кафедру музично-інформаційних технологій. Цього ж року обраний членом-кореспондентом Академії мистецтв України, у 2005 – академіком. Секретар Національної спілки композиторів України, президент Асоціації діячів духової музики України, Національної Всеукраїнської музичної спілки, народний артист України, кавалер ордена "За заслуги" III ступеня, лауреат премій ім. Б. Лятошинського, М. Вериківського, Мар'яна та Іванни Коць та ін. Нагороджений почесними відзнаками Міністерства культури, міст Харкова і Києва, медалями, у 2005 – Золотою медаллю Академії мистецтв України. У 2010 р. – лауреат Шевченківської премії!!!

Цілком очевидно, що найвищі мистецькі відзнаки держави Левко Миколайович Колодуб отримав за реальні творчі здобутки. Адже далеко не кожен композитор може похвалитися високими досягненнями у різних жанрах музичної творчості. Серед його творів визнаними є симфонії, опера "Поет" та твори для музичного театру, мюзикли, інструментальні сюїти, концерти, рапсодії для духових оркестрів та різноманітних ансамблів, твори для камерних оркестрів, фортепіано, пісні, романси, хори, транскрипції, дописування, оркестрування, редагування творів українських композиторів.

У багатій творчій палітрі композитора чільне місце займають різноманітні твори практично для всіх духових інструментів та ансамблів.

Безумовно, що високопрофесійна кларнетова освіта, виконавська майстерність, блискуче відчуття цього інструмента дозволили композитору створити чи не найяскравіші твори серед написаних ним для духових інструментів:

1. **Концерт для кларнета №1** (партитура для кам. орк. та клавір);
2. **Концерт для кларнета №2** (партитура для кам. орк. та клавір);
3. **Концерт для кларнета №3** (партитура для кам. орк. та клавір);
4. **"Поема"** для кл. та симф. орк. (ф-но);
5. **"Слов'янське каприччіо"** для кл. та ф-но;
6. **"Ескіз в молдавському стилі"** для кл. та ф-но;
7. **"Танок"** для кл. та ф-но;
8. **"Троїсті музики"** (авторське перекладання для кл. та ф-но);
9. **"Троїсті музики"** (авторське перекладання для оркестру кл-тів: Cl picc.in Es, 3 Cl in B, 4 Cl in A, 2 Bas Cl in B, Timpani, Percussioni);
10. **"Українські витинанки"** для кларнета Solo;
11. **"Концертино"** для 4-х кл-тів (партитура та голоси);
12. **"Інтермеццо"** для 5-ти кл-тів та бас-кларнета (партитура та голоси);
13. **"Кримський вечір"** для 5-ти кл-тів, бас кл-та та ударних інстр. ;
14. **"П'єси"** для квартету кл-тів;
15. **"Романтична прелюдія"** для квартету кл-тів.

Перекладення для кларнета творів українських композиторів:

1. М. Лисенко – **"Друга українська рапсодія"** ("Думка – шумка") для кл-та та ф-но;
2. А. Штогаренко-Д.Клебанов – **"Пісня"** для кл-та та ф-но.

Кларнетові твори композитора популярні серед кларнетистів і шановані ними.

За визнанням композитора, ключовими його творами для кларнета є: "Поема", три концерти, "Слов'янське каприччіо" та "Ескіз в молдавському стилі", "Танок", "Троїсті музики". Твори ці різнопланові, але об'єднані багатьма спільними рисами – глибиною та яскравістю почуттів, багатством динамічних відтінків, дуже цікавою мелодикою та яскравою технічною виражальністю. Вони ефектні для слухацького сприйняття, про що свідчать численні рецензії та відгуки провідних музикознавців і критиків не тільки України, але й Європи. А ще знаково виглядає той факт, що дуже часто кращі кларнетові твори Левка Миколайовича є обов'язковими у програмах різноманітних виконавських конкурсів або є рекомендованими у числі творів на вибір.

Цікавими є думки про творчість композитора музичних критиків України та Європи:

"Творчі інтереси композитора широкі й різноманітні. Його приваблюють музично-театральні жанри, симфонічна музика (композитором написано біля 30 симфонічних творів), камерна мініатюра (особливо ефектні п'єси для духових)... В музиці Л. Колодуба прекрасно поєднуються високий професіоналізм, майстерність сучасного митця з дохідливістю, демократичною сутністю образів, у результаті чого й народжується істинне мистецтво".

(Музикознавець Т. Невінчана, 1989).

"Творам Л. Колодуба притаманні монументалізм, багатство гармонічне і колористичне, виразність музичної мови, характерне поєднання традицій класичних і сучасних, а також зацікавленість рідним фольклором".

(А. Жуковський "Голос народу", Кельце Польща 1970).

"... Л. Колодуб у підході до спадщини свого народу на шляху сучасного синтезу, де домінують власні творчі концепції. В цьому, власне, близькість до концепцій М. Равеля, Б. Бартока та І. Стравінського (його російського періоду). Фольклор розглядається з позиції милування регіональним колоритом не як музейний експонат, а як компонент, який приймає органічну співучасть у формуванні свого сучасного професійного музичного мислення, як новий естетичний феномен, який починає впливати на розвиток музики нашої доби. Це новаторське висвітлення старовинної краси, яку століттями плекав геній народу".

(Іржі Штілець, "Пантон", Прага, 1980)

"Невичерпність творчих ідей композитора – від захопленого натхненного відображення в музиці нескінченно мінливого, чарівного світу народної поетичної фантазії або вогняного темпераменту українців до глибокого, зосередженого роздуму над одвічними проблемами буття; картини пережитого, того "божевільного раллі", в якому виграш – життя, що продовжується у звукопису тиші; змалювання вічних і незмінно прекрасних картин природи – переконливо розкривається в композиціях останніх років."

(Н. Некрасова, "Культура і життя" 12/II 1997)

"... Твори Л. Колодуба засвідчили, що духовий оркестр здатний втілювати найрізноманітніші образи і не поступається своїми інтерпретаторськими можливостями перед симфонічними колективами."

(Марія Загайкевич, "Чи знаєте ви, що таке Духовий оркестр?", "Рада", 26/VII 1992)

Цікавою є думка члена-кореспондента Академії мистецтв України, народного артиста України, доктора мистецтвознавства, професора НМАУ, фаготиста Володимира Миколайовича Апатського, який у приватній бесіді так характеризував своє ставлення до творчості Л.М. Колодуба: "Видатний сучасний український композитор, автор численних творів для духових інструментів, яскравий знавець оркестру і блискучий оркеструвальник є справжнім знавцем духових інструментів. У своїх творах він демонструє рідкісне відчуття природи та специфіки кожного інструмента, а що найголовніше – по-справжньому відчуває його "душу". Чи це "Поєма" для кларнета і фортепіано, де яскраво передані тембральні та віртуозні можливості кларнета, чи "Епічне концертино" для туби і фортепіано, де ідеально використана епічне звучання туби, чи Концерт для валторни з оркестром, де найвдаліше передається шляхетність звучання натурального рогу – далекого предка сучасної валторни, чи чудовий Концерт для фагота з оркестром, у якому автор з великою майстерністю використовує експресію фагового тембру!"

Можна сміливо стверджувати, що особистість сучасного українського композитора Л. Колодуба є непересічною, яскравою, багатогранною і надзвичайно плідною. Лише болить і щемить душа від смерті Маєстро. Хоча можна сміливо сказати від імені всіх музикантів-духовиків України: "Уклінно дякуємо Вам, Маєстро, за вашу творчість, яка збагатила музичну культуру України загалом і в царині духового виконавства, зокрема!"



УДК 78.03 (477)

Кушнірук О.П.,
м. Київ**ТЕМБРОВИЙ ЧИННИК ЯК ФАКТОР СМИСЛОУТВОРЕННЯ ФОРМИ
У СИМФОНІЯХ О. ЯКОВЧУКА
(ПРО РОЛЬ ГРУПИ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ)**

У статті вперше досліджено роль групи мідних духових інструментів у контексті концепцій 1-ї, 2-ї, 3-ї, 5-ї симфоній представника київської композиторської школи О. Яковчука. Вона простежується в характеристиках образів (соло труби, туби, валторни), діалогах (тромбон+валторна), хоралі як уособленні трагедійного первня (мідний хор), явищі тембрового міксту (труба+гобой, труба+кларнет, фатоти+валторни, тромбони, туба), інтертекстуальних зв'язках (стилізація військових маршів).

Ключові слова: українська музика, симфонія, мідні духові інструменти, валторна, труба, тромбон, туба, О. Яковчук.

The article explores for the first time the role of a group of brass instruments in the context of the concepts of the First, Second, Third, Fifth Symphonies of the modern Ukrainian composer Alexander Jacobchuk (born 1952). It is traced in the characteristics of the images (solo of the trumpet, tube, French horn), dialogues (trombone + French horn), choral as the personification of the tragic idea (brass choir), the phenomenon of the timbre mix (trumpet + oboe, trumpet + clarinet, bassons + French horns, trombones, tuba), connotations on intertextual connections (stylization of military marches). The timbre factor on the example of the role of the brass instruments in the symphonies by A. Jacobchuk is singled out as a factor of the meaning of shaping and expressiveness of artistic images.

Key words: Ukrainian music, symphony, brass instruments, French horn, trumpet, trombone, tube, Alexander Jacobchuk.

Мета статті – з'ясувати роль тембрового чинника як фактора смислоутворення форми у симфоніях О. Яковчука.

Завдання – на прикладі трактування композитором групи мідних духових інструментів у симфоніях висвітлити її значення у смислоутворенні форми. **Гіпотезою** дослідження вважаю використання митцем даних інструментів (особливо, труби) у вузлових точках форми (кульмінаціях, кодах) з прагненням підкреслити семантику героїчних образів.

Аналіз досліджень. Проблематика розвитку жанру симфонії у 2-й половині 20-го ст. широко актуалізована у працях М. Арановського, О. Зінкевич, В. Іванченка, А. Ласкової, М. Лобанової, М. Тараканова, В. Холопової та ін. вчених, де об'єднуючим твердженням виступає факт кардинальних змін у житті симфонії, різноманітність векторів її існування.

Одним із них виявилася еволюція оркестровки симфонічної музики, її нові тенденції і прийоми. Зокрема, Л. Гуревич відзначає наступні: 1) відмова від провідної ролі струнної групи та висування на перший план тембрів духових й ударних інструментів; 2) перевага поліфонічного первня і лінеарності оркестрової фактури; 3) нестабільність складів; 4) підвищення вимог до виконавської майстерності окремих музикантів і всього оркестру; 5) у будові оркестрової вертикалі спостерігаються відхилення від нормативного розположення акордових звуків, відхід від обертонової основи; 6) прийом тембрового дроблення мелодії; 7) збільшення ролі ударних інструментів, їх різнопланове тлумачення; 8) широке застосування електромузичних інструментів [3, с. 193–196]. Для сучасних симфонічних партитур органічним явищем стає темброва драматургія та як її найпоширеніший прийом персоніфікація тембру – "наділення тембру певною програмною символікою" [2, с. 52]. Розглядаючи тембровий план форми як тембротектонічну систему взаємозв'язку тембру і форми, С. Пономарьов виводить її наступні принципи, що є універсальними для всіх форм, жанрів, інструментальних складів: структурний, функціональний, процесуальний, тектонічний, "організуючий" [9, с. 17]. Конкретніше, структурний передбачає відповідність основних структурних граней форми змінам тембрів, функціональний – відповідність відношень між елементами форми відношенням між тембровими ділянками, процесуальний – взаємопов'язаність загального процесу становлення форми з лінією тембрового розвитку. Тектонічний принцип відображає індивідуальність інструментовки кожної окремо взятої форми. Так званий "організуючий принцип" полягає у тому, що втіленням тембро-форми є темброва горизонталь.

Не залишилась осторонь від таких тенденцій і симфонічна творчість сучасного українського композитора, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Премії ім. А. Веделя Олександра Яковчука (нар. 1952 р.), деяка частина якої вже була проаналізована в інших статтях авторки даної праці. Зокрема, досліджено: еволюцію симфонічного мислення митця у порівнянні раннього та зрілого періодів творчості на прикладі симфонічної поеми "Золоті ворота", Першої симфонії та П'ятої

симфонії "Ностальгія" [7]; прояв ознак неоромантизму у Другій симфонії у спостереженій інноваційності художньої концепції, модифікації циклу, тембрової драматургії [5]; індивідуальний підхід композитора до залучення вокальної складової у Третій і Четвертій симфоніях [8]; інтенсивність процесу еволюції інструментального концерту в Скрипковому концерті № 2 [6].

Основний матеріал. У симфонічному доробку митця – поеми "Золоті ворота" (1982), "Дніпро" (1986) та вісім симфоній (1986–2016), які збагатили українську музичну культуру непересічністю індивідуального вислову митця, глибиною та суспільно-історичним звучанням піднятих тем (героїчна доба Київської Русі, Чорнобильська трагедія, лихоліття Другої світової війни, Голодомор, репресії, Революція гідності).

Одним із цікавих і важливих аспектів пізнання оркестрового мислення О. Яковчука є ставлення до ролі мідних духових інструментів, використання їх можливостей у збагаченні художніх образів. Таке особливе відношення бере свої витoki ще від дитячих років композитора, проведених у селі Черче на Поділлі. Поруч із контекстом народної пісенності полікультурного простору малої батьківщини надзвичайно сильним імпульсом до занять музикою послужив духовий оркестр із колишніх фронтовиків: у шкільні роки юнак відвідував духовий гурток, співав у хорі. Згодом, ці незабутні враження відобразилися у творчості.

У Першій симфонії "Біоритми Чорнобиля" (1986), що з'явилася як відгук митця на апокаліптичну подію в житті людей – вибух атомного реактора на Чорнобильській АЕС, концепція підпорядковується новим для тогочасної радянської, а в її рамках української, музики принципам лірико-медитативного симфонізму, поєднаним із драматичним типом, отже, репрезентуючи діалектичний тип симфонії (термін І. Ковбас [4, с. 19]). Своєрідність авторського бачення простежується, перш за все, у відході від жанрового стереотипу обов'язкової чотиричастинності циклу. Свій задум Яковчук укладає в рамки двочастинної структури, хоча, по суті, початковий епізод *Tempo rubato* другої частини претендує на самостійне драматургічне місце у циклі як ліричний центр твору. Загалом, якщо в першій частині останнє слово залишалось за силами зла, то друга частина твору поступово утверджує надію і віру, досягаючи у коді катарсису.

Головна партія мислиться композитором як образ тривоги, образ бентежного духу. З погляду формотворення її експозиційний виклад виражений тричастинною структурою, де крайнім розділам, уособленим альтовими соло, контрастує середній (тему провадять флейти, гобої, засурдинені труби у супроводі всього оркестру). Перша фаза дієвості зосереджується у розробці, яку на високому тонусі драматизму відкриває "тема долі" (тема вступу). У тому ж емоційному річищі її змінює поєднана у скрипок, кларнетів, бас-кларнета головна партія. Наприкінці викладу підсилена засурдиненою трубою, вона досягає динамічного піку на *fff*. Після цього у розробці з'являється новий тематичний матеріал – моторошний "образ техногенної катастрофи". Генетично споріднена із "темою долі", масивна у тембрі туби, ця висхідна тема справляє гнітюче враження своєю характерністю, неухильним рухом у небуття.

Фінальне *Allegro* (ц. 15, т. 11) розпочинається ремінісценцією тематичного матеріалу з розробки першої частини симфонії, уособлюючи третю фазу дієвості. Тут перед нами у вихорі минають тембрально змінені "тема катастрофи" (Cl., Fag., Cor.), тема побічної партії (соло тромбона з імітацією у валторни), т. зв. "мотив жалощів" (флейти на фоні контрольованої алеаторики у струнних *con legno*), і знову "тема катастрофи" (мідний хор). Отже, у творі спостерігаються певні прийоми використання мідних духових: проведення теми (туба, імітаційний діалог тромбона і валторни), підсилення масиву теми у кульмінації (труба), хорал як уособлення трегедійного первня (мідний хор).

Друга симфонія (1987) справила величезне враження своєю концепцією, що явно не вписувалася у загальний вал славлячих радянську дійсність творів з бравурними, оптимістично стверджувальними закінченнями. Їй притаманна надзвичайна сповідальність вислову композиторського "я" Яковчука; митець неначе веде відверту розмову з кожним слухачем, зв'язуючи глибоко тамовані почуття, розмірковуючи над сенсом людського життя, його граничних полюсів: початку – дитинства, гармонійного у світосприйнятті, і завершення – хвилини відходу. Двочастинний варіант циклічності об'єднується на засадах модальної техніки принципом монотематизму (інтонаційне походження усіх тем засноване на послідовності шести хроматичних півтонів, що послідовно спускаються вниз). Водночас, ремарка *attacca* наприкінці I частини організовує цю двочастинність у неподільне масштабне музичне полотно, зі своїми моментами дії та загальмованими зонами затишшя.

Увага до групи мідних духових проявляється у спрямованості автора наголосити важливі етапи перебігу музики. Так, кульмінаційну зону першої частини симфонії розпочинає сигнальний мотив валторн (ц. 14), колоритний послідовністю паралельних квінт. Одразу йому на зміну заступає "тема протистояння" (за висловом автора), виражена тембром хоралу мідних духових у звучанні чистих кварт на потужному динамічному рівні *fff*. В ході розвитку, наголосимо, не спадаючої насаженості

кульмінаційного етапу, в його надрах відбувається інтонаційна підготовка появи нової теми, що дасть поштовх вже другій хвилі розгортання музичного полотна. Цю тему (ц. 18) можна означити як "тему мрії, до якої ніколи не досягнеш", в ній відчуваємо оптимізм "беззастережної віри людей в ідеї комунізму" та саркастичну авторську іронію з цього приводу. Легковажно-прямолинійна, вона звучить у труби, власне, тембром несучи алюзивний сенс "совкового" пафосу, музично типізованого у творах для духових оркестрів і, відповідно, солюючої в них труби. Подальший її розробковий виклад у дерева (ц. 19) та репризний – у валторн (ц. 20) доводять до "теми протистояння" (ц. 22), яка врешті-решт досягає генеральної кульмінації *Meno mosso* на *ffff*, тематично утворюючи арку з титульним мотивом твору, після чого настає поступове розрідження оркестрової звучності у завершенні першої частини.

Другу частину симфонії розпочинає хоральний вступ, інтонаційно перегукуючись із серединним епізодом додекафонної теми (I ч., тт. 102–109). Експонований у дерева, він здобуває своє "кадансуюче" продовження у тембровому міксті фаготів та мідних духових (Cor., Tr-ni, Tuba), створюючи алюзивний контекст романтичного інтердискурсу. У генеральній кульмінації, що набирає грандіозного масштабу у tutti, знову якнайкраще репрезентовані мідні – соло труби, рухливі репліки інших мідних духових. Таким чином, у творі помітним є продумано різнопланове вживання мідних духових: проведення теми (труба, валторна), початок кульмінації (I ч., сигнальний мотив валторн), хорал як уособлення протистояння (мідний хор), тембровий мікст (фаготи+валторни, тромбони, труба), рухливі репліки в кульмінації (II ч.).

Третя симфонія "Відгомін дитинства" (1987) на вірші Юрія Сердюка для мецо-сопрано, мішаного хору й симфонічного оркестру спершу задумувалася О. Яковчуком як хорова симфонія а caprella. Значною мірою автобіографічний твір присвячено перемозі радянського народу у Великій Вітчизняній війні, відображає її події з точки зору дитячого світосприйняття (програмні назви частин – "Війна", "Дитячі сни", "Ми діти війни", "Мати на День Перемоги"). У творі тембри мідних духових (особливо труби) стають носієм семантики воєнного контексту, йдеться про особливості дорученого їм тематичного матеріалу – репліки сигнального характеру, маршовість, пунктирний ритм, тріольність. З одної сторони, у характеристиці ворожого табору автор стилізує німецький марш, де тематичний матеріал хору водночас дублюють валторни (II ч., тт. 81–86). Наступний епізод стильового змішування протилежних таборів увиразнюється дуєтом солюючих труби і тромбона, які провадять тему захисників, досягаючи врешті-решт кульмінації частини – хорового вокалізу із підтримкою драматичного соло труби (тт. 97–104). У поліфонічній III ч. протискладення теми, що доручене тенорам, дублюється валторнами, згодом – трубами *con sord.* У фіналі композитор втілює настрій перемоги, стилізуючи марш у хоровій фактурі, який перехоплює група духових інструментів: тему провадять валторни, потім труби. Генеральна кульмінація твору поступово формується на основі хоралу мідного хору, який служить опорою тематизму хорової партитури. Отже, незважаючи на пріоритетність хорового компоненту симфонії, велику роль в оркестровці посідають мідні духові інструменти. Так, програмність зумовила ідею конотувати їх тембр через стилістику маршу для характеристики протилежних образів – радянських воїнів і нацистів.

П'яту симфонію (2007) відділяє від попередньої сімнадцять років добровільно вимушеного мовчання Яковчука-композитора, коли він переїхав жити до Канади і тимчасово майже перестав писати музику. Назвавши симфонію "Ностальгія", митець висловив у ній непогамовну тугу за творчістю, за своїм улюбленим жанром, невимовний жаль за минулим, збурення почуттів від повернення до свого єства творця музичних полотен. Тому партитура рясніє алюзіями на власний стиль доеміграційного періоду, що помітно на рівні інтонації, загальній драматургії і драматургії тембрів, на рівні жанру в його суто інструментальному сенсі. О. Яковчук осмислює невичерпну у своїй багатовимірності тему "людина і світ", тут присутні роздуми про суспільно-історичні обставини – злам комуністичної ідеології й розпад "Союзу нерушимого", становлення молодії незалежної України. Разом із тим, міркування художника про вал суспільно-історичного хаосу, що накопчується на людину, вона його бачить, проте не може нікуди від нього сховатися і змушена усвідомити своє місце в цьому вихорі подій, змінюючи світогляд. Сам митець вважає твір автобіографічним, у ньому показано дію і протидію, герой, долаючи перешкоди, зазнає метаморфоз, він стає іншим, мудрішим і досвідченішим.

Одночастинна композиція віддалено містить риси сонатності з усталеним контрастом поміж темами. Роль головної партії уособлює, умовно кажучи, "тема суспільних змін", вона зіткана з коротких мотивів ямбічного типу на широкій інтерваліці (ц. 5 т. 6). Завдяки озвученню тембровим мікстом соло труби *con sord.* і гобоя, притаманна їй рішучість вислову є дещо прихованою, проте вона одразу ж спрямована до розвитку. Так, у другому проведенні теми у труб, вона супроводжується своєю "тінню" у гобоя, який веде цю ж тему в оберненні і з запізненням на півтакта. У наступному,

третьому, проведенні "тема-тінь" за авторською волею переходить до міксту солуючих Fl., Cl., Tr-ne, насичуючи музичну тканину поліфонічністю розгортання і досягненням першої кульмінації.

Третій розділ симфонії (ц. 26 т. 6) перекидає тематичну арку до початку твору, нагадуючи слухачеві про вакханалію суспільного хаосу навколо героя, причому, якщо у вступі вона лише накреслювалась, натовість у репризі здобуває соковитішого присмаку. Композитор активізує партію групи ударних, уводить у контекст нову тему у мідних (валторни, тромбони, туба), яка своїми квінтовими унісонами нагадує образ чужинського війська з симфонічної поеми "Золоті ворота", між її фразами спільні краплі пасажів струнних і дерев'яних підсилюють загальну ентропію.

Наступний етап репризи стосується характеристики другої теми побічної партії, яка динамізована завдяки ритмічному збільшенню і тембровим змінам – мікст труби *con sord.* і кларнета, потім дві труби (одна грає *con sord.*), врешті-решт, три труби (одна продовжує *con sord.*). Отже, мідні духові інструменти у симфонії розглядаються автором як одна із провідних тембрових груп оркестру (репрезентація головної партії винайденим прийомом "тема-тінь" у міксті труби з гобоєм, труби з кларнетом, введення нової теми у валторни і мідного хору як прояв інтертекстуальності, традиційне наповнення фактури у кульмінаційних зонах).

Висновки. На прикладі ролі групи мідних духових у симфоніях О. Яковчука виокремлюється тембровий чинник як фактор смислоутворення форми та виразності художніх образів. Перспективність наступних досліджень вбачаємо у висвітленні ролі мідних духових інструментів в інструментальних концертах О. Яковчука для осмислення цілісної картини в оркестровій музиці композитора з метою розкриття особливостей його авторського стилю.

Література

1. Арановский М. Симфонические искания. Ленинград: Советский композитор, 1979. 287 с.
2. Баншиков Г. Законы инструментальной инструментовки. СПб: Композитор, 1999. 240 с.
3. Гуревич Л. История оркестровых стилей. М: Композитор, 1997. 208 с.
4. Ковбас И. Диалектика медитативности и действенности в современной симфонической драматургии: Автореф. ... канд. искусств. К., 1991. 20 с.
5. Кушнірук О. Друга симфонія О. Яковчука: параметри неоромантизму. Вісник НАКККіМ. 2014. № 3. С. 165–170.
6. Кушнірук О. Концерт № 2 для скрипки з оркестром О. Яковчука (до проблеми еволюції жанру в українській музиці). Студії мистецтвознавчі. 2014. Число 3. С. 98–102.
7. Кушнірук О. Симфонізм О. Яковчука у віддзеркаленні раннього та пізнього періодів творчості. Студії мистецтвознавчі. 2017. № 1. С. 7–16.
8. Кушнірук О. Симфонічний доробок О. Яковчука в постмодерному контексті української музичної культури. Вісник ДАКККіМ. 2013. № 4. С. 156–160.
9. Пономарёв С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении. Автореф. ... канд. искусств. М., 2011. 30 с.
10. Холопова В. Современная российская симфония: высота содержания и размывание жанра. Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2012. № 10. С. 31–34.



УДК 821.161:788 (477)

**Прокопович Т.Ю.,
м. Рівне**

КОНЦЕПТИ ДУХОВИЙ/ДУХОВИЙ У ПОЕТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ: ГРИГОРІЙ СКОВОРОДА – ПАВЛО ТИЧИНА – СЕРГІЙ ЖАДАН

Анотація. На матеріалі творчості Г. Сковороди, П. Тичини і С. Жадана розглянуто особливості авторської рецепції духового інструменту як символічного провідника у духовну сферу. Виявлено роль духових інструментів у життєдіяльності видатних постатей українського письменства минулого і сьогодення. З'ясовано, що флейта для Г. Сковороди, а кларнет для П. Тичини стали одним із засобів творчого самовираження митців. Оригінальну смислову акцентуацію набуває поезія С. Жадана у музичному супроводі ска-панк гурту "Собаки в космосі".

Ключові слова: флейта, кларнет, фанфари, духовність, духовна людина.

Annotation. The studying of the works of Grigory Skovoroda, Pavlo Tychnyna and Sergiy Zhadan revealed the specifics of the author's interpretation of the wind instrument as a symbolic leader in the spiritual sphere. The role of wind instruments in the life of outstanding figures of Ukrainian literature of the past and present has been discovered. It

is stated that the flute for G. Skovoroda, and the clarinet for P. Tychna became one of the means of their creative expression. S. Zhadan's poetry receives an unusual semantic accentuation with the musical accompaniment of the ska-punk group "Dogs in Space".

Key words: *flute, clarinet, fanfare, spirituality, spiritual person.*

З-поміж арсеналу засобів музичного виконавства принципову роль має акцент. Він підкреслює і активізує розгортання звукової матерії, наділяючи її особливим емоційно-смісловим значенням. До певної міри, зміщення наголосу в інтонаційному звороті гнучко трансформує його жанрово-стильовий обрис. У всякому разі, прийоми акцентування специфічно увиразнюють естрадно-джазове і академічне виконавство, підсилюючи їхню самотність і самодостатність. Отже, фонічний ефект наближує нас до розпізнавання внутрішньої суті музики.

Так само, як і в музиці, в українській лексиці є слова, котрі пишуться однаково, але різняться наголосом у вимові. Відтак з'ясувати значення предмету мовлення можна за його звучанням. Такі слова називаються омографами, як от: замок / замо́к, го́ри / го́рі, духо́вий / духо́вий. А чи є між цими словами зв'язок? Напевно. Виходячи з постмодерністської позиції рівності всього з усім окреслюється перспектива дослідницьких студій міждисциплінарного характеру.

Важливо влучно поставити акценти на смислових нашаруваннях лексем, які виведуть з мовної гри на кшталт "ні в ду́ші, ні в душі" (інтерв'ю з С. Жаданом [3]) до породження власних множинних смислів.

З цього приводу цікаво відстежити співвідношення концептів духо́вий / духо́вий на прикладі національної поетичної творчості минулого і сьогодення. Попри те, що духо́вий – застаріла форма означення різних проявів психічної сфери людини, а духовий відноситься до музично-інструментальної галузі, спільна для слів морфема "дух" закономірно привертає увагу майстрів художнього слова. Взагалі, філософська універсалія "ДУХ" вочевидь відсилає у метафізичний вимір з широким спектром значень. Утім, в аналітичному етюді обмежимося з'ясуванням духовно-ціннісного аспекту літературної рецепції духової музики.

Частково дану тему порушив літературознавець Василь Барка. Запропонований ним термін "кларнетизм" характеризує стильову якість ранньої лірики Павла Тичини, з її музичністю у "високих вимірах духовості" [1, с. 62]. Дослідник помітив фундаментальну прикмету віршів українського поета модерної доби – музикальність, яка вбирає філософську всеосяжність. В. Барка звернув увагу на творення Тичиною художнього світу, що балансує на межі земного і горнього, природного і соціального, космосу і побуту, швидкоплинного і вічного. А одночасно з цим, поетичний текст сповнений винятковою музичною виразністю.

Вельми важливим є спостереження В. Барки, що кларнетизм Тичини замінив "сопілку Сковороди" [1 с. 62]. І це не поверхнева аргументація, а свідчення суголосності поетичного мислення авторів різних епох, яких об'єднує рідний геокультурний простір – Україна. Взагалі, між Григорієм Сковородою і Павлом Тичиною виявляється своєрідна спадкоємність у ставленні до духового інструменту як провідника на висоту духовності. Прикметно, що для обох поетів музикування на духовому інструменті стало одним із засобів творчого самовираження.

Окрім цього, свою спорідненість із мандрівним філософом П. Тичина скріпив символічним посланням Г. Сковороді: присвятою збірки "Замість сонетів і октав" (1918-1919) та поемою-симфонією "Сковорода" (1920-



П. Тичина. 1940-і рр.

1940). Тепер, цілком очевидно, своєрідну історичну естафету підхоплює Сергій Жадан, зближаючись із видатними постатями національної словесності у театральній постановці "1917/2017: Тичина, Жадан і Собаки". Зрежисований Вірляною Ткач музично-поетичний перформанс – це проекція віршів циклу "Замість сонетів і октав" П. Тичини у наш час, колоритно доповнений текстами С. Жадана [4]. Власне, маркується лінія духовного родоводу: від Сковороди – через Тичину – до Жадана. Причому саме духовна музика відіграє засадничу роль у поетичному мисленні авторів доби Бароко, Модернізму та Постмодернізму. На цій підставі можна провести компаративний аналіз.

Варто зазначити, що питання музичності української літературної творчості докладно розробляється дослідниками, висвітлюючи все нові грані досить масштабної і благодатної теми. Зокрема, "музичну біографію" Григорія Сковороди вивчали І. Іванько, П. Маценко, Л. Олійник, О. Шреер-Ткаченко. Зв'язок поезії Павла Тичини із музикою аналізували О. Білецький, О. Косінова, Н. Костенко, В. Юдіна. На ритмо-звукове багатство художнього слова Сергія Жадана вказують у

своїх працях І. Драч, І. Борисюк, Т. Доній, О. Гузій, Б. Матіяш. Однак, серед літературознавчо-мистецтвознавчого масиву досліджень докладно не опрацьовано зацікавленість творців національної літератури духовим інструментарієм. Тому видається продуктивним простежити типологічну близькість Г. Сковороди, П. Тичини та С. Жадана в етико-філософському трактуванні духової музики. Слід врахувати і той факт, що духові інструменти зайняли чільне місце в життєтворчості видатних поетів. Тому поставлена проблематика дозволяє визначити принаймні два ракурси звернення митців до духової музики: як деталь біографії, а також як домінанта світовідчуття.

"В цю глибину вдихнуто дух життя"

(Г. Сковорода)



Г.Сковорода. Фрагмент розпису К.Ткаченко

Тепер зосередимо увагу на постаті Григорія Сковороди – мандрівного філософа з вірною супутницею флейтою. Відомо, що відмовляючись від привабливої світсько-аристократичної кар'єри, українських мислитель промовив: "Мені моя сопілка і вівця дорожчі царського вінця" [8]. І це не просто слова. Факти біографії Григорія Савовича свідчать, що музика постійно супроводжувала його в житті, екстатично підносячи до царини духу. Саме звукотворчість мислитель трактував як "джерело думок вдячних" і спосіб узагальнення світу.

Г. Сковорода виявив творчий хист у співі, грі на флейті (сопілці), гобої, органі, скрипці, лірі, бандурі. Майстерно оволодівши в Києво-Могилянській академії музичними знаннями він створював вокальні твори релігійного і світського змісту, які органічно влились у барокову співочу традицію і збереглися завдяки народним виконавцям. Але не менш значимою у житті та релігійно-світоглядній системі Г. Сковороди виявилась флейта. За словами Михайла Ковалінського (учня і приятеля Григорія

Савича), з дитинства і до самої смерті духовий інструмент постійно супроводжував вчителя. Флейту вочевидь можна назвати посередником мислителя-молитвеника у пошуку Першоджерела буття, а його гру на інструменті порівнювати із містичним переживанням Божественної присутності.

Доречно нагадати, що сакралізація флейти сягає корінням у давнину. Скажімо, в індійській і давньогрецькій міфології зустрічаємо трактування божественної природи духового інструменту. Таким сенсом наділена флейта Крішні або флейта богині мудрості Афін. Вважалося, що струмין повітря, який проходить через інструмент – одухотворяє звук, безпосередньо являючи всюдисущу силу, котра промовляє до світу. Звідси витікає розуміння гри на флейті як акту прилучення людини музикуючої до духовної практики.

Чи не тому з Біблією та флейтою Григорій Сковорода ніколи не розлучався? І. Срезневський у спогадах про мандрівного філософа промовисто засвідчує: "Для нього спів і гра були дійством. Тоді його душа, здавалося, говорила з Богом... флейта була його вічною співмандрівницею" [7, с. 24]. Сказане дає підстави визнати, що духовий інструмент в уявленні мислителя ставав справжнім ретранслятором Духа Святого. З релігійних переконань абсолютно зрозумілим є неугасиме стремління Сковороди вдосконалювати гру на флейті та сам інструмент. "Важкі solo ... витягав на своїй флейті, як називав він свою сопілку, що сам її удосконалив", – згадував М. Ковалінський [14, с.15].

Цікаво, що досягаючи щоденними заняттями вправного володіння інструментом Григорій Савович застерігав своїх учнів класу поетики Харківського колегіуму не легковажити із навчанням і музикуванням. У сквородинському варіанті езопової байки "Козеня та Вовк" флейта постає спасінням для кмітливого Козеня і поразкою для Вовка-неука [9]. Філософ наставляє: якщо хочеш бути щасливим – стережися праці, до якої не маєш хисту. Це ще раз підтверджує, що до занять музикою Сковорода відносився з великою відповідальністю і не допускав недбалості.

Окремо слід зазначити про естетичну цінність флейтового звучання. У вище згаданій байці знаходимо рядки:

На флейтузе мне заграй на кончину,

Чтоб моя мне жизнь увенчалась мила [9].

Сковорода розкриває розуміння сили краси, втіленої у звуках. Взагалі, тут виникають алюзії на античну міфологію: в межових ситуаціях музика нерідко знаходиться у верхів'ї вартостей. Ілюструє цю тезу міф про Орфея, який своїм майстерним музичним виконавством перемагає смерть. Натомість міф про змагання Аполлона і Марсія демонструє публічний осуд і страхітливую смерть флейтиста-невдахи. Справді, в річищі давньогрецького міфологічного дискурсу яскраво проступає сакрально-ритуальний характер тлумачення музики видатним філософом.

Вірогідно, на цій основі постав у поемі-симфонії П. Тичини "Сковорода" образ мандрівного філософа:

І тиху флейту з-за пояса діставши,
Він починає славить світ [12].

Відзначимо, що багатогранна постать мандрівного філософа винятковим чином вбирає античну і християнську мудрість, на підвалинах якої Григорій Сковорода розвинув бачення духовної сутності музикування на духовому інструменті.

"Не Голуб-Дух, лиш Сонячні Кларнети"

(П.Тичина з циклу "Сонячні кларнети")

Як відомо, погляди геніального українського мислителя 18 століття мали неабиякий вплив на подальший національний культурний поступ. На думку дослідників, саме в його філософії слід шукати джерело натхнення для наступних генерацій подвижників української літератури. В цьому ключі захоплення молодим П. Тичиною сквородинськими ідеями дає підстави твердити про *сродність* світогляду поетів. А втім не менш цікава схожість їхніх музичних уподобань.



Чернігівський духовий оркестр духовної семінарії, 1911 р.

Насамперед варто нагадати, що гра на духовому інструменті була одним із захоплень талановитого українського письменника ХХ століття. Навчаючись у Чернігівській духовній семінарії він грав в духовому оркестрі на флейті, гобої, кларнеті. Загалом П. Тичина володів 6 музичними інструментами. Самотужки навчився грати на бандурі, кобзі та фортепіано. Тож мультиінструментальність Тичини багато в чому викликає асоціативні паралелі із Сковородою.

Слід відмітити, що великою мірою музична грамотність українських поетів з різних епох

витікала із двох потужних імпульсів: традицій духовно-освітніх закладів і народного виконавства. Безумовно, мова йде не тільки про інструментальне музикування. Скоріше, ця форма виконавства була на другому плані, оскільки провідну роль у музичному розвитку багатьох поколінь українців займала багата співоча культура. До її скарбниці П. Тичина звертався впродовж всього життя, проявляючи досконалість у співі та керуванні хоровим колективом. Але повернімося до розгляду основного завдання і простежимо ставлення поета до духової музики.

До речі, ще в семінарські роки Павлу Тичині доводилось диригувати духовим оркестром та, навіть, проявити композиторське обдарування. Перші спроби звукотворчості Тичини виконувались оркестром на концертах під псевдонімом Лялич. На жаль нотні записи творів композитора-початківця не збереглися. Проте, засвоєні з юності музичні принципи творення художнього світу, органічно проникли у його поетичну творчість, яку М. Рильський вдало іменував "музичною рікою".

Отож не дивно, що своєрідний тичинівський ідіолект ранньої лірики літературознавці назвали "кларнетизм", щоправда, по-різному акцентуючи на його прикметах. Загалом, наявний діапазон визначень цього естетико-стильового утворення охоплює як суто музичні характеристики (звуко-інтонаційність, ритміка, акордика, жанрово-композиційний прийом і т.п.) так і концептуальний рівень (смыслотворчість). Як бачимо, позиції дослідників засновані на аналізі зовнішніх або внутрішніх якостей поезики П. Тичини. До того ж саме слово кларнет, що походить від латинського *clarus*, містить багатозначність тлумачення: ясний, прояснюючий, голосний, знаменитий, славний. Імовірно, звідти й виникає варіативність розгляду феномену "кларнетизм". Нарешті, сам Тичина вніс у свою поезію пафос панмузичності:

І стежив я, і я веснів:
Акордились планети.
Навік я взнав, що Ти не Гнів, –
Лиш Сонячні Кларнети [13].

Тут відчувається перегук із філософією Г. Сковороди, з його пантеїстичним вченням про триєдність світу та дві натури. Ліричний герой Тичини наче йде за сквородинським покликом "пізнай самого себе" і через музику відкриває візіонерське бачення вищих сфер. Зауважимо, що навіть переживаючи трагічні колізії громадянської війни, у циклі "Замість сонетів і октав" поет-модерніст проголошує:

Найглибший, найвеличніший і разом з тим найпростіший зміст,
Укладений на двох-трьох нотах, – оце є справжній гімн [11].

Не зайвим нагадати, що поетичну збірку "Замість сонетів і октав" Тичина присвятив Григорію Сковороді. Вірші були зустріччю поетів (за О. Тарнавським) [10], яких зближувала непримиренність до дисгармонії земного світу, котрий втрачає здатність чути музику космічної гармонії.

"Я вдихну в тебе життя, як вдихають звук у сурму"

(С. Жадан з циклу "Тамплієри")

Якраз збірка П. Тичини "Замість сонетів і октав" зводить міст із минулого в сьогодення, переконливо нагадує нам про тяглість поетичної традиції та вагомість культурної пам'яті для духовного розвитку українства ХХІ століття. Бо ж високу ноту творчого пломеніння приймає від подвижників національної культури наш сучасник – Сергій Жадан. Слід віддати належне американській режисерці українського походження В. Ткач, за задумом якої у виставі "1917/2017: Тичина, Жадан і Собаки" аж надто видимо перекликаються поети з різних епох української історії. Причому точок перетину між ними є чимало. І, неодмінно, музика, її звукова стихія, є тим простором, в якому сходяться думки цвіту національного письменства.

Слушно помічає І. Драч, що музика є "чи не найбільша пристрасть Жадана" [2, с. 70]. Хоча, на відміну від своїх літературних попередників, сучасний український поет не грає на духових інструментах. Взагалі, у інтерв'ю наголошує, що він – не музикант. Натомість прозові і поетичні тексти С. Жадана рясніють музичними термінами й іменами відомих музикантів. Також публічні виступи поета доволі часто відбуваються під звуки музики, в тому числі і духової.

Звертає на себе увагу те, що у вищезгаданій театральній постановці декламування акторами віршів із циклу П. Тичини "Замість сонетів і октав" чергується із читанням С. Жаданом своїх поетичних текстів під музичний супровід харківського ска-панк гурту "Собаки в космосі". Отож вистава просякнута гучними звуками мідних духових інструментів. Адже для ска-панку характерна потужна духовна секція, котра забезпечує виклад основного мелодичного зерна, – труба і тромбон. Вони наче здійснюються із рядка сонета Тичини з циклу "Замість сонетів і октав":

Чую – фанфари! [11]

Але з жаданівською поезією ска-панк музика є особливо органічна. Властиво, у цьому звуковому обрамленні його вірші набувають ємкого й переконливішого смислового наповнення. Зауважимо, що з гуртом "Собаки в космосі" С. Жадан здійснив цілий ряд спільних творчих проєктів. Це альбоми "Спортивний клуб армії" (2008), "Зброя пролетаріату" (2012), "Бийся за неї" (2014), "Пси" (2016). На ряд композицій ("Бухло", "10 праведників", "Кобзон" та ін.) артисти зняли кліпи, сценарій до яких написав Сергій Жадан. З 2014 року поетично-музичний проєкт "Жадан і собаки" активно концертує в Україні та за кордоном.

В контексті сучасної української культури вони належать до адептів української альтернативної музики, яка звуковою енергетикою і глибокими філософськими віршами "тисне" на болючі точки духовного життя суспільства. І хоча в гостросоціальних текстах С. Жадана багато ненормативної лексики, все ж можна припустити, що вони "виросли" із пісень Г. Сковороди. Скажімо, дуже схоже зі змістом "Всякому городу нрав і права" звучить у поета постмодерної доби моральний імператив пісні "Бухло": "Я – твій голос сумління і правди".

Взагалі, сквородинські смисли прямо чи опосередковано проєктуються на літературну творчість Сергія Жадана. Цей зв'язок прочитується і в пошуку сенсу буття, дії духовного космосу в матеріальному світі, і в цілком символічній конкретизації авторського "Я":

Хай час ламає мене, наче зелену лозину,

Хай вирізає мене, мов господню флейту [5].

Сергій Жадан втворює слобожанському мандрівникові, який духовому інструменту відводив роль Бого-Звука, справжня сила якого проявлялася у стремлінні людини до духовного перетворення.

"ДухОва людина"

У підсумок доречно звернутись до запропонованого Ю. Лавріненком визначення "духова людина", яке може наблизити до розгадки універсальних зв'язків і відповідностей концептів "духОвий / духовИЙ". Літературознавець влучно схарактеризував: "Феномен "духової людини" (без точного окреслення цього поняття) фактично існує у нас, на Сході; на Заході цей термін майже не вживається. У нас це явище (ніби висока тополя серед рівнин) виступає на тлі краєвиду імперіального євразійського степу з його безправ'ям і утисками духової активності одиниць і націй. Виступає як символ непідлеглості і самоздійснення. Поняття "духової людини" здебільша не збігається з релігійним поняттям "духовної" особи, (чи професійного служителя релігійного культу)" [6, с. 47].

Як бачимо, йдеться про особливий тип людини, яка виходить за межі рутинної повсякденності, щоб побачити себе і все довкола у смисложиттєвому вимірі (не обов'язково у релігійній оболонці). За

*"Жадан і Собаки"*

Ю. Лавріненком, насамперед цей тип митця уособлює Григорій Сковорода. Разом з тим, цим мірилом чітко окреслюються ментальні риси національної літературно-філософської традиції, до якої причетні і Павло Тичина, і Сергій Жадан.

Насамкінець важливо наголосити на тому, що для унаочнення універсальних істин про сенс і мету життя українській митці витворили унікальний образний світ, в якому духовий інструмент вочевидь має містке філософсько-поетичне узагальнення.

Література

1. Барка В. Хліборобський Орфей, або Кларнетизм / В. Барка // Сучасність. – 1961. – №2. – С. 59-78.
2. Дзюба І. Чорний романтик Сергій Жадан. – Київ: Либідь, 2017. – 110 с.
3. Жадан С. Завжди приємно знаходити щось нове серед масиву музики, який тобі ніби відомий / інтерв'ю вела А. Савіцька. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.rockyou.kiev.ua/tumors/item-17256.html>
4. Жадан С. Тому, хто боїться – потрібна віра. Тому, хто любить – достатньо пам'яті / інтерв'ю вела Н. Скочко. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://rozмова.wordpress.com/2017/03/05/serhij-zadan-28/>
5. Жадан С. Час, як шкіра втомленого чоловіка / С. Жадан [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www.facebook.com/serhiy.zhadan/posts>
6. Лавріненко Ю. Рапсодія на 1933-ій і самопожертву Хвильового / Ю. Лавріненко // Сучасність. 1980. – №5 (233). – С. 46-67.
7. Маценко П. Музика і Григорій Сковорода / П. Маценко // Музика. – 1993. – №2. – С. 23-24.
8. Олійник Л. Музичний світ Григорія Сковороди / Л. Олійник // Музика [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/muzychnyj-svit-hryhoriya-skovorody/>
9. Сковорода Г. Козеня та Вовк / Г. Сковорода [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/bajky/bajk08.htm>
10. Тарнавський О. Т. С. Еліот і Павло Тичина / О. Тарнавський // Всесвіт. – 1990. – №6. – С.130-138.
11. Тичина П. Замість сонетів і октав / П. Тичина [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.yuryzavadsky.com/tychyna/zsio.html>
12. Тичина П. Сковорода (симфонія) / П. Тичина [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=13981>
13. Тичина П. Сонячні кларнети / П. Тичина [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.yuryzavadsky.com/tychyna/sk.html>
14. Шреєр-Ткаченко О. Григорій Сковорода – музикант / О. Шреєр-Ткаченко. – К.: Музична Україна, 1972. – 94 с.



**Караиванов С.И.,
г. Пловдив, Болгария**

85 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПЕТКО РАДЕВА (09. 04. 1933 – 23. 09. 2017 г.)

Анотація. В статті висвітлюються віхи історії розвитку школи гри на кларнеті в Болгарії. Особливу увагу приділено видатному представнику академічної школи гри на кларнеті професору, академіку Петко Радеву, яка базується на добре знайомій і успадкованій від фольклорної дидактичної мудрості віків і утверджується в навчально-освітньому стилі і методі роботи – "учись у всіх і у всього".

Ключові слова: кларнет, історизм, інструментальне мистецтво, Петко Радев.

Abstract. The article highlights the historical development of the clarinet performance school in Bulgaria. Particular attention is paid to the prominent representative of the academic school – professor, academician Petko Radev. The academic school is based on a well-known wisdom of the ages, inherited from the folklore didactic and established in the educational style and a method of work – "learn from all and for all".

Key words: clarinet, historicism, instrumental art, Petko Radev.

Имя – символ болгарского фольклорного и классического кларнетного искусства,

Имя – легенда для поколений музыкантов и почитателей, прикоснувшихся к его феноменальному таланту.



Исходя из этих неоспоримых профессиональных признаний, вряд ли кто-либо возразил бы и в связи с соотнесенной с его именем стародавней сентенцией, что "в природе случайностей нет"! Или против утверждения отвергнутого большинством диалектического материализма об эволюционно-процессуальном закономерном переходе из одного состояния в другое, как "результат количественных накоплений, объективно приведших к качественным изменениям", поддержанное на практике и вечными дидактическими принципами о всемирном развитии – "от простого к сложному" и "от низшего к высшему"!

В болгарской национальной культуре и в быту нашего народа о духовом западно-европейском инструменте "кларинете" впервые слышали и стали говорить и писать в первой половине XIX-го столетия. Интригующими поводами стали некоторые инцидентные публичные выступления бродячих австрийских и итальянских оркестровых музыкантов, ночевавших в наших городах на пути к Одрину, Стамбулу и другим культурным центрам азиатского континента в связи с гастрольными своими ансамблями там.

Опираясь на турецкие документы того времени и на современные болгарские историографические исследования можно утверждать, что одними из первых наших кларнетистов до нашего освобождения от турецкого рабства (1878) являются документально признанные османскими властями "еснаф чалгици" ("профессиональные музыканты") следующие наши соотечественники: *Христо Панов Пипков* (отец композитора Панайота Пипкова, работавшего в Сливенском духовом оркестре Казак алая при Садыке паше / Михаиле Чайковском), калоферец *Димитр Баларя* и *Пенчо Колев Грыблев Чауша* (?), которые до своего возвращения в родные места, были оркестровыми и соло исполнителями в разных военных и светских "бандах" в таких "вилаетах" (областях) даже, как Стамбул (Царьград).

Кроме упомянутых наших "первых мастеров", по данным габровского историографа д-ра Петра Цонева к 1835 г. в этом городе сформировалась постоянная формация – оркестр по "классической музыке" из местных и иногородних инструменталистов, которым руководил *Цвятко Караколев*, включающий скрипки, тамбуры, сантур (струнный музыкальный инструмент), два кларнета, барабан и другие "европейские инструменты" (!?). В информации об этом необычном общественном приобретении сообщается, что одним из кларнетистов являлся *Христо Патрунов* /непосредственный воспитанник Димитра Баларя/, а репертуар оркестра состоял из адаптированных отрывков и попури из оперы Верди, "Хора охотников" Вебера, "Траурного марша" Шопена, популярных вальсов, русских романсов (!?) и других аранжировок избранных возрожденских и болгарских народных песен для оркестра.

Признанными также, но из следующего, **после освобождения страны, поколения кларнетистов**, естественно связавших свои успехи и с появлением наших первых духовых оркестров европейского типа, являются заслуженно ставшие известными даже за границей имена самобытно одаренных и высоко цинимых "соло" музыкантов: *Рамадана Лолова* из Сливена (основоположника автентичной инструментальной фольклорной традиции, брильянтного импровизатора в своих оркестровых проигрышах, первого болгарского исполнителя с множеством успешно реализованных заграничных гастролей и записей на грампластинках у нас и в Европе!), плюс имена региональных "звезд": *Ахмеда Бабакова*, *Ради Ангелова*, *Запряна Салиева* и имена родопских легенд – *Тодора Пичурова* и *Анастаса Захманова* из сел Момчиловци и Соколовци, с созданными ими инструментальными группами народной музыки.

Исполнительское мастерство упомянутых кларнетистов характеризуется выраженным тембровым, напевным и динамично-нюансированным звуком в деликатном сочетании с душевностью тогдашних болгар, олицетворяющее внутреннюю теплоту, естественную эмоциональность и врожденное "стремление" через свое чувство коллективизма к непринужденному тембровому и динамичному балансу в "приспособлении" кларнета к "нашим" кавалу и гайде (волынке), а не с появившимися также из Европы другими, духово-меховыми клавишными инструментами (аккордеоном, мобильной физгармонией). Объективными причинами предпочтительно воспринятого вторжения кларинета в болгарскую фольклорную музыку (даже с вытеснением некоторых типичных видов для нашего национального инструментариума), является его специфическая характеристика – неограниченные технические возможности, большой тоновый объем и богатые адаптивные возможности для звукового сочетания с традиционными кавалом, гайдой (волынкой) и даже зурной.

Третьей, сравнительно более современной волной почти современных исполнителей на кларинете является поколение музыкантов, чувственно сросшихся со своей региональной принадлежностью и с местным фольклором, у которых впервые появляются и полупрофессиональные композиционные "авторские" обработки. Яркими представителями этих талантливых и популярных

наших кларнетистов (сознательно ограниченные только районом Фракии) – это любимые и предпочтительно избираемые "старыми и младыми" *Стойчо Кузманов, Георги Пендов, Никола Янков, бай Иван Новаковецца* /на высоком "Е" кларнете/ и др., с созданными и утвержденными ими Первомайской, Садовской, Леновской, Конушенской и другими инструментальными группами, которые в связи со своими тематично-прикладными выступлениями являются дополнительно колоритно-обогащенными нашими певцами и певицами.

Нарисованная таким образом музыкальная картина была бы неполной, если кроме этого "народного авангарда" из отборных самоучек кларнетистов не отдадим заслуженное внимание и признанному "всеми" "царю кларнетистов", неповторимому *Георию Коеву* из с. Мало Конаре. Основанием для этого высочайшего его признания кроме его уникальных и незабываемых инструментальных исполнений является и характерное его архаическое звучание в стиле "пой-говори" с "давними" и вызволенными из забвения, чаще всего медленными и печальными фракийскими мелодиями. В его нетрадиционных пасторальных "мастерских исполнениях" впервые "в действительности" слышны и естественно вложенные подражания кларинетом людского плача, сочетаемые подавленными рыданиями, также как и типичные темброво-инструментальные имитации на гайде и кавале, или являющиеся чисто его патентом удачные имитации целой галереи домашних и диких животных, которые он драматургично вплетает в свои музыкальные повествования. Здесь надо отметить, что его долговременными ревностными почитателями и исследователями его уникального самобытного искусства являются не кто иные, как наши известные специалисты по болгарскому инструментальному фольклору – композитор *Филип Кутев*, музыколог проф. д-р *Стоян Джуджев* и все еще молодой кларнетист *Петко Радев*.

Ключевым фактором появившегося исторически более высокого, "революционного периода" в узко специализированном фольклорном развитии нынешней "нашей" школы по кларнету является событие, связанное с долгожданным открытием в 1921 г. Государственной музыкальной академии в Болгарии, в которой одаренные болгары впервые получают возможность приобретать среднее и высшее образование европейского типа по всем классическим инструментам в собственной стране!

И несмотря на то, что основоположником светского музыкального образования по духовым инструментам официально принято считать титуляра-энциклопедиста проф. *Николы Стефанова* (флейтиста, который получил образование в Германии), наши исследователи установили, что параллельно с ним и с установленной им в образовании "немецкой системой" по всем древесным инструментам в разные годы в качестве учителей и лекторов преподают и кларнетисты *Ангел Белнеев, Симеон Панчев* (также воспитанник Лейпцигской консерватории), *Геннадий Николов* и *Трайко Стоицев*, которые находятся на основной работе в Софийской опере.

Среди немногочисленных воспитанников по кларнету, обучаемых Симеоном Панчевым, в это время находится и подчеркнуто интеллигентный, профессионально утвердившийся впоследствии, его ученик – *Стоян Стоянов*, который является не только солистом-кларнетистом Царского военного симфонического оркестра, созданного недавно Академического симфонического оркестра /АСО/, Камерного радиоркестра и членом-сооснователем первого Болгарского духового квинтета, но и нашим первым долголетним профессором по специальности, известный и в качестве уважаемого профсоюзного общественника.

Самым известным и выделяющимся среди других последователем *Стояна Стоянова* является закончивший с отличием при нем полный образовательный курс в качестве концертирующего, камерного и оркестрового исполнителя (1941-1945), признанный всеми своими коллегами в качестве ведущего кларнетиста – *Савва Димитров Димитров* (начавший еще ребенком играть на свирели "двойнке"). Спустя год после окончания высшего образования он уже специализируется у чешских педагогов проф. *Ржиха* в Праге и проф. *Хорака* в Брно, где усваивает более перспективную в исполнительском отношении новую французскую систему "Бём".

В качестве ведущего титуляра-преподавателя в Музыкальной академии (после 1948 г.) он с большим желанием и убежденностью приступает к ее повсеместному внедрению в образовательной и оркестровой практике в нашей стране. Исходя из собственного горького опыта из близкого прошлого как студент, преподаватель, солист, камерный и оркестровый исполнитель, засл. арт. проф. Савва Димитров вместе с углубленной и стабильной профессиональной подготовкой своих студентов – будущих оркестрантов и преподавателей по кларинету, инспирирует и предоставляет необходимую им нашу образовательную учебную и художественную литературу.

Как методическая систематизация, она охватывает целостное усвоение инструмента через изданные специализированные авторские пособия, как: "Начальная школа по кларнету" (претерпевшая шесть изданий!), "Этюды для кларнета" в восьми тетрадях, "Технические этюды" в четырех свитках, "Этюды для кларнета в народном тоне" в двух частях, а также три сборника с

"Избранными художественными пьесами", обеспечивающими самое необходимое для музыкально-эстетического и инструментально-исполнительского воспитания обучаемых в массовизированном образовательном процессе. Благодаря своей пословичной творческой и популяризаторской активности и большой заинтересованности его ведущих воспитанников, "кларнет" прочно входит в сотни школ по искусствам в системе болгарских читалищ и утверждается в образовательных планах классических музыкальных училищ в стране.

Как результат объединенных недавних усилий государства с множеством потребительски заинтересованных институций и обеспеченной хорошей профессиональной подготовкой наших кларнетистов, сегодня Болгария заслуженно гордится плеядой последователей проф. Саввы Димитрова, реализовавшими себя как востребованные преподаватели и уважаемые инструменталисты не только у нас, но и за рубежом, в лице ведущих его воспитанников: *Петко Радева, Атанаса Колева, Федора Ананиевского, Александра Вырбанова, Бориса Петкова, Сали Ибраимова, Ангела Колева, Димо Димова, Росена Овчарова, Димитра Боянова, Ивана Германова, Или Ильева, Борислава Йоцова, Саввы Димитрова (внука), Росена Идеалова, Димитра Радевского* и многих других великолепных специалистов.

Оцениваемый историографически как нераздельная часть целостных высших достижений современного болгарского музыкального искусства, о проф. Савве Димитрове обобщенно можно сказать, что самая высшая вершина его вклада, которая все еще ждет и других покорителей (а почему бы и не прямых учеников и их воспитанников?), находится в области инструментально-исполнительского образования и в созданной им нашей, национальной кларнетной школе европейского уровня!

Мировое исполнительское явление *Петко Радев Петков* появляется "на белом свете" 9 апреля 1933 г. в с. Свобода в Чирпанском крае. Вскормленный доставшимися по наследству дарами-сокровищами старой фракийской культуры и музыкального фольклора, он как кларнетист профессионал получает образование и воспитание в классе проф. Саввы Димитрова до уровня "эталон" и "недостижимая мера для исполнителя".

Сегодня, однако, благодаря своевременной и житейски предвиденной находчивости со стороны его сослуживца и коллеги акад. проф. *Емил Янева* и полученного разрешения на использование "его авторских прав" по поводу настоящего юбилейного празднования, мы все станем первыми публичными свидетелями, записанной прямо "из источника" почти интимной автобиографической исповеди самого Петко Радева, поделившийся ею знойным летом 2015 года:

"Я по происхождению человек сельский, так как мои родители были земледельцами – людьми, обрабатывающими землю, чтобы прокормиться. Они были очень трудолюбивыми, но жили мы небогато. Вместе с тем, отец мой был кларнетистом самоучкой, известный как свадебный музыкант, который очень любил фольклор. Для него народная музыка была средством, которое отрывало его от ежедневия и открывало ему новые миры. Благодаря этому заразительному его влечению как-то незаметно появился и мой интерес, переросший в настоящую любовь к звучащей вокруг меня народной музыке, которой я был вскормлен и с которой сроднился с самого раннего возраста. С искренней благодарностью как сын, а также чтобы подчеркнуть его решающую роль в моем первоначальном музыкальном развитии, гораздо позже, я официально отказался от нашего наследственного родового фамильного имени "Петков", приняв его собственное в качестве фамильного.

Плененный звуками кларнета, по примеру отца, я с совсем малых лет начал играть народную музыку, подражая более взрослым и опытным музыкантам. И так как природой одарен врожденным музыкальным слухом, я всецело основывался на нем и все, что я делал, было подражательским. На этой основе "самые большие мастера" высказывали свое одобрение моему "витийству" относительно исполняемых мною хоро и мелодий, что стимулировало меня еще больше играть. Первые мои публичные выступления в качестве кларнетиста были на знаменитых местных свадьбах и ярмарках в Чирпанском крае. Учился я у всех, кто мне нравился и кого, если мог, хотел бы "обогнать", и даже лучше, чем они, хотел бы "отыгрывать". Именно на такой "общественной" самообразовательной основе и зародилось мое большое внутреннее желание стать "ученым музыкантом". Не зная нот и условий по приему, в 1949 г. я решил поступать в Софийское музыкальное училище. По сегодняшней моей оценке я имел счастье, что комиссии понравились тоноизвлечение, тембр и мои инструментальные умения, имеющийся у меня отличный, но не обработанный слух. И она предложила включить меня в список принятых кандидатов. Таким образом я стал учеником в училище, а проф. Савва Димитров – моим первым и единственным учителем по классическому исполнительству на кларнете. Теоретически начав с "нуля", благодаря положенным большим усилиям со стороны профессора и всех остальных учителей, плюс мой

огромный и упорный труд , в 1953 г. я закончил свое среднее образование отличником выпуска. В том же году стал студентом Музыкальной академии, вновь у проф. С. Димитрова, что позволило мне продолжить без перерыва процесс усовершенствования своих инструментально-исполнительских умений.

Уже как студент-первокурсник, с множеством случившихся в то время положительных переживаний (как будто из "рога изобилия") – не было им края (!), в рамках этого учебного года я поступил на работу в качестве артиста-оркестранта в Симфонический оркестр Болгарского радио, а своим участием в конкурсе исполнителей на IV (Всемирном) Международном фестивале в Бухаресте "моя милость" выиграла первую престижную награду – золотую медаль и звание "лауреата". Думаю, что именно это, вероятно, повлияло на дирижеров и "начальников" оркестра, которые только несколько недель спустя возвели меня в "ранг" первого кларнетиста, в должностном плане выравнивая меня с другими ведущими групп, задолго до того, как получить мне "высшее" образование.

Интересно, что во время обучения в Академии и в течении восьми лет параллельной работы в радио-оркестре, я даже на миг не переставал играть народную музыку, с помощью которой обеспечивал необходимые средства на свое содержание. Принуждаемый жизнью, еще тогда я сформировал группу для записей в редакции "Музыкальный фольклор" на Радио София, в которой участвовали Петко Дачев – аккордеон, Иван Хаджийски – труба, Иван Михов – скрипка и другие известные исполнители, которых мы привлекали в связи со стилем исполняемых песен солистами Пенкой Павловой, Недялкой Керановой, Груйчо Дочевым и Вилчо Ивановым. Среди самых популярных наших исполнений того времени, сохранившихся в золотом фонде болгарского радио: "Свободенское хоро", "Габришевское хоро", "Рупченская рыченица", "Садовская рыченица" и "Кривое хоро" с Иваном Киревым, "Четворное хоро", "Свободенская рыченица" и "Трояновское хоро" с Иваном Шибилевым, "Марковское хоро" с Иваном Хаджийским и еще много других, о которых сейчас не могу вспомнить, но которые мы записали в 1962-1973 гг. И несмотря на то, что видимый возраст мой был 24-25 лет от роду, уже тогда коллеги обращались ко мне с почтительным "бай" Петко, которое я воспринимал как своеобразное выражение их глубокого ко мне уважения и высокого признания ими моих качеств как музыканта!"

Может быть именно здесь надо прервать это оригинальное автобиографическое повествование с обобщенной самооценкой о запомненном и своей пословичной профессиональной скромностью "бай" Петко, поддержав его автентичным высказыванием нашего авторитетного музыколога Венелина Крыстева о том, что "еще в конце 60-х годов о кларнетисте Петко Радеве заслуженно говорили, что он является уникальным профессиональным явлением в культурной жизни страны, успешно сочетающем и интерпретирующем музыку разных стилевых, жанровых и эстетических направлений".

Именно в этот самый активный и продуктивный для своего образовательного и художественного развития наш энциклопедический кларнетист, получивший как бы "между прочим" свое национальное признание и самочувствие "классного" исполнителя, Петко Радев снова "самым естественным образом" завоевал и следующие далеко более значимые и престижные артистические признания, в подтверждение своих иррациональных исполнительских умений и возможностей – Первую награду на III Общеболгарском конкурсе певцов и инструменталистов /1956 г./, во время которого участники по разным специальностям все еще оцениваются не дифференцированно, а сопоставительно (!), также как и завидную первую награду и золотую медаль на исключительно авторитетном VI Международном исполнительском конкурсе в Женеве (1967 г.), какими до этого ни один болгарин не был удостоен!

"Благодаря этим наградам мое артистическое самочувствие не только выросло, но и открыло мне много дверей для соловых выступлений на концертных площадках разных стран, где я показывал свое искусство".

"Второй этап моего профессионального развития начался в 1961 г., когда меня пригласили стать первым кларнетистом в Софийской филармонии. Следующие 13 лет моей жизни прошли в активной концертной деятельности как солиста, камерного музыканта и артиста-оркестранта. Именно в этот период я сыграл и записал огромное количество пьес многих наших и зарубежных композиторов. В большинстве из этих случаев я был первым их болгарским исполнителем. Это не только обогатило мой репертуар, но и повысило уровень моих музыкально-исполнительских и артистических способностей. Кроме того, для моего целостного профессионального расцвета, развития и накопления бесценного практического опыта несомненный вклад имеет и плеяда наших больших и зарубежных дирижеров, с которыми я работал и общался, а именно: Саша Попов, Васил Стефанов, Руслан Райчев, Константин Илиев, Добрин Петков, Кирил Кондрашин, Евгений Светланов, Вацлав Талих, Карел Остерайхер и другие.

Лично для меня также 1974 г. имел особое место во всей моей житейской и профессиональной биографии. При исключительно сильной международной конкуренции кларнетистов я был избран в качестве Супер ведущего солиста на древесных духовых инструментах в знаменитом оркестре "Миланской ла скалы" и членом его избранного камерного ансамбля – "Октет". Благодаря судьбе и тому, что я умел, в течение 11 лет с этими двумя исключительными коллективами я непрерывно был на "гребне волны" ведущего европейский тип жизни, что заставляло меня постоянно быть в высшей форме и мобилизации, быть готовым к исключительно напряженному артистическому самопожертвованию, которое, как правило, переплеталось и с другими моими ответственными обязанностями, которые я должен был выполнять, чтобы не лишиться автоматически следующих "предложений". А точно эти никак не были малыми! Внушающие респект приглашения для гастролей с соловыми концертами в разных оркестрах, при этом не только в Италии! Предварительное согласие для участия в жюри на престижных конкурсах по кларинету, которые очень часто я сочетал с проведением уроков по мастер-классу. Официальный выбор меня как рекламное, тестирующее и сертифицирующее лицо в известной во всей Европе итальянской кларнетной фирме "Romeo Orsi", плюс много других персональных предложений для дополнительной работы вне моих обязанностей в "Ла Скала" с всемирно известными дирижерами Карлом Бёмом, сэром Джорджем Солти, Клаудио Абадо, Карло Мутти, Ленардом Бэрнстейном, Карлосом Клайбером, Зубином Мета и певцами Лучиано Павароти, Пласидо Доминго, Хосе Карерасом, Монсератом Кабайе, Николаем Гяуровым, Райной Кабаиванской, Геной Димитровой и еще многими другими этой же величины".

Исходя из демонстрированного мною долгие годы артистического уважения и из своих реальных возможностей международно признанного музыканта, но постоянно живущего с непокидающим меня психическим настроением о временном пребывании за рубежом, я не сообразился заманчивыми предложениями остаться и продолжить работу в других, таких же престижных оркестрах в более богатых, нежели Италия государствах, до наступившего ностальгического момента, когда мы вместе с моей супругой Еленой Тасковой (отличным оркестровым скрипачем, которая также работала в Миланской "Ла Скала") пришли к категорическому и окончательному решению – недвусмысленному "basta"!

В 1985 г., "набив свои чемоданы" накопленным в течение всех этих лет огромным богатством бесценного профессионального и артистического опыта, я возвратился в Болгарию, чтобы поставить начало своему **четвертому** самому ответственному – **педагогическому периоду** в моей карьере. "Де факто" он начался до того, как я поехал в Италию, с предоставленной мне возможностью работать и учиться в качестве ассистента незабываемым проф. Саввой Димитровым. После приезда в Болгарию, в течение короткого времени я испытал странное и необъяснимое чувство, что когда-то, 11 лет назад в другой моей жизни, я оставил эту страну и только сейчас, или точнее с того дня, моя нормальная и настоящая жизнь начинается "теперь"!!!

И так как никогда не забывал откуда я вышел и кто заложил основы моего успешного творческого пути в кларнетном искусстве, параллельно с преподавательской работой в НМА (Национальной музыкальной академии) имени проф. Панчо Владигерова, в которой до 2000 г. был профессором и одновременно с этим концертировал у нас и за рубежом как солист, или с Академическим духовым квинтетом, наравне со своими обязанностями по отношению к кларнетистам из АМГИИ-Пловдив, я восстановил и свои заброшенные интимные отношения с моей "первой любовью" – народной музыкой, отдаваясь ей с еще большей страстью и привязанностью".

Исходя из житейского понимания акад. проф. Петко Радева о народной музыке как автентично доставшейся в наследство культуре с неповторимой эстетикой, и что для него она всегда была и "чистой пробой" патриотизмом (а почему бы нет и причиной его возвращения в Болгарию?), вскоре после своего приезда он естественно становится и одним из инициаторов и организаторов популярного телевизионного фольклорного шоу "Кто может это, то может" (1992-1996); самым авторитетным председателем жюри ряда наших народных соборов (ярмарок), музыкальных конкурсов и специализированных фольклорных фестивалей; доверенным консультантом и "вещим лицом" на нарочно искомом и достигнутом характерном кларнетном исполнении в манере какого-нибудь нашего "первого мастера" для сегодняшних наших самых лучших их последователей в лице "ученых музыкантов": Николы Илиева, Младена Малакова, Хари Асенова, Нешко Нешева, Яшко Аргирова, Бисера Каева – Байряма и др. Воскрешая самое достойное из сохранившегося в музыкально-исторической памяти нашего народа, все они, иногда сознательно, иногда невольно, естественно воспринимают элементы и из заразного, чарующего исполнительского искусства признанного всеми их "идолом" – Петко Радева!

В откровенном разговоре с особенно близкими ему друзьями он говорит, что самым близким его фольклорно-артистическому стилю музицирования вне перечисленных, может быть, является стиль *Димитра Паскова* из с. Вырбица, Шуменского края.

К категории традиционных, признанных кларнетистов, необходимо упомянуть и исключение – *Иво Папазов-Ибряма*, о котором специалисты твердят, что как исполнитель он формируется не благодаря, а вопреки воспринятому у Петко Радева, в сочетании со своим упорным самообразовательным усовершенствованием, достигшем высот заслуженного международного признания, независимо от практикуемого неопределенного стилистового и жанрового интерпретационного микса /комбинации/, который находчиво вносит разнообразие с непревзойденными импровизационно-виртуозными каденциями, неродственными болгарскому инструментальному фольклору.

О чисто академической педагогической деятельности проф. Петко Радева в целом можно сказать, что она основывается на хорошо знакомой и унаследованной от самого фольклора дидактической мудрости веков, выкристаллизовавшейся в трех универсальных классических воспитательных принципах, которые фольклор воспринимает и утверждает как руководящие в своем коллективистическом учебно-образовательном стиле и методе работы – "учись у всех и у всего", "придерживайся самых хороших и сохранившихся исполнительских традиций" и "не подражай никому в своем инструментальном искусстве!"

На этой теоретично-практической основе, созданная им литература по кларнету не имеет претензий на особенную методическую оригинальность и неповторимость на фоне исторически сохраненной такой. Но она имеет ясно определенные и хорошо направленные образовательные цели, что при вовремя и удачном приложно-практическом использовании, делает ее несомненно полезной, обогащающей и идейно-разнообразяющей с предложенным нетрадиционным и интригующим учебным и художественным репертуаром.

Его оригинальные авторские "Этюды для кларнета в болгарском стиле", естественно продолженные последовавшими их "Легкие" и "Технические этюды", которые он обогащает дополнительно с помощью подобных у других авторов, плюс три сборника с "Легкими" и "Избранными пьесами" современных болгарских и французских композиторов, дают основания заключить, что эти пособия являются и прямым доказательством практически исповедуемой им эффективной образовательно-методической системы, которая определенно расширяет возможности для технического и художественного развития обучаемых при усвоении большого музыкально-исполнительского искусства.

Благодаря отличному сочетанию с его сильно воздействующей непосредственной практической демонстрацией и магическим исполнительским мастерством, сохранившееся в десятках документальных и студийных аудио и телевизионных записях во многих странах мира, педагог-приятель Петко Радев почти всегда успевает постигнуть максимум музыкально-инструментального потенциала своих студентов, развивая оптимально их персональные идентификационные способности. В качестве высших достижений в его педагогической деятельности могут быть названы кларнетисты доц. д-р *Вангел Тангыров*, *Илиян Илиев* и *Николай Благов* (давно реализовавшие себя как артисты-солисты и педагоги в США), *Ангел Антонов* (артист-солист в Мюнхенской филармонии), *Михаил Михайлов* (артист-солист в Канаде), *Козмас Пападопулос* (артист-солист и преподаватель в Солониках), *Эдуард Сарафян* (долголетний титуляр-преподаватель в АМТИИ – Пловдив), д-р *Илия Илиев* (популярный артист-солист в телевизионном бенде Слави Трифонова), *Недялко Петков* (артист-солист в Австрии, Швейцарии), *Венцислав Трифонов* и *Мартин Чуров* (артисты-солисты оркестра БНРТ) и еще многие другие.

"Мой житейский и профессиональный принцип, который не помню, чтобы я нарушал, заключается в том, чтобы не давать отказы на получаемые по разным поводам приглашения! Особенно от представителей подрастающего, более молодого поколения, для которых наши встречи всегда были исполнены огромным и неподозреваемым мною самим воспитательным воздействием. В заключение хочу подчеркнуть, что успехи, которые сопутствовали меня и доставляли радость и другим людям, не смогли заразить меня "звездной болезнью", которая, к сожалению, частый гость в артистической среде. Не люблю парадировать своим дарованием и всегда чувствовал себя равным людям, с которыми систематически или эпизодично общаюсь. Я всегда был рьяным пропагандистом всего, что связано с болгарской музыкой и с достижениями нашего кларнетного искусства. Люблю юмор и думаю, что и мне самому присуще это чувство.

А как человек, занимающийся искусством и достигший подножия музыкальной славы, я тоже по-своему суетен. Радуюсь внутренне и горжусь полученными не малыми наградами и признанием, которыми меня удостоили, благодаря кларнету: орден Кирилла и Мефодия I степени, почетные звания Академика Болгарской академии наук и искусств, Доктор хонорис кауза НМА имени Панчо

Владигерова, Почетный член Всемирной ассоциации кларнетистов США, носитель Кристальной лиры СБМТД и еще многих других за заслуги к болгарскому музыкальному фольклору.

Между прочим, и сейчас мне приятно, когда я вспоминаю первые юбилеи в 1993 г., когда Болгарское национальное телевидение впервые организовало благотворительный концерт в честь моего 60-летия с участием десяти самых известных фольклорных оркестров в стране, также как и другое моё незабываемое чествование в том же году в читальнице г. Ямбола по инициативе Общинского духового оркестра. Моя собственная самооценка, однако, в связи с полученными отличиями и чествованиями заключается в том, что как "человек из народа", я никогда не получал головокружение от успехов и всегда крепко стоял на ногах! Поэтому с чувством или без чувства юмора думаю таким образом продолжать и оставаться таким "до конца света"!"

P.S. В заключение в качестве повода для раздумья ко всем его почитателям хочу поделиться и спонтанно появившимся в моем сознании провокационным риторическим вопросом...

Может ли кто-то из присутствующих назвать имя другого нашего известного музыканта, о котором известно, что как артист и творец он более успешно и универсально себя реализовал, нежели акад. проф. Петко Радев, с его недостижимым и уникальным личным успехом – чтобы всегда, только, единственно и везде занимал бы завидную передовую позицию:

- 1953 год – передовик выпуска закончивших Софийское музыкальное училище;
- 1954 год – ведущий солист кларнетной группы Симфонического оркестра Болгарского радио;
- 1954 год – лауреат IV Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Бухаресте, завоевавший первое место и золотую медаль;
- 1956 год – вновь первое место и звание лауреата III Общеболгарского конкурса певцов и инструменталистов;
- 1957 год – бесспорная первая награда и золотая медаль на VI Интернациональном конкурсе инструменталистов в Женеве;
- 1961 год – приглашен в качестве ведущего солиста кларнетной группы в Софийской филармонии;
- 1974 год – победитель конкурса за звание "ведущий солист" на древесных духовых инструментах в оркестре Миланской ла скалы;
- 2008 год – первый представитель гильдии духовых инструменталистов страны, удостоенный звания "академика" Болгарской академии наук и искусств;
- 2013 год – почетно избран "Доктором хонорис кауза" Национальной музыкальной академии имени проф. Панчо Владигерова;
- 2015 год – первый и единственный болгарин, избранный в качестве Почетного члена Всемирной ассоциации кларнетистов США.

Библиографические источники:

Авторски колектив. Енциклопедия на българската музикална култура. – Българска академия на науките. София, 1967;

Авторски колектив. Кой кой е в българската култура. Справочник. – Изд. Славена. Варна, 1998.

Вълчинова, Елисавета. Градската оркестрова култура в България до Освобождението". Българско музикознание. – София, 1989, кн. 4; Градската оркестрова култура в България от Освобождението до 20-те години на XX век. – Българско музикознание. София, 1990, кн. 3.

Димитров, Сава Д. Българска кларнетна школа. – Изд. Музика. София, 2007.

Илиев, Илия Стоянов. Методични подходи при изпълнение на кларинет в българската народна музика. Дисертационен автореферат. Югозападен университет "Неофит Рилски". Факултет по изкуствата, катедра "Музика". – Благоевград, 2015.

Лазарова, Вера. 150 години Габрово – град // В-к "100 вести", бр. 247 / 23. 10. 2010 г., Габрово.

Чапански, Николай. Кой кой е в българската народна музика. Енциклопедия. – Изд. Хоризонт, прес. Пловдив, 2013.



УДК 780.64 : 785.1 (477.83/.86) "19"

**Горбаль Я.М.,
м. Львів****СОЦІАЛЬНІ ФУНКЦІЇ МУЗИКУВАННЯ ВІЙСЬКОВИХ ОРКЕСТРІВ ГАЛИЧИНИ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Анотація. В статті в історичній проекції розглянуто підстави для формування національних традицій виконавської діяльності військових духових оркестрів. Виявлено соціальні сфери і вибудовано класифікацію ужиткових функцій, в яких виконавство військових оркестрів набувало суспільно-важливих рис серед української громади полікультурного середовища Галичини.

Ключові слова: військовий духовий оркестр, виконавський репертуар, соціальні функції, концертне виконавство.

Annotation. Nowadays the activity of military performance bands goes through the new stages of the transformation of their social functions. Military music is generally perceived as the restricted application branch, which includes musical works and the system of expressive means serving the purposes of drill training, as well as patriotic and aesthetic education of armed forces. Thus, in view of the genre and practical functions of a military band its repertoire includes marches, patriotic compositions, music of ceremonial and signaling type. Beyond the framework of the service condition requirements is the music for relaxation and the diverse performer participation in different areas of public life. Their content and priorities are influenced by the social and political situation, the correlation of the relationship between the army and the society. However, while the problems of orchestral and orchestral-wind performance are currently intensively elaborated by numerous musicologists, the research of the evolutionary and historical patterns, repertoire and social aspects of the functioning of the Ukrainian military musical tradition is being mostly considered in the context of collateral issues.

The historical aspect of military music has currently acquired particular relevance, since the development of this process is actively expanding and gaining the new socially significant and contextual to the world trends forms. In this respect, the research of analogous processes from a historical perspective is of significant importance. The objective of the present research is the determination of social spheres and the classification of practical functions, in which the military band performance received the socially significant features among the Ukrainian community of the multicultural environment of Halychyna.

During the first half of the twentieth century the fundamental principles of the national military orchestral performance were formed: the social and practical demands were outlined, the basis of the professional training of performers was elaborated, the key repertoire trends were singled out, the significant number of original works and orchestrations tested in concert practice were created and issued, the place, functions and importance of a military band in the context of the national armed forces were defined.

Thus, the performance activity of military bands in the environment of the Ukrainian community of Halychyna in the first half of the twentieth century went through three stages of evolution: 1. cooperation in art projects with multinational wind and symphonic bands lead by foreigners and performing the multi-genre repertoire (marches, orchestra plays, accompaniment to cantata-oratorical genres, vocal works, performance of entertaining music in intermissions between parts of theatrical performances and cinema sessions, full participation in musical drama performances); 2. foundation of numerous wind bands at the centers of youth sports and military organizations, which performed the cultural-enlightening and patriotic-educational activity, creation of the national centers of professional training of musicians and performance traditions; 3. establishment of bands at national military formations, performance of the practical functions on providing their internal needs and requests, fulfillment of the educational and representational functions, creation of the basic specific performance repertoire.

Hence, during the first half of the twentieth century there took place the formation of the foundation for further professional activity of the Ukrainian military bands, initiation of the peculiarities of the nationally determined performance repertoire, which was realized in military, state-ceremonial, public and everyday spheres, and served for the fulfillment of informational, religious, ritual, art, entertainment and representational functions.

Key words: military wind band, performance repertoire, social functions, concert performances.

В наш час діяльність військових виконавських колективів проходить через нові етапи трансформації своїх соціальних функцій. Військова музика загалом трактується як вузько ужиткова галузь, яка включає музичні твори та систему виразових засобів, що служать цілям стройового навчання, а також патріотичного й естетичного виховання військ. Отже з огляду на жанрово-ужиткові функції військового оркестру, до його репертуару належать марші, патріотичні композиції, музика церемоніального та сигнального плану. Поза межами необхідності службових умов є музика для релаксу та різнопланова виконавська участь у різних сферах суспільного життя. На їх наповнення і пріоритети впливають суспільно-політична ситуація, співвідношення взаємозв'язків армії і соціуму. Поряд зі стрімкими змінами функціонування військових оркестрів в умовах сьогодення, зміною їх кількості, зумовленою оптимізацією комплектування армії, з її реформуванням і скороченням

чисельності військ. З іншого боку спостерігаємо зростаючий інтерес до розширення репертуарних і концертних тенденцій в діяльності оркестру Військово-музичного управління ЗСУ, Зразково-показового оркестру ЗСУ (Оркестру штабу Київського військового округу), Військово-музичного центру Сухопутних військ ЗСУ, Оркестру Почесної варти окремого Полку Президента України, Оркестру військового ліцею ім. І. Богуна, Військових оркестрів Національного університету оборони України ім. І. Черняхівського, 101 окремої бригади охорони Генерального штабу ЗСУ, Військового інституту телекомунікацій та інформатизації, Військового інституту Київського Національного університету ім. Т. Г. Шевченка, Національного Президентського оркестру України, Ансамблів пісні і танцю Збройних Сил України, Національної Гвардії України та Державної прикордонної служби України, Оркестру національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного та ін.

Особливості виконавської традиції, інструментарію, представників педагогіки духового мистецтва України в цілому та її окремих регіонів і шкіл досліджують В. Посвалюк, П. Круль [7], В. Рудчук, В. Богданов [1], В. Цайтц і А. Карп'як [12], Л. Баранівська, В. Витвицький. Тему музикування військових виконавських колективів України чи її окремих регіонів у організаційному, естетичному, інтерпретаційному, історичному аспектах розглядали Я. Вінцовський, С. Людкевич [8], М. Воловець [2], особливості формування Військово-оркестрової служби Збройних Сил України вивчали І. Чернова [14], О. Горман та А. Черних [13] та ін. Проте, якщо проблематика оркестрового, оркестрово-духового виконавства зараз інтенсивно розробляється численними музикознавцями, то дослідження еволюційно-історичних закономірностей, репертуарних та соціальних аспектів функціонування української військової музичної традиції розглядається здебільшого в контексті дотичних проблем.

"Духова музика, оркестрове духове виконавство і воєнна музика також – це невід'ємні складові частини історично набутого людством музичного мистецтва, що має своє місце, попит у суспільстві і вплив на нього... Духовий оркестр – єдиний у виконавській практиці музичний колектив, який може працювати в будь-яких умовах – на вулиці, в приміщенні, літом, взимку, в русі і т. і. п. Ось чому він і отримав своє розповсюдження в першу чергу в армії, яка, потрібно зазначити, зіграла величезну роль в його розвитку і у вдосконаленні", – відзначає у своєму проблемному нарисі доцент КНУКіМ, екс-чільник Військової оркестрової служби Міністерства оборони України, полковник запасу Геннадій Григор'єв [3].

Історичний аспект військового музикування зараз набув особливої актуальності, оскільки розбудова цього процесу активно розгортається і набирає нових суспільно-значимих і контекстних світовим тенденціям форм. "На час проголошення незалежності в Україні нараховувалося 129 військових оркестрів, які були практично у кожній військовій частині. Втім, штати військових оркестрів колишнього СРСР не відповідали вимогам нового часу. Отже, розпочинати все доводилося майже з нуля, адже для військових оркестрів ЗС України як нової національної моделі від колишніх формувань не залишилося майже нічого", – констатує І. Строй [11, с. 96-97]. З цього огляду вагомим є дослідження аналогічних процесів в історичній проекції. Метою даної розвідки є вияв соціальних сфер і класифікація ужиткових функцій, в яких виконавство військових оркестрів набувало суспільно-важливих рис серед української громади полікультурного середовища Галичини.

На зламі XIX-XX століть в Галичині для виникнення і успішного функціонування українських військових оркестрів були сформовані відповідні суспільні, фахово-освітні, організаційні, матеріальні передумови. В ситуації бездержавності і відсутності власних автономних збройних сил військово-оркестрові традиції формувалися на ґрунті аналогій до функціонування австрійських та польських військово-творчих одиниць.

Однією з ключових позицій у функціонуванні військових оркестрів є **можливість професійної освіти музикантів**. Фахова підготовка музикантів та капелмейстерів як австрійських так і польських військових оркестрів була достатньо якісною. Її, зокрема, забезпечували наявність окремих класів духових інструментів у низці музичних навчальних закладів (зокрема, від 1855 року в консерваторії Галицького музичного товариства, а від початку XX століття – в Музичній консерваторії ім. Кароля Шимановського та кількох середніх спеціальних навчальних установах).

В листопаді 1877 р. було започатковано безкоштовні інструментальні класи для навчання дітей різного майнового стану при Музичному Товаристві Чоловічого Співу "Гармонія" (Männergesangs Musikverein "Harmonium", офіційно зареєстрованого у 1975 р., яке згодом стало діяти також як оркестрове товариство). При товаристві існував духовий оркестр (28-42 особи), яким у різний час керували капелмейстери Йозеф Пістль, Мауриці Фаль, Ян Касторський. Колектив був постійним учасником різноманітних урочистостей, виступав у парках та на площах Львова, загалом давав до 205 концертів у рік [12, с. 79]. У 1902-1903 рр. В місті діяло товариство для інструментальної музики "Національна капела", у якому основними членами були артисти духового оркестру, у 1904 р.

духовий оркестр діяв при товаристві "Музика залізничників" [2, с.63-65]. Успішно концертував також духовий оркестр семінаристів Тернопільської вищої духовної семінарії ім. Йосифа Сліпого.

Головними осередками музичної професіоналізації в українському середовищі краю на зламі століть стали Львів та Перемишль, звідки культурно-освітні процеси розгорнулись на всю Галичину. Деякі з духових спеціальностей викладалися і в українському музичному виші – Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка. Новим етапом у історії львівської педагогіки започаткування секції духових інструментів у Львівській державній консерваторії у 1940 р. В період німецької окупації відповідні спеціальності збереглися в Державній фаховій школі з українською мовою навчання (відповідник ВМІ ім. М. Лисенка) та музичній студії при Інституті народної творчості у Львові з філіями та осередками по всій Галичині.

Згодом, у повоєнний час, в 1950-ті рр. були засновані відділи духових інструментів у музичних училищах західноукраїнського регіону (Дрогобич, Львів, Чернівці, Івано-Франківськ, Ужгород, Тернопіль, Луцьк, Рівне, Хмельницький) [12, с. 80].

Визначальним фактором концертної діяльності військових оркестрів є **наявність соціального запиту**. Функції, в яких зверталися до таких мистецьких колективів, були найрізноманітнішими: музичний супровід під час національно-значимих урочистих походів, маніфестацій, ювілеїв спілок і товариств, поховань і вшанувань пам'яті визначних осіб і подій української історії, участь з Богослужіннях (насамперед на Йорданських водосвяттях), в концертах урочистостей як самостійна одиниця та як складова симфонічного оркестру, у театральних оперних і музично-драматичних виставах. Частота цих звернень зумовлена акустичними особливостями, мобільністю і професійністю колективів. Національний склад виконавців і капельмейстерів військових оркестрів був мішаним (поляки, чехи, русини-українці). Серед військових оркестрів на світських урочистостях та концертах академічного характеру найчастіше згадуються 55 піхотний полк, 14 Полк Уланів Язловецьких у Львові, 24 піхотний полк в Станіславові, 77 полку в Перемишлі.

Так, 7 лютого 1918 року до концертної програми Софії Дністрянської у Львові долучився оркестр 25 піхотного полку під орудою капельмейстера Олександра Сега (в той вечір прозвучали фортепіанні концерти П. Чайковського і Е. Зауера). В грудні 1909 року театральний гурток (драматичний кружок) "Рускої хати" В Станіславові (сучасний Івано-Франківськ) ставив п'єсу "Наймичка" Тобілевича за участю духового оркестру товариства "Гармонія". У 1900 році оркестр 55 піхотного полку під керівництвом капельмейстера Цетвінського¹ був запрошений до постановки спектаклю "Розумний і дурень" Івана Тобілевича (Карпенка-Карого), "Аргонавти" Григорія Цеглинського, а в 1901 році – "Соколики" Ю. Коженювського, ініційованих Українським товариством ім. І. Котляревського. А в 1916 році без вказівки на підрозділ подається реклама репертуару кінотеатру кухні воєнної – мережі, заснованої з метою збору коштів на харчування військових на фронті. В усіх випадках колективи не брали участі в музичному оформленні вистав, а були залучені до виконання легкого розважального репертуару в антрактах та між сеансами. Виняток складає постановка "Наталки Полтавки" драматичним товариством І. Котляревського у Львові в 1902 році, коли запрошений оркестр 10 піхотного полку окрім антрактів виконав "увертюру, два антракти і супровід до співу" (як вказувалося в афіші).

В іншій ролі постає вищезгаданий колектив в урочистостях до 100-літнього ювілею І. Котляревського 1898 року у Львові: в його виконанні прозвучали Симфонія М. Вербицького, Увертюра до опери "Наталка Полтавка" М. Лисенка, а також "Вечорниці" П. Ніщинського та кантата І. Кишакевича "На вічну пам'ять Котляревському" на слова Т. Шевченка (спільно з хором товариства "Боян"). Подібні функції виконує оркестр 10 піхотного полку під батудою Петра Червенки на концерті Модеста Менцінського у 1912 році: за його участю було виконано ораторію "Христос" та увертюру "Рюї Блаз" Ф. Мендельсона, баладу Джозефсона "Арійон", фрагменти з опери Р. Вагнера "Зігфрід". Наступного року на урочистостях до 100-ліття смерті Т. Шевченка оркестр 30 піхотного полку під орудою Якубічка був залучений до виконання оркестрової п'єси "Святковий привіт" Е. Гріга, кантати Й. Кишакевича "Шевченкові" на слова Лесі Українки, Концерту для фортепіано з оркестром Ф. Ліста (солістка С. Дністрянська), 3 і 4 чч. Симфонії-кантати "Кавказ" С. Людкевича та "Заповіту" М. Вербицького на тексти Т. Шевченка (спільно з хором "Боян"). В кожному з цих випадків бачимо творчу співпрацю українських товариств з полінаціональними колективами під керівництвом здебільшого запрошених капельмейстерів-чехів.

¹ У повідомленнях преси, афішах та програмках подій за традицією часу не завжди вказуються ініціали виконавців та капельмейстерів. Серед диригентів цього колективу згадуються також Мазака і Бахо (також як добрий аранжувальник та композитор).

Наступним кроком у формування національної військово-оркестрової традиції стало **функціонування власних військових та воєнізованих формацій (здебільшого воєнно-спортивних), для забезпечення потреб яких діють оркестрові колективи.**

Культурно-просвітницька діяльність була притаманна багатьом українським воєнізованим (військово-патріотичним, спортивно-пожежним) молодіжним товариствам, до яких можна віднести "Січ", "Пласт", "Сокіл", "Луг" та ін., що було закріплено в їх статутах і підлягало періодичній звітності. При них (а також при читальнях "Просвіти") створювалися інструментальні, драматичні гуртки і виконавські колективи (в т.ч. духові оркестри). У Статуті руханково-спортивного товариства "Сокіл" у Товстолюзі на Тернопільщині (1932 р. реєстрації) вказується, що: "ціллю товариства є дбати про фізичний, духовий і моральний розвій своїх членів і учасників. Помічними средствами є наука до музики і співу, устроєння оркестри, устоювання концертів, вечорниць, фестинів" [5, арк. 1].

З виникненням національних військових формацій в період визвольних змагань, оркестри набувають більш спрямованого національного характеру у реалізації своїх функцій та формуванні виконавського репертуару. Так, при легіоні УСС існували три склади духового оркестру, першу з яких закладено в 1915 році у кількості 25 осіб з ініціативи Петра Венгжина, капельмейстерами були Михайло Гайворонський і Роман Лесик, інструментарій запозичено з сокільських та лугових осередків Стрия і Самбора, а в подальшому – позичено інструменти, пульти і нотну бібліотеку духового сокільського оркестру з с. Вовчинець поблизу Станіслава. Колектив брав участь у відправах на похованнях, під час Літургій, походів, вправ на вишколах Третього польового куреня.

Вагомим завданням функціонування оркестрових колективів є **забезпечення виконавського репертуару оригінальними творами та аранжуваннями, видання нотного матеріалу.** Основу репертуару складали оркестрування стрілецьких пісень та коляд, оригінальні марші та в'язанки народних пісень Я. Ярославенка (засновника музичної накладні "Торбан"), М. Гайворонського, Р. Лесика і Я. Барнича, гимни, церковні пісні, популярні маршові твори зі світової класики (марші австрійської та німецької армій: "Марш Радецького" Йоганна Штрауса, "Марш Нібелунгів" Ріхарда Вагнера, "Alte Kameraden march" Карла Тейке, "Марш гладіаторів" / "Einzug der Gladiatoren" Юліуса Фучека, "Erzherzog Leopold Salvator Marsch" Карла Резека), танцювальна музика, жартівливі українські, польські, мадярські пісні. У спогадах М. Гайворонський фіксував наступні твори: "Марш соколів" Я. Ярославенка, "Французький марш" та "Коломийковий похід" Р. Лесика, низку оригінальних маршів М. Гайворонського ("1-ий Стрілецький Похід", "2-ий Стрілецький Похід", "Стрипа-марш" "В дорогу", "Їхав козак", "За рідний край" ("Ми йдемо в бій"), "Народний" (на мотив "Дівча в сінях стояло"), "Похоронний похід"), гимни "Ще не вмерла Україна" "Боже великий єдиний", а також "Молитву", "Похоронний марш", "В'язанку народних пісень".

У перебігу військових дій та визвольних змагань низка таких колективів, особливо якісно підготованих, трансформуються у військові. Прикладом може послужити історія духового оркестру міщанської читальні в Теребовлі: "З початком Першої світової війни частина оркестрантів була мобілізована, а їх інструменти спочатку переховувалися, згодом – були забрані представниками російської влади. У 1918 р., у короткий період ЗУНРу, члени оркестру зібрали малий комплект інструментів і в січні 1919 р. виступили "під час Йорданського Водосвяття і дефіляди Збаразького Куреня", у березні 1919 р. – на урочистому зібранні з нагоди відправлення Збаразького куреня на фронт. Значна частина військових музикантів разом з куренем перейшла за Збруч, увійшла до складу оркестру 18-ї Тернопільської бригади, який згодом став основою оркестру II корпусу УГА" [6, с. 293]. Далі, у 1920 р. вони були прикріплені до оркестру I бригади ЧУГА в Бердичеві, а у травні цього ж року, потрапили в полон (близько 50 осіб) і були скеровані до польського військового підрозділу – Львівського полку артилерії в Немирові, звідти – перейшли до складу армії УНР в Ярмолинцях. Всі ці переміщення відбувалися з огляду на добрий фаховий рівень оркестру та високий запит на виконання суспільно-необхідних ужиткових функцій.

Поряд з цим зберігається виконання військовими колективами розважального репертуару в кінотеатрах, акомпанементу до танцювальних вечорів на великих громадських святах (нерідко колективи не конкретизуються, позиціонуючись з в документах узагальнено як "музика войскова"). Натомість у 1920-1930-х роках спостерігається послідовне зацікавлення до радіотрансляцій військових оркестрів з різних країн.

Обов'язковою передумовою є також **виготовлення та ремонт інструментарію.** На Львівщині функціонувала фабрика духових інструментів Ф. Зебека, в Перемишлі – майстерні Ю. Негера. У Львові діяла Фабрика оркестрових, струнних і духових інструментів, а також мандолін і гітар (Pierwsza Krajowa Wytwórnia Instrumentów Orkiestrowych, Smyczkowych i Dętych oraz Mandolin i Gitar) під керівництвом Францішка Невчика, яка спеціалізувалась, зокрема, на виготовленні мідних духових інструментів для військових, пожежних, гімназійних оркестрів. Мідні духові інструменти

цього виробника (труби, тромбони, валторни) були у користуванні багатьох військових колективів з Росії, Австрії і Прусії. Так, наприклад, на Східних торгах у Львові концертував кращий з військових духових оркестрів країни – оркестр 14 Полку Уланів Язловецьких (14 Pułk Ułanów Jazłowieckich), укомплектований виключно інструментами Ф. Невчика [15, с. 4].

Вже на початку ХХ століття відзначається стрімкий злет популярності концертної діяльності духових оркестрів та ансамблів у Галичині: "Трубний оркестр, або вульгарно названа, добре знана кожному з дитячих літ "військова банда", – це, побіч хору, найлегший і найвдячніший та найбільш улюблений спосіб збірного музикування... Заснування та вмiле ведення такого оркестру у всяких школах чи інших осередках молоді виповняло не раз і виповнює на довгі роки зміст життя для великого гурту хлопців та робило з них відтак людей, здатних до організації музичної культури. Тим-то й велике виховне значення трубного оркестру, особливо в ці часи розбурханого спортивного життя молоді. Не використати та занедбати цей чинник у нас, музикальних українців, був би це великий промах; а ще більшим гріхом було б виправдовувати цю нестачу нашим замилюванням до хорового співу, який, мовляв, у церкві, а той в поході чи на похоронах буцімто віддає кращі послуги від оркестру" [8, с. 385].

Незважаючи на численні труднощі (Станіслав Людкевич відзначав непропорційний, незбалансований склад виконавських колективів, брак валторн і тромбонів і "декуди навіть "сольних" крилівок та еуфоніонів" [8, с. 386] у Львові 7 жовтня 1934 року був проведений перший "Фестиваль українських трубних оркестрів". Цей захід продемонстрував наявність стабільної виконавської традиції, виявив проблеми і подальші перспективи, поставив насущним завданням розвиток шкільництва різних рівнів у виконавстві на мідних духових інструментах, а також питання необхідності забезпечення концертного та ужиткового репертуару.

Протягом першої половини ХХ століття формуються всі найважливіші засади національного військово-оркестрового виконавства: окреслено соціальні і ужиткові запити, сформовано підвалини професійної підготовки виконавців, окреслено ключові репертуарні тенденції, створено і видано значну кількість оригінальних творів та аранжувань, апробованих в концертній практиці, визначене місце, функції і значення військового оркестру в контексті національних збройних сил.

Таким чином виконавська діяльність військових оркестрів в середовищі української громади Галичини в першій половині ХХ століття еволюціонує у три етапи:

- співпраця в мистецьких проектах з полінаціональними духовими і симфонічними колективами під орудою іноземців з виконанням різножанрового репертуару (марші, оркестрові п'єси, супровід до кантатно-ораторійних жанрів, вокальних творів, виконання розважальної музики в антрактах між частинами театральних вистав і кіносеансів, повноцінна участь у музично-драматичних виставах);

- заснування численних духових колективів при осередках молодіжних спортивно-мілітарних організацій, якими здійснюється культурно-просвітницька і патріотично-виховна робота, формування національних осередків фахової підготовки музикантів і виконавських традицій;

- заснування оркестрів при національних військових формаціях, виконання ужиткових функцій з забезпечення їх внутрішніх потреб і запитів, реалізація просвітницьких і представницьких функцій, створення базового питомого виконавського репертуару.

Отже протягом першої половини ХХ століття відбувається формування фундаменту для подальшої професіоналізації діяльності українських військових оркестрових колективів, закладаються особливості національно-обумовленого виконавського репертуару, який реалізується у військовій, державно-церемоніальній, громадській та побутовій сферах, слугує для виконання інформаційних, релігійних, ритуальних, мистецьких, розважальних і представницьких функцій.

Література:

1. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України. Харків: Основа, 2000. 288 с.
2. Воловець М. Основні напрями діяльності неукраїнських музичних товариств у формуванні професійних засад оркестрового виконавства в Західній Україні другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського*. Серія: Мистецтвознавство. № 1 (13). 2005. С. 62-67.
3. Гайворонський М. Перша оркестра У.С.С. *Червона калина. Літературний збірник "Українських Січових стрільців" на 1935 р.* Львів, 1935. С. 12–14.
4. Григор'єв Г. Проблеми оркестрового духового виконавства і шляхи розвитку духової музики в Україні на сучасному етапі. Аналітичний огляд. URL : <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/202/B4.html>
5. Державний архів Тернопільської області (ДАТО). Фонд 3, опис 2, справа 1437 (Про реєстрацію Статуту руханково-спортивного товариства "Сокіл" у Товстолузі), арк.1–6.
6. Козак І. Труба оркестра в Теребовлі. *Теребовельська земля. Історично-мемуарний збірник*. НТШ. Український архів. Т. ХХ. С. 293–294.

7. Круль П. Реорганізація військової духової музики. *Історія в школах України*. К.: Етносфера, 1999. № 10. С. 27–31.
8. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2-х тт. / [упорядкування, редакція, переклади, примітки і бібліографія З. Штундер]. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. 816 с.
9. Мазепа Л. З., Мазепа Т. Л. Шлях до музичної Академії у Львові: у 2-х тт. Львів : СПОЛОМ, 2003. Т. 1. 288 с.
10. Різник О. О., Ченцова Н. В. Військова музика. *Мистецтво України: Енциклопедія: в 5 т.* К.: Укр. енциклопедія, 1995. Т. 1. С. 341–342.
11. Стрілецькі пісні і труби (розмова М. Гайворонського з І. Боберським). *Діло*. 1916. Ч. 75, 76.
12. Цайтц В. Б., Карп'як А. Я. Кафедра духових і ударних інструментів. *Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів: СПОЛОМ, 2003. С. 79–88.
13. Черних А. Радянське духове інструментальне мистецтво. М., 1989. 298 с.
14. Чернова І. В., Горман О. П. Становлення військово-оркестрової служби Збройних Сил України: історико-культурологічний аспект. *Військово-науковий вісник*. 2011. Вип. 16. С. 94–104.
15. Z rewji przemysłu i handlu na Targach Wsghodnich. Franciszek Niewczyk. *Chwila*. 1932. № 4764. 29.06. s. 4.

References.

1. Boghdanov V. O. (2000) *Istorija dukhovogho muzychnogho mystectva Ukrajiny* [History of Brass Music of Ukraine]. Kharkiv: Osnova.
2. Volovec M. (2005) *Osnovni naprjamy dijajnosti neukrajinsjkykh muzychnykh tovarystv u formuvanni profesijnnykh zasad orkestrvogho vykonavstva v Zakhidnij Ukraini drughoji polovyny KhKh – pershoji tretyny KhKh stolittja.* [Main directions of activity of non-Ukrainian music societies in the formation of professional principles of orchestral performance in Western Ukraine of the second half of the 19th – the first third of the twentieth century] *Naukovi zapysky TNPU im. V. Ghnatjuka ta NMAU im. P. Chajkovskjogho. Serija: Mystectvoznastvo. # 1 (13).* pp. 62–67.
3. Ghajvoronskyj M. (1935) *Persha orkestra U.S.S. [First Orchestra U.S.S.] Chervona kalyna.* Literaturnyj zbirnyk "Ukrajinsjkykh Sichovykh striljciv" na 1935 r. Ljviv. pp. 12–14.
4. Ghryghorjev Gh. *Problemy orkestrvogho dukhovogho vykonavstva i shljakhy rozvytku dukhovoji muzyky v Ukraini na suchasnomu etapi. Analitychnyj oghljad.* [Problems of orchestral wind performances and ways of development of wind music in Ukraine at the present stage. Analytical review.] available at: : <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/202/B4.html>
5. Derzhavnyj arkhiv Ternopiljskoji oblasti (DATO). Fond 3, opys 2, sprava 1437 (Pro rejestraciju Statutu rukhankovo-sportyvnogho tovarystva "Sokil" u Tovstoluzi) [About the registration of the Statute of the sports and motor society "Sokil" in Tovstolooz], ark.1–6.
6. Kozak I. (1999) *Trubna orkestra v Terebovli.* [Pipe of the orchestra in Terebovlya.] *Tereboveljsjka zemlja. Istorychno-memuarnyj zbirnyk.* NTSh. Ukrajinsjkyj arkhiv. T. XX. pp. 293–294.
7. Krulj P. *Reorghanizacija vijsjkovoji dukhovoji muzyky* [Reorganization of military wind music]. *Istorija v shkolakh Ukrajiny.* K.: Etnosfera. # 10. S. 27–31.
8. Ljudkevych S. (2000) *Doslidzhennja, statti, recenziji, vystupy* [Research, articles, reviews, speeches]: u 2-kh tt. / [uporjadkuvannja, redakcija, pereklady, pryitky i biblioghrafija Z. Shtunder]. Ljviv : Dyvosvit. T. 2.
9. Mazepa L. Z., Mazepa T. L. (2003) *Shljakh do muzychnoji Akademiji u Ljvovi* [The Way to the Music Academy in Lviv]: u 2-kh tt. Ljviv : SPOLOM. T. 1.
10. Riznyk O. O., Chencova N. V. (1995) *Vijsjkova muzyka* [Military music]. *Mystectvo Ukrajiny: Encyklopedija: v 5 t.* K.: Ukr. encyklopedija. T. 1. pp. 341–342.
11. Strileccki pisni i truby (rozмова M. Ghajvoronskjogho z I. Bobersjkyj) [Sagittarius songs and trumpets (M. Gayvoronsky's talk with I. Bobersky)]. (1916) *Dilo.* Ch. 75, 76.
12. Cajtc V. B., Karp'jak A. Ja. (2003) *Kafedra dukhovykh i udarnykh instrumentiv* [Chair of wind instruments and percussion instruments.]. *Storinky istoriji Ljvivskoj derzhavnoj muzychnoji akademiji im. M. V. Lysenka.* Ljviv: SPOLOM. pp. 79–88.
13. Chernykh A. (1989) *Radjansjke dukhove instrumentaljne mystectvo* []. M.
14. Chernova I. V., Ghorman O. P. (2011) *Stanovlennja vijsjkovo-orkestrovoji sluzhby Zbrojnykh Syl Ukrajiny: istoryko-kuljturologichnyj aspekt* [Formation of military orchestral service of the Armed Forces of Ukraine: historical and cultural aspects] *Vijsjkovo-naukovyj visnyk.* Vyp. 16. pp. 94–104.
15. Z rewji przemysłu i handlu na Targach Wsghodnich. Franciszek Niewczyk. (1932) *Chwila*. № 4764. 29.06. p. 4.



УДК 78.03

Леонов В.А.,
г. Ростов-на-Дону
Фартушиний В.П.,
г. Петрозаводск

НЕ БЛАГОДАРЯ, А ВОПРЕКИ...

(статья о Винницком музыкальном училище им. Н. Д. Леонтовича 1960 гг.).

Вінницьке музичне училище засноване в 1958 році. У перші роки в ньому існувала інструментальна циклова комісія, очолювана кларнетистом і відставним військовим диригентом Д.Ф. Дудкевич: сформувався і повноцінний духовий оркестр. Через кілька років було утворено відділення духових інструментів, яке в 1960-і роки очолювали в різний час В.А. Гуцал і А.К. Ткаченко.

У статті показані результати роботи педагогів відділення, достоїнства і недоліки викладання, а також проблеми навчання, які учні вимушено вирішували самостійно.

Vinnitsa Music College was founded in 1958. In the early years, there existed an instrumental cycle commission headed by a clarinetist and retired military conductor D.F. Dudkevich: a full-fledged brass band was formed. A few years later, a wind instrument department was formed, which in the 1960s was headed at different times by V. A. Gutsal and A. K. Tkachenko.

The article shows the results of the work of teachers of the department, the advantages and disadvantages of teaching, as well as the problems of learning that students have to solve independently.

Могущественная река времени с поразительной быстротой стирает из памяти имена, события, даты, неизбежно превращая настоящее в прошлое. И в этом прошлом постепенно растворяются имена замечательных людей, верой и правдой служивших тому или иному делу, обеспечивая прогресс на своем направлении деятельности.

Не является исключением и музыкальная педагогика, особенно начального и среднего звена обучения. Причина здесь довольно тривиальна. Как известно, конечный "продукт" в области музыкального исполнительства выпускают соответствующие вузы. Поэтому вузовские педагоги, подготовившие именитых артистов, получают не меньшую известность. В то же время преподаватели, работающие с учениками в двух первых звеньях музыкального образования, остаются в своеобразной тени вузовского обучения.

Побудительным мотивом к написанию данного очерка послужила необходимость отдать дань уважения, которого заслуживают педагоги, трудившиеся в Винницком музыкальном училище в 1960-годы. Тем более что духовое отделение названного учебного заведения к этому времени уже было в числе ведущих на Украине. Выбор темы очерка обусловлен и тем обстоятельством, что авторы данных строк имели честь учиться в названном учебном заведении в Винницком музыкальном училище в 1960-годы.

Источников, которые можно было бы использовать для написания данного очерка, практически не существует. Есть лишь официальный сайт училища, из которого почерпнуты отдельные сведения, и разрозненные воспоминания коллег, касающиеся Винницкой духовой школы (как они выражаются). Вот и все. В основном же, имена уважаемых музыкантов, упомянутых в данном очерке, показаны и раскрыты по памяти.

Названное училище было основано в 1958 году. На первый учебный год предполагался набор всего пяти учащихся по специальности "духовые инструменты". В дальнейшем, это число возросло до десяти. Первым (и единственным) преподавателем по указанной специальности в том же году стал Дмитрий Федорович Дудкевич – кларнетист и военный дирижер в отставке. Вел класс кларнета и гобоя. Причем, с гобоистами занимался вплоть до 1964 года. Он же возглавлял инструментальную цикловую комиссию, т.к. создание самостоятельных отделений было еще впереди.

Разумеется, трудно было ожидать выдающихся результатов от первых выпускников вновь образованного учебного заведения. Тем не менее, среди поступивших в консерваторию, был первый ученик Дудкевича Владимир Томашук, ныне заслуженный артист, профессор.

Когда отделение стало самостоятельным структурным подразделением, число преподавателей увеличилось до пяти. В училище был создан полноценный оркестр духовых инструментов, а также и симфонический коллектив.

Столь быстрое становление отделения – явление не случайного порядка. Несмотря на малочисленность музыкальных школ, которые были далеко не во всех районных центрах, в области имелось огромное количество самостоятельных духовых оркестров, куда, наряду с взрослыми, вовлекали и детей. В первую очередь привлекала возможность заработка.....Кроме того,

значительное число общеобразовательных школ обладало собственными оркестрами. Иметь такого рода творческий коллектив было делом престижа, потому как поощрялось властями.

Оркестры обеспечивали практические ракурсы игры – репертуар, ансамбль, интонацию, метро-ритм, но вопросы постановки дыхания, губного аппарата пристально не рассматривались. Методику обучения юных духовиков должна была обеспечить ДМШ. В дальнейшем так и было, хотя и не каждая ДМШ гарантировала достойную постановку этого вопроса.

Отсюда и происходил серьезный конкурс поступающих, колебавшийся в пределах 4-5 человек на место. Конечно, наибольшая конкуренция имела среди трубачей (12-15 претендентов), потому что самодеятельные оркестры, как правило, имели медный состав. Причем, предварительное обучение в музыкальной школе не всегда гарантировало преимущество (о чем и говорилось выше). Оно было лишь у кларнетистов, впрочем, весьма малочисленных.

Особая проблема возникала при наборе учащихся для игры на флейте, гобое, фаготе, валторне, тромбоне, как правило, в силу отсутствия поступающих. И если дефицит тромбонистов и валторнистов успешно покрывался переобучением баритонистов, тенористов и трубачей, то восполнять "недостачу" в первых трех специальностях приходилось тоже за счет переучивания исполнителей на медных духовых инструментах. Добавляло сложностей и отсутствие специалистов по классам гобоя, фагота, валторны. Поэтому овладение данными инструментами находилось в собственных руках учащихся, которые руководствовались "Школами игры" соответствующего назначения. Кроме того, поиски тростей лежали тоже на плечах обучающихся. В таких условиях, успехи в овладении названными инструментами имелись не благодаря, а вопреки обучению.

Спустя несколько лет после основания училища, как уже упоминалось выше, духовое отделение обрело структурную самостоятельность. В 1960-м его возглавил трубач В.А. Гуцал (в будущем Заслуженный деятель искусств Украины), который одновременно был студентом-заочником в классе трубы знаменитого профессора Киевской консерватории В. М. Яблонского. Он обладал неукротимой творческой энергией, огромным энтузиазмом. Гуцал страстно стремился к тому, чтобы духовое отделение стало лучшим в республике. Одновременно, Гуцал был дирижером оркестра духовых инструментов, и за короткий срок поднял его исполнительское мастерство выше уровня военных коллективов из войсковых частей, расположенных в области. Поэтому учащиеся под управлением нового руководителя привлекались для музыкального обеспечения важных общегородских мероприятий. Ответственность за порученное дело диктовала и своеобразие репетиций. Они подчас проходили в городском парке ранним утром (часов в 6-7), что вовсе не освобождало учащихся от посещения занятий в этот день.

Причем, духовому оркестру прививалось умение играть не только музыку открытого пространства (марши, церемониальные произведения), но, в равной степени, практиковались и концертные выступления в залах, что, несомненно, является трудной задачей для этого жанра.

Оценивая с высоты времени теоретическую подготовку В.А. Гуцала, как и других педагогов, можно с уверенностью утверждать, что она заметно уступала современным познаниям. В том нет ничего удивительно. Ведь первые сравнительно серьезные труды в области теории исполнительства на духовых инструментах стали издаваться лишь в 1960-е годы. Однако Гуцал обладал столь развитой интуицией, что благодаря ей он получал замечательные результаты в классе специальности. Достаточно назвать имена Заслуженных артистов М. Бондаревского, В. Кафельникова, Ю. Кафельникова, окончивших училище в 60-е годы. Несомненно, в этом ряду выделяется В. Кафельников, который завершил свою исполнительскую карьеру во Франции в должности супер солиста и упоминаемый в числе лучших оркестровых трубачей мира своего времени.

Как занимался с учащимися В.А. Гуцал? О таких, как он, говорили – "горит на работе". Более того, Гуцала можно было увидеть и в 6 часов утра в училище, когда оно только открывалось для самостоятельных занятий. Он приходил, чтобы посмотреть – кто из его учеников занимается? Будучи играющим педагогом, он широко применял принцип наглядности, демонстрируя своим ученикам отдельные приемы игры, а подчас и целые произведения. Нам доводилось слышать и его исполнение на валторне, так как в отсутствие педагога-валторниста эту специализацию вел именно Гуцал. В его классе, всегда многочисленном, индивидуальные уроки проводились в присутствии всех желающих, – в первую очередь трубачей, свободных от других занятий. И это весьма благотворно воздействовало на темп обучения, создавало определенные стимулы, поощряя в классе здоровую конкуренцию.

В начале 1966 году в училище прибыл выпускник Львовской консерватории, валторнист Ф.И. Пойменов (в будущем Заслуженный деятель искусств Украины), который сменил В.А. Гуцала в качестве дирижера оркестра. Будучи человеком весьма уравновешенным и обладая внутренней интеллигентностью, а также необходимыми дирижерскими навыками, новый руководитель удержал

на высоком уровне исполнительское мастерство оркестра. Замечательные результаты молодой педагог показал и в классе специальности. В эти годы у Пойменова учились будущие Заслуженные артисты Карелии и Украины Л. Миронюк, П. Суржиков, Заслуженный деятель искусств Украины И. Безбах.

Спустя годы, Л. Миронюк, уже получивший ученое звание доцента, отмечал высокие профессиональные и человеческие качества Ф.И. Пойменова, вспоминая, что "если бы не Федя (Пойменов – В.Л., В.Ф.), то из меня ничего не получилось бы".

Выпускник Киевской консерватории, тромбонист Анатолий Калистратович Ткаченко пришел в училище в 1961 году. Глядя на этого невысокого человека в очках с круглыми стеклами, за которые учащиеся называли его котом, можно было подумать, что перед вами – мягкотелый и добродушный человек. Однако эта мягкость была присуща Ткаченко до тех пор, пока тот или иной вопрос не касался дела: здесь вступала в действие твердость и принципиальность педагога.

А.К. Ткаченко, будучи хорошим музыкантом, обладал еще и неисчерпаемым терпением, проявляя огромную выдержку в самых сложных перипетиях занятий в классе специальности. Он обучал не только тромбонистов и тубистов, но и фаготистов (?), по причине "басовости" инструмента. Именно в классе А.К. Ткаченко и учился В.А. Леонов. Разумеется, педагог не мог ничего дать ученику в сфере овладения инструментом: на уроке указывались недостатки, которые нужно исправлять, и путь их устранения пролегал через пробы и ошибки, что требовало дополнительных затрат времени в больших объемах. Главное, по нашему мнению – это работа над музыкальным произведением, которую Ткаченко проводил в классе по специальности, стремясь воспитать своих подопечных грамотными музыкантами и руководствуясь принципом, – сперва, тщательно выполни все авторские (или редакторские) указания, а потом добавляй в интерпретацию свое видение музыки, если оно у тебя есть.

В указанный период времени в классе А.К. Ткаченко учились: Заслуженный артист России, доктор искусствоведения, профессор В. Леонов (фагот), Заслуженный деятель искусств Украины Л. Лозинский (туба), кандидат искусствоведения, доцент Ф. Крыжановский (тромбон).

Класс кларнета вел с 1962 года выпускник Московского института им. Гнесиных Валерий Иванович Пенчилов, являвшийся, кроме того, еще и заместителем директора по учебной части. Его пристальный взгляд из-за очков приводил самого отпетого лодыря в смятение, а вежливое внушение оказывало благотворное воздействие. Правда, такое большое влияние можно отнести и на счет того, что повторения "душеспасительных бесед", как правило, не было, и при последующих нарушениях издавался приказ об отчислении из училища. Иначе говоря, визит к завучу был равносителен сигналу – "приготовиться к исключению". Вместе с тем, Пенчилов был интеллигентным и отзывчивым человеком, готовым прийти на помощь. К примеру, не все учащиеся могли купить себе инструмент и играли на училищных кларнетах, сделанных из эбонита в Ленинграде (причем, играли хорошо). Случалось, что Пенчилов давал ученику четвертого курса свой собственный инструмент высокого качества для подготовки и поступления в консерваторию.

Несмотря на хлопотные обязанности завуча, он не допускал срывов занятий в специальном классе и в данном отношении был весьма педантичен. Тщательная работа хорошо образованного педагога быстро дала свои положительные результаты.

С осени 1964 года класс флейты и гобоя возглавлял флейтист Юрий Михайлович Ларионов. Это был интеллектурал. В любом вопросе мог просветить, на любую сентенцию должным образом ответить. Учащимся импонировали его глубокие познания и необыкновенно свободный, но логически выверенный стиль рассуждений.

Ю. М. Ларионов использовал самый широкий круг произведений педагогического репертуара, вплоть до шедевров, – если позволял уровень ученика. Тем самым он значительно расширял художественный кругозор своих учеников, и это, несомненно, хорошо. Важно также и то, что он четко очерчивал круг профессиональных задач, которые стояли тогда перед учениками. Последнее касается главным образом флейтистов. Профессиональные навыки гобоистов, относящиеся к постановке и развитию исполнительского аппарата, нарабатывались иными путями. Они перенимались учениками у своих коллег-старшекурсников, формировались на выездных консультациях у таких замечательных музыкантов и педагогов-гобоистов, как Николай Константинович Генари в Одессе, Александр Иванович Безуглый, Вячеслав Томашек, Борис Федорович Хайтман в Киеве или Вячеслав Борисович Цайтц во Львове. По прошествии стольких лет совершенно ясно, что Ю.М. Ларионов стремился таким образом формировать свои собственные методические представления в деле обучения гобоистов, потому и настаивал на консультациях у ведущих специалистов, зачастую и сам присутствуя при этом. Как говорит В.П. Фартушный, Безуглый на консультации сказал ему назидательно, что Юрий Михайлович в гобое больше понимает, чем он,

ученик, который, видите ли, в классе и обсуждает и даже спорит со своим педагогом. На самом деле, имело место поведение подростка, или так называемые издержки переходного возраста.

Важно другое – А.И. Безуглый рекомендовал к ежедневному изучению этюды Л. Видемана и Ф.В. Ферлинга, и выдал педагогу Ю.М. Ларионову целый ряд методических рекомендаций по части развития исполнительских навыков ученика-гобоиста, что было очень ценно в сложившейся ситуации.

Ю.М. Ларионов, надо сказать, весьма умело руководил еще и ученическим квинтетом деревянных духовых с валторной. Уникальность этого ансамбля заключалась в том, что в нем играли четыре будущих Заслуженных артиста – Г. Раздетов (флейта), В. Фартушный (гобой), В. Леонов (фагот), Л. Миронюк (валторна). Правда, в выступлениях квинтета всякое бывало. Так, в одном из концертов мы начали играть вместе и вместе закончили, но в середине произведения находились в "творческом поиске", т.е. разошлись и блуждали, но не останавливались. После концерта обратились к педагогу за внушением, но услышали спокойное, – "Ну, что же, бывало и лучше".

В указанное время в классе Ю.М. Ларионова учились – Заслуженный артист РК, Заслуженный деятель искусств Украины, профессор В. Фартушный (гобой), Заслуженные артисты Украины Г. Раздетов (флейта), Н. Кононов (гобой).

Нерешенной все годы пребывания в училище гобоистов и фаготистов оставалась проблема тростей. Причем, у всех педагогов, кто волей-неволей занимался их обучением: Дудкевича, Ларионова, Ткаченко и др. Где их брать и как с ними обходиться, если они слишком тяжелые или наоборот, легкие? Почему трость "не отвечает" или детонирует? Как она влияет на ровность регистров или, скажем, на легатные переходы? Какое влияние она оказывает на формирование амбушюра и исполнительского дыхания? Есть ли прямая зависимость между тростью и тембром звука? На эти и подобные им вопросы в училище ответа не предвиделось. Между тем, опытный педагог-гобоист или фаготист, являющийся одновременно хорошим музыкантом-исполнителем, мог бы ответить на все вопросы сразу и решить тростевую проблему, что называется, в два счета. Известно ведь, что изменчивость и непредсказуемость в изготовлении тростей кроется в свойствах тростника, точнее — единственного его сорта, пригодного для тростей, называемого "Arundo donax". Тростник нуждается в специальном режиме сушки и при этом дает различные результаты даже с одной расщепленной трубочки, так как она растет одной стороной на юг, другой на север, и т.д. Понимание этих и многих других факторов подобного рода подвластно, повторяем, только опытному специалисту, каковых во все времена большой дефицит, а в 1960-е годы – тем более.

Валерий Иванович Пенчилов, строгий завуч, предложил весьма экстравагантное решение вопроса: "Деньги в руки – и в Киев по шпалам". Имелось в виду, что эти злосчастные трости – личное дело ученика-гобоиста или фаготиста, и что купить их можно было у какого-либо киевского музыканта, и на свои же деньги. А качество трости – это уже как повезет, потому что под амбушюр покупателя их никто не "подгонял".

Собственно, таким образом поступал ученик по классу гобоя Н. Кононов, – ныне, доцент по классу гобоя в Национальной академии музыки Украины им. П. И. Чайковского, – пока не научился делать их сам. Свои навыки он бескорыстно передал В.Фартушному, учившемуся на 2 курса ниже. Как вспоминает Кононов, на первом курсе сжалился над ним студент четвертого курса, подарил трость. Эту трость задела некая девушка своим шарфом, и ... Взял он тогда бамбук и начал строгать себе трости. Позднее ездил за ними в Киев. "Вот так и окончил училище с отличием. Сам себе учитель, получается..." – резюмирует он.

В.А. Леонов, как и его коллеги – В.П. Фартушный, Н.Н. Кононов и др., тростеделанием занимаются всю жизнь. Это обстоятельство положительно сказывалось как на оркестровой работе в прошлом, так и на положении дел в настоящем, в возглавляемых педагогами специальных класса Ростовской и Петрозаводской консерваторий, Национальной академии музыки в Киеве.

С тех пор уже прошло много времени, и с его высоты ушло в прошлое мелкое и суетное, в образах педагогов Винницкого музыкального сохранилось то лучшее, что было их отличительной чертой – огромная любовь к своему делу и энтузиазм. Разумеется, этот энтузиазм строился не на пустом месте. Профессия педагога была социально значимой и вознаграждалась достойно, по мере возможностей страны в то время. Данное обстоятельство стимулировало и учащихся к работе. Поэтому, очередь для утренних занятий в училищном классе занимали еще до шести часов утра, а пришедшие после шести уже занимались в коридорах и местах общего пользования.

Наши преподаватели уже ушли из жизни, оставив о себе добрую память. Поэтому мы желаем доброго здоровья ныне живущему педагогу той плеяды – Заслуженному деятелю искусств Украины Ф.И.Пойменову.



УДК 78.03 (477)

Цюлюпа С.Д.,
м. Рівне
Марценюк Г.П.,
м. Київ

ПАМ'ЯТІ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТРУБАЧА...

Анотація. Стаття присвячена пам'яті В.Т. Посвалюка – видатного українського трубача, педагога, вченого, музично-громадського діяча, доктора мистецтвознавства, професора Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. В статті розглядаються шляхи багатогранної життєвої, науково – творчої, педагогічної та громадської діяльності відомого в Україні та за її межами музиканта – трубача.

Ключові слова: В.Т. Посвалюк, трубач, науковець, педагог, громадський діяч.

Annotation. The article is devoted to the memory of V.T. Posvalyuk, an outstanding Ukrainian trumpeter, pedagogue, scientist, musical public figure, doctor of art studies, professor of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky.

The article highlights a multifaceted life, scientific and creative, pedagogical and public activities of the musician-trumpeter who was well – known in Ukraine and abroad.

Valery Terentyovich Posvaliuk, a bright representative of the Ukrainian trumpet school, is a well-known personality among the national and European musical community. In the glorious corpse of teachers-performers of the national wind and instrumental-orchestral performance, V. Posvaliuk holds a prominent place as a concert trumpeter, soloist of the symphony orchestra of the National Opera of Ukraine named after T.G. Shevchenko, President of the Guild of trumpeters-professionals of Ukraine, doctor of art studies, vice-rector for scientific work, head of the department of copper wind and percussion instruments of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, professor, Honored Artist of Ukraine, musical-public figure, author of numerous scientific articles, monographs, textbooks, methodical articles and musical publications.

Keywords: V.T. Posvalyuk, trumpeter, scientist, pedagogue, public figure.

Постать Валерія Терентійовича Посвалюка – яскравого представника української школи гри на трубі – добре знана в національному і європейському музичному просторі. У славній когорті виконавців-педагогів національного духового інструментально-оркестрового виконавства В.Т. Посвалюк посідає чільне місце як концертуєний трубач, соліст симфонічного оркестру Національної опери України імені Т.Г. Шевченка, президент Гільдії трубачів-професіоналів України, доктор мистецтвознавства, проректор з наукової роботи, завідувач кафедри мідних духових і ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, професор, заслужений артист України, музично-громадський діяч, автор чисельних наукових статей, монографій, навчальних посібників, методичних розробок та нотних видань.

Мета статті. Багатовекторність творчої діяльності професора В.Т. Посвалюка заслуговує належної оцінки і спонукає вчених, дослідників історії виконавства на трубі щодо подальшого вивчення творчого та наукового надбання цієї непересічної особистості. Тому автори статті вшановуючи пам'ять про славетного музиканта – трубача керувались метою розкрити основні віхи історії життєвого та творчого шляху Валерія Посвалюка.

Виклад основного матеріалу. Народився Валерій Посвалюк 20 липня 1947 р. у Києві в сім'ї службовця. З Києвом, де після війни сім'я Посвалюків оселилася на Подолі, пов'язане і подальше життя Валерія. Його мати дуже любила співати, і її голос часто лунав у родині. І не випадково саме мама помітила музичні здібності сина і Валерій став учнем київської дитячої музичної школи № 1 по класу труби у досвідченого виконавця і педагога О.П. Белофастова. Вчитель став для учня прикладом довершеного володіння інструментом. Він просто зачарував талановитого учня мистецтвом гри на трубі, а вона – супутницею творчого буття Валерія Терентійовича назавжди.

Після дитячої музичної школи з 1959 р. навчання продовжується у Київській спеціалізованій музичній школі імені М. Лисенка при Київській державній консерваторії імені П.І. Чайковського. Зрозуміло, що серед причин успіху юного виконавця були роки напруженої праці знову у класі О.П. Белофастова. Успіхи в оволодінні інструментом, за якими уважно спостерігав професор Вільгельм Мар'янович Яблонський (консультант духового відділу школи) дозволили Валерію брати участь у святкових і звітних концертах школи, набуваючи сценічного виконавського досвіду. Цікаво, що саме Валерій Посвалюк стане першим біографом професора В.М. Яблонського – заслуженого



діяча мистецтв УРСР, провідного українського трубача, видатного педагога, декана оркестрового факультету консерваторії. Тому не випадковим, а закономірним наслідком подальшого творчого самовдосконалення стало навчання у класі труби професора В.М. Яблонського в Київській державній консерваторії, де Валерій у 1965 р. стає студентом другого курсу.

Початок трудової діяльності Валерія Посвалюка припадає на 1967 рік, коли він, студент четвертого курсу консерваторії, був прийнятий на посаду соліста Державного академічного симфонічного оркестру УРСР. Слід зазначити, що цей оркестр на той час був одним з найкращих творчих колективів СРСР. За роки роботи у цьому славетному колективі В. Посвалюку поталанило зустрітися з багатьма відомими музикантами й диригентами. Валерій Терентійович пройшов блискучу школу оркестрового виконавства, працюючи під орудою таких видатних диригентів того часу як Н. Рахлін, К. Сімеонов, В. Кожухар, С. Турчак, В. Гнедаш, І. Гамкало, К. Іванов, Є. Светланов, К. Кондрашин, Г. Рождественський, Ю. Темірканов, Курт Мазур (Німеччина), Карло Цекі (Італія), Луї де Фроман, Ж. Себастьян, Ш. де ля Конт (Франція), Г. Мітчел, С. Робертсон, В. Балей (США), П. Санджарі (Іран) та інших.

З 1979 року Валерій Посвалюк за результатами конкурсу став працювати солістом симфонічного оркестру Державного академічного театру опери і балету імені Т.Г. Шевченка. Робота у цьому колективі дозволила В. Посвалюку розкрити свій багатий потенціал оркестрового виконавця, творчо розвинути і збагатити новими досягненнями набутий досвід своїх попередників, підняти київську виконавську школу гри на трубі на новий професійний рівень. Відомий диригент, Народний артист України В. Кожухар називав В.Т. Посвалюка "Справжнім романтичним трубачем", якому притаманні яскраве звучання, філігранна техніка, вишуканий смак, розмаїття тембрових барв і високий професіоналізм.

В.Т. Посвалюк особливо майстерно виконував партію труби як соліст симфонічного оркестру Державного академічного театру опери і балету імені Т.Г. Шевченка в спектаклях М. Лисенка "Тарас Бульба", Б. Лятошинського "Золотий обруч", П. Чайковського "Лебедине озеро" та "Спляча красуня". І. Стравинського "Петрушка", А. Хачатуряна "Спартак", С. Прокоф'єва "Ромео і Джульєтта", О. Мелікова "Легенда про любов", та ін. У складі цього славетного колективу Валерій Терентійович гастролював у Німеччині, Франції, Іспанії, Росії, Данії, Японії, Польщі, Болгарії, Греції, Югославії та інших країнах світу. Робота в оркестрі посідала значне місце у творчому житті митця. Водночас, насичену творчу діяльність у якості соліста оркестру Валерій Терентійович успішно поєднував з сольними виступами як в Україні, так і за її межами.

Прагнення сприяти популярності улюбленого інструмента приводить Валерія Терентійовича на педагогічну ниву. З 1969 року він викладач Київської середньої спеціальної музичної школи імені М.В. Лисенка, а з 1989 – веде клас труби у Київській державній консерваторії.

90 роки ХХ – початок ХХІ ст. розкривають надзвичайно потужну енергетичну спрямованість плідної творчості цього митця. Її ознакою стає полі функціональна діяльність В.Т. Посвалюка – педагога і науковця, укладача й музичного редактора компакт-дисків, музично-громадського діяча і ініціатора створення Гільдії трубачів-професіоналів України (Київ – 1994), а згодом і її президента. До складу Гільдії увійшли 24 трубача з Києва, Харкова, Одеси, Львова, Донецька, Рівне, Ужгорода та інших міст України, котрі були об'єднані бажанням сконсолідувати виконавські можливості трубачів-професіоналів для активізації їх культуротворчої ролі у суспільстві. Усвідомлюючи відповідальність розпочатої у Гільдії роботи разом з одноклубцями – колегами Валерій Посвалюк працює одразу за декількома напрямками: просвітницькому, науковому, виконавському. У цей період у роботі Ради Гільдії значно активізуються історико-теоретичні питання розвитку української школи гри на трубі, особливості її регіональних традицій. Матеріали досліджень науковців, провідних методистів і виконавців на духових та ударних інструментах України та зарубіжжя, і зокрема В.Т. Посвалюка публікуються у друкованому органі Гільдії – створеному в 1995 році, щорічному журналі "Брас-бюлетень".

Починаючи з 2001 року в Україні були видані кілька компакт-дисків В. Посвалюка – перші українські ліцензовані компакт-диски, видані промисловим способом новоствореною фірмою "Росток-Рекордз". Перший з них – "Музика "бароко" для труби" (2001) – включає концерти для майстрів стародавньої музики; другий – "Антологія українських трубачів" (том 1) вийшов 2003 році до якого увійшли кращі твори зі збережених записів відомих українських виконавців старшого покоління: Т. Докшицера, Г. Орвіда, М. Бердієва, С. Бальдермана, а також наступних поколінь київських трубачів – В. Посвалюка, В. Кафельникова, В. Лейсмана, М. Баланка, Г. Постоя, О. Потієнка.

З 2006 року Валерій Терентійович очолює кафедру мідних духових і ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Успішним результатом його

педагогічної діяльності стала перемога багатьох його учнів на Всеукраїнських і Міжнародних конкурсах виконавців на духових інструментах, які нині працюють у творчих колективах України та за її межами. Серед учнів В.Т. Посвалюка такі професійні музиканти, як І. Барановський, О. Корш, В. Анцупов, С. Дем'янюк, І. Гомель, А. Арсенюк, О. Яненко, О. Петренко, П. Полонський, І. Дубник, О. Федотов, І. Мишук та інші.

Розкриваючи творчий портрет цієї особистості слід наголосити, що Валерій Посвалюк став першим українським науковцем, котрий познайомив Європу і США з історією української школи гри на трубі. Свідченням цього стали доповіді В. Посвалюка на Міжнародних конференціях – Міжнародної Гільдії трубачів (США, 2000 р.), Міжнародної конференції Європейської Гільдії трубачів (Німеччина, 2003 р.), Міжнародному фестивалі трубачів м. Бад-Закінген та у місті Вюрцбург (Німеччина, 2004 р.).

Завдяки особистим і творчим контактам В.Т. Посвалюка з відомими трубачами світу – Т. Докшицером, Ю. Усовим і А. Селяніним (Росія), доктором Є. Тарром (Німеччина), Дж. Феддісом, С. Шенеттом і У. Марсалисом (США) та ін. широкий загал професіоналів і прихильників духового мистецтва України став більш обізнаним щодо досягнень виконавства на трубі у провідних країнах світу.

В.Т. Посвалюк став одним з ініціаторів і організаторів проведення в Києві Міжнародного музичного форуму – Конференції Євро-міжнародної Гільдії трубачів і Першого міжнародного конкурсу трубачів (7-10 жовтня 1998 р.). У листі на адресу Оргкомітету Т. Докшицер дав високу оцінку конференції і конкурсу, зокрема зазначив значний ентузіазм у їх проведенні членів Української Гільдії трубачів і особисті заслуги її Президента В.Т. Посвалюка.

До 10-річчя Гільдії трубачів – професіоналів України Валерій Терентійович 27 вересня 2004 року організував ювілейний концерт в Національному залі органної музики за участі членів Гільдії та гостей. В програмі концерту прозвучали "Святкові фанфари" Євгена Станковича у виконанні державного духового оркестру України під орудою Олексія Рощака, "Фінал концерту-сонати для труби з оркестром Г.Ф. Телемана у виконанні президента Гільдії В.Т. Посвалюка, "Варіації на тему Каста Діва" з опери В. Беліні "Норма" у виконанні квінтету "Київ-Брас", соліст Андрій Ільків. В концерті взяли участь легендарні Київський квартет саксофоністів, керівник Юрій Василевич, Київський квартет тромбоністів, керівник Федір Крижанівський, Канадський брас-квінтет, керівник Фред Міллс, солісти-трубачі Л. Шелтон, Джефрі Пайпер з США, українські трубачі В. Єрьоменко, С. Дем'янчук, В. Лейсман, О. Колінько, К. Посвалюк, Ю. Кафельніков, В. Іванов, А. Погрібний, П. Полонський. Цей мистецький проект було реалізовано за сприяння Київської міської державної адміністрації, Посольства Канади в Україні та СП "Комора".

Багатогранність його творчої діяльності заслуговує на високу оцінку. Варто зазначити перелік його науково-методичних й музикознавчих праць щодо проблематики національної і європейської духової музики. За останні десятиріччя науковий доробок вченого налічує десятки досліджень, серед яких:

Монографії:

Посвалюк В.Т. Трубачі Києва: минуле і сьогодення, Редакція журналу "Всеукраїнський Брас-бюлетень", Київ, 1998 – 34 с.

Посвалюк В.Т. Мистецтво гри на трубі в Україні / В.Т. Посвалюк Монографія.-Київ: КНУКіМ, 2006. – 400 с.

Посвалюк В.Т. Вільгельм Мар'янович Яблонський (до 120-річчя від дня народження) : монографія / В.Т. Посвалюк. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. – 160 с. : іл. 32.

Навчальні посібники:

Посвалюк В.Т. Щоденні самостійні вправи трубача / В.Т. Посвалюк. – навчальний посібник. К. ДМЦМЗКМ. 1998. – 47 с.

Посвалюк В.Т. Щоденні самостійні вправи трубача / В.Т. Посвалюк. – навчальний посібник. Видання друге, виправлене та доповнене. К. ДМЦМЗКМ. 2003. – 56 с.

Посвалюк В.Т. Історія виконавства на трубі. Київська школа. (друга половина XIX – XX ст.). Навчальний посібник /В.Т. Посвалюк. – К.: КНУКіМ, 2005 – 158 с.

Посвалюк В.Т. Труба-пікколо у виконавській практиці трубача. Навчальний посібник / В.Т. Посвалюк – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського. 2008. – 68 с.

Навчально-методичні посібники:

Посвалюк В.Т. Ежедневные комплексные упражнения трубача. : учебно-методическое пособие /В.Т. Посвалюк. – К.: Всеукраинский брас-бюлетень. 2000. – 34 с.

Посвалюк В.Т. Щоденні самостійні вправи трубача. : навчально-методичний посібник / В.Т. Посвалюк. – К.: Всеукраїнський брас-бюлетень. 2002. – 56 с.

Посвалюк В.Т. Ліричні твори М.В. Лисенка в транскрипції для труби: навчально-методичний посібник / В.Т. Посвалюк. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2015. – 64 с. + 16 с. дод.

Довідкові видання:

Посвалюк В.Т., Посвалюк К.В. Історія кафедри духових і ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського у фотографіях. /В.Т. Посвалюк, К.В. Посвалюк – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. – 224 с.: іл.

Всеукраїнський брас-бюлетень, щорічний музичний журнал, /редактор В.Т. Посвалюк, засновник Гільдія трубачів-професіоналів України, Київ. Випуск № 1 (1995 рік) – № 10 (2004 рік).

В науковому доробку Валерія Терентійовича більше 50 наукових статей з історії інструментального виконавства, методики навчання гри на трубі, а також участь у багатьох міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях.

В.Т. Посвалюк неодноразово очолював журі Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів виконавців на духових інструментах, запрошувався головою державних екзаменаційних комісій навчальних закладів музичної освіти України, активно пропагував творчість українських композиторів, неодноразово проводив майстер-класи на семінарах, конкурсах і конференціях.



Склад журі конкурсу ім. В. Старченка в м. Рівне, 2007 рік. Зліва направо: Федір Крижанівський, Валерій Посвалюк, Валерій Богданов, Петро Круль, Степан Цюлюпа, Ярослав Сверлюк.

Саме з пропозиції Валерія Посвалюка в 2005 році завідувачем кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ Степаном Цюлюпою було засновано Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка в м. Рівне. Конкурс проведено в 2005 – 2018 роках кафедрою духових та ударних інструментів Інституту мистецтв завдяки особистої підтримки ректора Рівненського державного гуманітарного університету професора Руслана Михайловича Постолювського та управлінськ культури, освіти, молоді та спорту міста і обласної державної адміністрації. Валерій Терентійович усі ці роки очолював склад журі в номінації мідних духових інструментів цього престижного в Україні мистецького форуму.

Висновки. Діяльність видатного педагога, науковця, музиканта – трубача Валерія Посвалюка в Україні та за її межами залишила яскравий слід для нащадків, показала приклад уміння зберегти та примножити традиції духового інструментального виконавства їх національну самобутність, культуру, згуртованість у вирішенні всіх соціально-культурних завдань. Високий професійний рівень викладання фахових дисциплін, аналітичний розум, ґрунтовні теоретичні та практичні знання дали можливість створити власну школу гри на трубі на основі наукових досліджень та методичних розробок. В.Т. Посвалюк виховав цілу плеяду лауреатів всеукраїнських та міжнародних конкурсів, артистів симфонічних та духових оркестрів України та за кордоном. Його наукові та методичні праці знані і широко використовуються в навчальному процесі закладів вищої освіти при викладанні

фахових дисциплін з історії та методики духового інструментального виконавства. Це, безперечно надало поштовх у розвитку науки, культури та освіти в Україні.

17 липня 2018 року відійшов у потойбічний світ Валерій Терентійович Посвалюк. Його багатогранна творча та наукова діяльність заслуговує на повагу і потребує глибокого та всебічного осмислення, вивчення і подальшого розвитку **"школи Посвалюка"** його учнями-послідовниками.

Література:

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга 2. / В.Н. Апатский. Учебное пособие. – К.: ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.
2. Галузевская О.Г. В Киеве трубили на всю Европу. // Факты – 1998. – 22 октября № 203 – 204.
3. Кавунник О.А. Валерій Посвалюк – Творчий портрет. Монографія. / О.А. Кавунник. – Дизайн-студія "Міланік. – Ніжин – 2007. – 70 с.
4. Марценюк Г.П. Грані таланту. Монографія. / Г.П. Марценюк. – ДП "Інформаційно-аналітичне агентство. – Київ – 2008. – 160 с.
5. Посвалюк В.Т. Історія і сьогодення кафедри мідних духових і ударних інструментів НАМУ ім. П.І. Чайковського. Збірник матеріалів V-ї Міжнародної науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Випуск 5. / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2013. – 47-58 с.
6. Посвалюк В.Т. Вільгельм Мар'янович Яблонський (до 120-річчя від дня народження). Монографія. / В.Т. Посвалюк. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. – 160 с. іл. 32 с.
7. Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Навчальний посібник / С.Д. Цюлюпа. Рівне: видавець О. Зень, 2012. – 240 с.



УДК 780.8 : 780.64

Гишка І.С.,
м. Львів

ПЕРША І ЄДИНА В ДЕРЖАВІ УКРАЇНА

У статті розглядаються питання становлення та розвитку першої і єдиної в історії сучасної України кафедри, яка готує військових диригентів для збройних сил України. Подаються урядові документи, на базі яких створювався та реформувався Вищий військовий навчальний заклад у підпорядкування якого увійшла Кафедра військового диригування, відтак її назву було двічі змінено на Військово-диригентську а сьогодні Кафедру музичного мистецтва. Розглянуто питання її структури, створення матеріальної та навчально-методичної бази, історії забезпечення науково-педагогічними працівниками, шляхи розвитку протягом чверті сторіччя, її досягнення та перспективи розвитку.

This article deals with the problems of the formation and development of the first and the only department in the history of modern Ukraine, which prepares military conductors for the armed forces of Ukraine. Government documents have been presented, which created and reformed the Higher Military Educational Institution, under which the Department of Military Conducting became subordinate. So, for the military conductor, the name was changed twice, and today it is named the Department of Musical Arts. The details of its structure, educational curriculum and methodological basis, the history of the provision of scientific and pedagogical materials, the way of the development during the quarter of the century, and its achievements and prospects for further development have been considered.

Artykuł zajmuje się zagadnieniami tworzenia i rozwoju pierwszego i jedyne w historii współczesnej Ukrainy, wydziału przygotowującego wojskowych dyrygentów dla Sił Zbrojnych. Przedstawiono rządowe dokumenty, na podstawie których zostały utworzone i zreformowane Wyższe wojskowe instytucje oświatowe obejmujące prowadzenie wydziału dyrygentury wojskowej, stąd jej nazwa została dwukrotnie zmieniona z Wojskowej Dyrygentury na obecną nazwę Wydziału Sztuk Muzycznych. Zostały rozpatrzone kwestie struktury, materiału, bazy edukacyjnej, historii zapewniającej kadrę naukową i pedagogiczną oraz osiągnięcia i perspektywy jego rozwoju w ciągu ostatnich 25 lat.

Перша і єдина в державі Україна – саме так від часу свого створення й до сьогодні називають кафедру, яка готує військових диригентів для Збройних сил України. Погодимося, що 25 років її існування, це чверть століття, – чималий термін, який вимагає, і згадки і аналізу. То ж саме це й стало об'єктом і предметом даного дослідження. У цьому також новизна даного дослідження.

1991 рік відкрив нову сторінку новітньої історії. З набуттям України незалежності постали питання забезпечення її національними кадрами у тому числі й професійними військовими. Так, до

переліку необхідних для молодой держави фахівців потрапили й військові диригенти. І тут виникли питання, – де такі кадри готувати, – у Києві, Харкові, Одесі чи Львові? Як у часи економічної скрути вийти із ситуації з найменшими затратами та ще й так, аби не зашкодити справі? Адже йшлося про підрозділ (кафедру) з відповідним науково-педагогічним персоналом, матеріально-технічною базою, науковою документацією, тощо.

Відповідь знайшли у Львові. Згадали, що до 1991 року у Львівському вищому військово-політичному училищі існувала кафедра музики, яка готувала офіцерів для військових клубних установ. То ж, на випадок створення нової навчальної структури, окрім сформованого професорсько-викладацького складу новостворена навчальна кафедра могла б скористатися аудиторіями, оркестровими студіями, музичними інструментами, бібліотекою, меблями, пюпітрами, та інші реквізитами.

Доцільність створення військово-диригентської кафедри у Львові мало й історичне підґрунтя. Нагадаємо, що саме тут біля витоків української військово-диригентської школи стояв Михайло Гайворонський – випускник тутешньої консерваторії і фундатор першого в Україні оркестру січових стрільців. Відтак "львівська диригентська школа", як відомо, формувалася в контексті диригентської культури академіка Миколи Філаретовича Колесси – загальноновизнаного теоретика і практика диригентського мистецтва як в Україні так і далеко за її межами.

Але повернемося до начального закладу, який, випустивши останній випуск радянських офіцерів у 1991-му, того ж таки року призупинив своє функціонування. І хто знає, як довго продовжувалася б його стагнація, якби не низка керівників-ентузіастів, які вийшли до командування Міноборони і керівництва Міносвіти України з відповідним планом перепрофілювання вищезазначеного навчального закладу з гуманітарного у військово-технічний.

Одним з ініціаторів згаданої реорганізації був ректор Державного Університету "Львівська політехніка" професор Юрій Кирилович Руданський. Саме він першим висунув ідею об'єднання у Львові двох навчальних закладів – цивільного і військового та завжди відстоював цю ідею. Її активно підтримав заступник начальника Генерального штабу ЗСУ генерал-майор О.В. Прокоф'єв, який активно включився у вирішення цієї ідеї, послідовно відстоював та сприяв прийняттю рішення готувати таких фахівців саме у Львові.

1991 року начальником тоді ще невизначеної (у назві) навчальної інституції було призначено полковника Дмитра Івановича Кульмановського а представником від Державного університету "Львівська Політехніка" – декана одного із факультетів ДУ "ЛП" Володимира Івановича Пуцила. Дещо пізніше посаду начальника Військового вишу обійняла військова людина – генерал майор Борис Катиренчук.

Ідея створення військово-оркестрової кафедри належала колишньому керівнику кафедри музики, Заслуженому працівнику культури України, доценту Владиславу Леонтійовичу Пиндику та керівнику військового оркестру військового училища майору Ярославу Миколайовичу Горбалью.

19 серпня 1992 року вийшла Постанова Кабінету Міністрів України № 490 та Наказ Міністра оборони України № 133 від 25 серпня того ж року "Про розгортання системи військової освіти в Україні" [2, с.1], – документи, які дали змогу приступити до реорганізації як усього колишнього військово-політичного училища, так й окремих його підрозділів у Відділення військової підготовки при ДУ "Львівська Політехніка"(сьогодні Національна Академія Сухопутних Військ імені гетьмана Петра Сагайдачного).

З вересня 1993 року у новій навчальній інституції почалася підготовка військових фахівців різних спеціальностей: автомобілістів, топографів-геодезистів, радіотехніків, аеромобілістів, військових перекладачів, юристів, журналістів, спортсменів та військових диригентів. І якщо для підготовки фахівців технічних спеціальностей, окрім власних науково-педагогічних працівників, залучалися науково-педагогічні кадри з Державного Університету "Львівська Політехніка", Національного університету ім. І.Франка, Інституту фізичної культури, то на новостворену військово-оркестрову кафедру (так тоді йменувалася нині кафедра музичного мистецтва) в основному – НПП з Львівського вищого музичного інституту ім. Миколи Лисенка (так тоді називалася нині Львівська Національна Музична Академія ім. М.В. Лисенка).

Від того часу Військово-диригентська кафедра стає наступницею кафедри музики, а її першим начальником – майор Ярослав Миколайович Горбаль¹.

¹ Я.М.Горбаль народився 19 липня 1954 року в с. Єсаульське Кузнецького району Кемерівської області, Відтак сім'я повернулася в Україну і Ярослав музичну освіту отримав спочатку в Дрогобицькому музичному училищі, а відтак на факультеті військових диригентів у Московській Державній консерваторії ім. П.І.Чайковського. По закінченні ВНЗу працював на посадах начальника оркестру у Московському, Білоруському,

Звісно, для нової випускної кафедри потрібна була відповідна навчальна та методична документація. Спочатку за її створення узявся новий керівник – Ярослав Миколайович Горбаль. У результаті щоденної копіткої праці впродовж 1991-1993 років були розроблені: освітньо-професійна характеристика, освітньо-професійна програма, навчальний план, низка навчальних програм, інша навчально-методична документація. Це, і готова матеріальна база попередньої кафедри музики, дали підставу для відкриття кафедри з напрямку підготовки 0202 "Мистецтво" зі спеціальності 7.020205 "Музичне мистецтво" зі спеціалізації "Диригування військовим оркестром".

Подаємо перелік спеціальних дисциплін, які планувалися та які й до сьогодні читаються на кафедрі для курсантів згаданої спеціалізації:

1. Диригування;
2. Загальна історія музики;
3. Сольфеджіо;
4. Гармонія;
5. Поліфонія;
6. Аналіз музичних форм;
7. Фортепіано;
8. Читання та аналіз оркестрових партитур;
9. Інструментознавство;
10. Спеціалізований духовий інструмент;
11. Оркестрові духові та ударні інструменти;
12. Методика викладання гри на інструментах військового оркестру та педагогічна практика;
13. Оркестровий клас;
14. Методика репетиційної роботи;
15. Інструментування та перекладання для військового духового оркестру;
16. Організація та методика роботи у військових самодіяльних колективах;
17. Методика викладання диригування та підпрактика;
18. Організація та методика роботи естрадних ансамблів;
19. Основи концертної режисури та сценічна практика;
20. Музичний фольклор

3 кафедри музики військового училища залишилися працювати: В.Л.Пиндик – колишній начальник кафедри музики, викладач диригування та методики роботи у військових самодіяльних колективах, І. В. Чернова – старший викладач музично-теоретичних дисциплін, О. С. Макарова – старший викладач фортепіано, М. П. Дорош – викладач диригування, концертмейстери В. В. Провозін, С. В. Левицька, О. Я. Дарницька, Л. Г. Романова, лаборант кафедри Р. М. Мірошніченко та інші.

У 1993 році для читання нових дисциплін з Львівського вищого музичного інституту ім. Миколи Лисенка були запрошені професор кафедри духових та ударних інструментів В. М. Носов – на посаду викладача по класу кларнета і саксофона), професор О. Т. Грицак – викладача диригування, доцент Л.Л. Дrajниця – викладача диригування, В.Л. Ребендяга – викладача музично-теоретичних дисциплін та І.С.Гишка – викладача мідних духових інструментів. Усі вони відразу активно включилися в розробку нової науково-методичної документації, навчальних програм тощо. Так, Л. Л. Дrajниця склав навчальні програми з дисциплін теорії та практики диригування, І.В. Чернова та В.Л. Ребендяга – з музично-теоретичних дисциплін а І.С.Гишка – програми для духових і ударних інструментів та методики викладання гри на інструментах військового оркестру.

Збільшення контингенту курсантів у 1994 році потягло за собою її структурування. У цьому році на кафедрі було створено три предметно-методичні комісії (ПМК), які очолили:

1. Леонід Леонідович Дrajниця – голова ПМК з диригування;
2. Владислав Леонтійович Пиндик – голова ПМК військово-оркестрової служби;
3. Ігор Семенович Гишка – голова ПМК із спеціалізованого духового інструменту.

З поміж усіх проблем які в цей час виникали, постало питання з військовим оркестром, адже штат кафедри не передбачав такого підрозділу. Проблема вирішили, створивши учбову лабораторію. Як виявилось, це була геніальна ідея вберегти висококваліфікованих фахівців-музикантів і зберегти

Забайкальському а відтак і в Прикарпатському військовому окрузі. Протягом 1993-2005 років – начальник військово-диригентської кафедри Львівського інституту Сухопутних військ.

За цей час написав 5 навчальних посібників, 7 методичних розробок, 5 маршів, понад 20 пісень, 90 клавирів для фортепіано в чотири руки, інструментував та аранжував понад 100 музичних творів. Сьогодні військове звання – полковник, почесне звання – Заслужений діяч мистецтв України, вчене звання – доцент, з 2005 року – пенсіонер та викладач диригування, оркестрового класу, читання та аналізу оркестрових партитур на Кафедрі музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного.

структуру військового оркестру. У 1994 році на посаду начальника учбової лабораторії був призначений капітан Олег Шотович Чіхраздзе.

Щорічно штат військово-диригентської кафедри збільшувався, бракувало фахівців зі спеціалізованого духового інструменту, диригування, інструментування, фортепіано, читання та аналізу партитур, інструментознавства. На ці посади були запрошені провідні викладачі Львова: професор О.О. Геренович (клас диригування), Заслужений артист СРСР А. О. Червоний – (клас диригування та інструментознавства), Заслужений діяч мистецтв України Ш. Г. Чіхраздзе – (клас інструментування); Заслужений артист України О. Є. Козак – (клас диригування); доценти Н. Г. Плаксюк та Ю. С. Балух – (клас диригування); кандидат мистецтвознавства О. В. Мартиненко – (викладач музично-теоретичних дисциплін); Г. В. Мазур – (клас читання партитур); Л. М. Кушлик – (викладач музичного фольклору); В. С. Жолубак та П.С. Проців – (клас фейти); Заслужений артист України І. М. Проців, викладачі Р. В. Ференсович, Б. І. Ларга, та Г.Д. Чепелюк – (клас кларнета); З. Є. Ковпак та О. Г. Боднарчук – (клас саксофона); М. М. Чаплінський – (клас валторни); В. Д. Матійчук та О. Ю. Концевич – (клас труби); О. Є. Савельєв, В. В. Луценко та С. І. Ліщук – (клас тромбона, баритона та туби); І. Ю. Господарець, Г. В. Лаврись, О. П. Піріжок, та І. М. Дікало – (викладачі по класу ударних інструментів); кандидат мистецтвознавства, Заслужений артист України Б. І. Мачурад, викладачі Р. П. Филипчук, та В.А. Гарбарук – (клас диригування); А.В. Зуєва, та Т.М. Слука – (клас загального фортепіано); Є.М. Філіпов – (керівник естрадного оркестру); С. Л. Гурін – (клас гітари); Протягом різних років концертмейстерами на кафедрі працювали: М. Т. Драган, Н. О. Вакула, М. І. Рогач, М. М. Кошелева, Л. В. Жук, С. В. Вітязь, Т. І. Макар, А. М. Шевчук, Р. І. Проців, О. Л. Дразниця, М. С. Лишневська, А. М. Дарморіс, І. В. Лісова, О. М. Басса, З. М. Васьків, М. Й. Калігор, О. В. Яговдік, Л. О. Краснюк-Корунна; реставратори-настройщики: В. П. Фоменков, Є. Ф. Куц, В. М. Квіцинський, В. В. Шнир. До сьогодні концертмейстерами працюють В. В. Провозін, С. В. Левицька, Т. І. Гриськова, О. К. Мироненко, І. М. Мартинова, Л. Г. Романова, Н. М. Федькович. З 2000 року методичним кабінетом кафедри завідує Н. К. Бокачова, лаборантом працює О. С. Малишева.

З перших днів створення кафедри й до сьогодні на кафедрі працює Ігор Семенович Гишка (викладач по класу клас труби та методики викладання гри на духових і ударних інструментах, винахідник (сьогодні володар 5-ти Свідок авторського права на наукові публікації). Класи духових інструментів ведуть О. К. Сторожинський – (клас кларнета), І. П. Іванчак – (клас фагота та саксофона), В. В. Сушанський – (клас саксофона), М. М. Чаплінський – (клас валторни та баритона), В. М. Луценко – (клас тромбона і туби), І. М. Дікало – (клас ударних інструментів).

У різні роки військові і викладацькі посади суміщали: майор В. О. Конончук – начальник учбової лабораторії та викладач естрадної інструментовки, підполковник Б. М. Бобик – заступник начальника кафедри, викладач ВОС, капітан Ю. Д. Гриськов – диригент військового оркестру та викладач ВОС, капітан І. М. Судомир – викладач по класу туби, підполковник Б.М. Катриняк – викладач по класу читання партитур, майор І. С. Шерстюк, майор В.Я Горбаль, старший лейтенант Б. Б. Школовий – клас інструментування, Від самого початку на кафедрі створилося робоче ядро викладачів та науковців. Так, наприкінці 1994 року на військову посаду викладача був призначений тоді ще майор Михайло Іванович Хованець, який в подальшому став заступником начальника кафедри. На його плечі впав чималий тягар організації навчального процесу, розробка та коригування навчальних програм і тематичних планів, контроль навчального процесу а у відсутності начальника кафедри виконання його обов'язків.

Чимало праці у розбудову науково-методичної бази кафедри вклали Заслужений працівник культури України, доцент В.Л. Пиндик; кандидати мистецтвознавства, доценти І.С. Гишка, І.В. Чернова та, кандидат педагогічних наук, доцент Р.В. Ваврик, старший викладач В. Л. Ребендяга та інші викладачі.

За 25 років функціонування військово-диригентської кафедри наукові ступені, почесні та вчені звання здобули:

- полковник Я.М. Горбаль – заслужений діяч мистецтв України, доцент;
 - І.В. Чернова – заслужений працівник освіти України, кандидат мистецтвознавства, доцент;
 - підполковник О.Ш. Чіхраздзе – кандидат історичних наук;
 - І.С. Гишка – кандидат мистецтвознавства, (доктор філософії музичного мистецтва) (Ph D of Arts), доцент;
 - Р.В. Ваврик – кандидат педагогічних наук, доцент;
 - В.О.Конончук – кандидат мистецтвознавства, ст. викладач.
 - В.Я. Горбаль – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри;
- За роки функціонування на кафедрі працювало:

- професори – 3,
- доценти – 10,
- кандидати наук – 8;
- заслужені діячі мистецтв України – 2,
- заслужені артисти України – 4,
- заслужені працівників культури України – 1,
- заслужені працівники освіти України – 1

В контексті історії створення кафедри важливу роль відіграла Військово-оркестрова служба Збройних Сил України. На початках цю структуру очолював Заслужений діяч мистецтв України, полковник Геннадій Миколайович Григор'єв. Проте, як не парадоксально, але саме він не вірив у можливість створення військово-диригентської кафедри у Львові, а тому з його боку ніколи не було ні допомоги, ні розуміння.

1996 року на посаду начальника військово-оркестрової служби України, головного військового диригента було призначено Володимира Федоровича Деркача (згодом Народного артиста України, генерал-майора, професора). З його приходом кафедра отримала велику підтримку. Курсанти отримали можливість виїжджати за кордон на Міжнародні фестивалі (Францію, Німеччину, Норвегію, Польщу), під його опікою військово-диригентська кафедра щороку зростала як у науковому сенсі, так і в сенсі матеріально-технічного забезпечення, – викладачі змогли брати участь у різноманітних наукових конференціях, друкуватися у наукових та популярних часописах, курсанти отримали нову парадну форму, кафедра – нові комп'ютери, комплектуючі до музичних інструментів тощо.

Того ж таки 1996 року, отримавши запрошення Бундесверу для обміну досвідом, новий керівник військово-музичного відомства В.Ф. Деркач та начальник кафедри Я.М. Горбаль відвідали військові навчальні заклади Бонну та Дюссельдорфа (Німеччина), де готують військових музикантів і диригентів. Відвідуючи їхній заклад (ще тоді полковник В.Ф. Деркач та підполковник Я.М. Горбаль Я.М. прийшли до висновку, що і в Україні можна за їхньою схемою створити підготовку молодших фахівців-музикантів для військових оркестрів та випускати їх як прапорщиків і санінструкторів. Військові музиканти-санінструктори на особливий період могли б виконувати обов'язки медиків.

Згодом у зв'язку з реорганізацією Збройних Сил України досить гостро постало питання забезпечення військових оркестрів музикантами. Низька заробітна плата призвела до того, що з цивільних навчальних закладів виявляли бажання залишатися на контрактну службу лише п'ять відсотків музикантів. Виходом з такої ситуації було відкриття у 1999 році додаткового напрямку підготовки – військових музикантів-прапорщиків (молодших спеціалістів). Навчання тривало три роки й кожен випускник (молодший спеціаліст) окрім музичної отримував ще й медичну освіту та звання прапорщика. І тут варто віддати належне "економічному винаходу" начальника військово-оркестрової служби В.Ф.Деркача та начальника ВД кафедри Я.М. Горбала. Ними було прийнято рішення відкрити новий потік на кафедрі за рахунок військово-музичних вихованців, яких у цей час у ЗСУ за штатом нараховувалося біля 900 посад. Зробивши розрахунки, В. Ф. Деркач та Я. М. Горбаль прийшли до висновку, що скорочення 500 вихованських посад в оркестрах ЗСУ, дасть певну економію коштів державі, а решту (зекономлених) можна буде використати на підготовку молодших спеціалістів-музикантів. Таким чином, готуючи протягом 1997-1999 років нові плани, програми, ОПП, ОКХ та ін. документацію, вже до початку навчального 1999 року пакет готових документів було подано до кадрової політики Міністерства оборони України, і у тому ж таки році згідно Директиви начальника Генерального штабу ЗС України на базі Військового інституту Національного університету "ЛП" паралельно з підготовкою військових диригентів було відкрито підготовку молодших фахівців за спеціальністю "Музичне мистецтво", за спеціалізацією "Оркестрові духові та ударні інструменти".

Тут варто зауважити, що якщо контингент майбутніх військових диригентів формувався з юнаків, які на час вступу до інституту закінчили навчальні заклади першого або другого рівня акредитації (музичні училища, середні спеціальні музичні школи-інтернати-одинадцятирічки, або училища культури й мистецтв), які вже, до певної міри, оволоділи музичним фахом, склали низку кваліфікаційних іспитів та були атестовані як артисти оркестрів, керівники самодіяльних духових оркестрів і викладачі дитячих музичних шкіл, то курсантський потік молодших спеціалістів зазвичай формувався з випускників музичних шкіл. Враховуючи відмінності кваліфікаційного рівня претендентів, що здобували згадані спеціальності, на кафедрі здійснювався диференційований відбір, та визначалася концепція оволодіння фахом. І якщо кінцевою метою 3-х річної підготовки молодших спеціалістів насамперед стало досягнення професійних музично-виконавських навичок та вмінь, то осягнення специфіки диригентського фаху було значно складнішим завданням. З моменту вступу до

військового інституту попередня спеціалізація курсантів суттєво переорієнтовувалася. З вузькопрофільних фахівців-виконавців та викладачів музичних шкіл, за 5 років навчання у інституті вони повинні були стати високопрофесійними спеціалістами широкого профілю, насамперед командирами військових підрозділів та начальниками військових музичних колективів, військовими диригентами. Йдеться про професію з цілим комплексом, як музичних, так і військово-організаційних здібностей.

Підготовка молодших фахівців проводилася на базі військово-диригентської кафедри, а медичну підготовку курсанти проходили в медичному коледжі. Велику допомогу у створенні навчального плану та програм, кафедра отримала також і від директора медичного коледжу Заслуженого лікаря України, доцента Марії Броніславівни Шегедин, яка створила усі умови для курсантів з використанням матеріально-технічної бази коледжу та допомогла з викладачами. На кафедру прийшли працювати викладачі-медики Н.О.Саяк, Я.Д.Мищик та Л.І.Джулай.

Необхідно було п'ять наборів аби на той час доукомплектувати військові оркестри. То ж військових музикантів кафедра готувала протягом 1999-2005 років. Далі, у зв'язку з реорганізацією Збройних Сил України, підготовку молодших спеціалістів було призупинено.

Сьогодні це питання було вирішено створенням при Академії Військового коледжу сержантського складу та циклової комісії з музичного мистецтва (за напрям підготовки "Музичне мистецтво" зі спеціалізації "Музичні інструменти військових оркестрів").

З 1993 року викладачами військово-диригентської кафедри розроблено **понад 160 методичних розробок, більше як 11 навчальних посібників із Грифом Міністерства освіти України, 12 монографій, отримано 5 Свідоцтв авторських прав на наукові публікації, понад 200 власних творів, інструментовано понад 300 творів на українську військово-патріотичну тематику**, низка ОПП, ОКХ, плани, програми, тематичні плани, структурно-логічні схеми – все це дало ріст і подальшу перспективу кафедрі. Кожних п'ять років кафедра проходить ліцензування та акредитацію.

Якість підготовки курсантів підтверджується щорічними висновками Державної екзаменаційної комісії, загальна оцінка якої протягом останніх п'яти років складає 4,8 бали, та сто відсотків позитивних відгуків які надходять з військ оцінюють наших випускників на 5 повних балів.

Свідченням високого рівня підготовки на кафедрі є десятки магістрів, проте чи не найвищим показником є досягнення колишнього випускника кафедри, сьогодні майора Вадима Ярославовича Горбала, який 2016 року захистив кандидатську, а сьогодні згідно з наказом Міністерства освіти №1556 від 1 липня 2014 року його науковий ступінь – доктор філософії музичного мистецтва.

Не пасе задніх кафедра в аспекті патріотичного виховання справжніх захисників нашої держави. За неї на східному фронті свої голови поклали колишні наші курсанти Дмитро Родіонов та Ігор Нешко. Вічна їм пам'ять.

Нині Військово-музичне управління Збройних Сил України очолює та є головним військовим диригентом полковник Володимир Анатолійович Дашковський. начальником кафедри є полковник Олег Петрович Горман. Обидва вони – випускниками військово-диригентського факультету Московської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського

На кафедрі регулярно проводяться науково-теоретичні та науково-практичні семінари, відкриті та показові заняття, під керівництвом Начальника Військово-музичного управління Збройних Сил України – Головного військового диригента, – випуски молодих офіцерів, плац-концерти, шоу-концерти, регулярно на базі військово-диригентської кафедри проводяться збори диригентів військових оркестрів Збройних Сил України, підвищення кваліфікації тощо. НПП кафедри постійно беруть участь в різноманітних наукових конференціях, конкурсах, фестивалях як в Україні, так і за кордоном.

Навчально-матеріальна база за якісними показниками відповідає вимогам керівних документів. Загальна площа військово-диригентської кафедри складає 522,2 м², до якої належать: оркестрова студія, мала студія (студія звукозапису), шість аудиторій спеціалізованого духового інструменту, одна аудиторія спеціального фортепіано, аудиторія музично-теоретичних дисциплін, аудиторія історії музики, аудиторія військово-оркестрової служби, аудиторія організації та методики роботи у військових самодіяльних колективах, аудиторія інструментування та перекладання для військового оркестру, читання оркестрових партитур, комп'ютерний клас, навчальний кабінет.

Протягом 25 років структура Львівської політехніки багато разів змінювала свою назву. Так, на підставі Постанови Кабінету міністрів України від 06.11.1997 р. №1220 ВВП при ДУ Львівська політехніка перейменовано на ВІ при ДУ "Львівська політехніка". Згодом на підставі Постанови Кабінету міністрів України від 28.05.2005 року №384 Львівський військовий орден Червоної Зірки інститут Сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного реорганізований у Львівський військовий орден Червоної Зірки інститут Сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного

"Національного університету "Львівська політехніка". 13 травня 2009 на підставі Постанови Кабінету міністрів України від 13 травня 2009 року № 467 "Про заходи щодо подальшої оптимізації мережі вищих військових навчальних закладів та військових навчальних підрозділів вищих навчальних закладів" Львівський орден Червоної Зірки інститут Сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного Національного університету "Львівська політехніка" реорганізовано в Академію сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного (м. Львів).

У вересні 2014 року на кафедрі (на 3 курс) був здійснений набір цивільних студентів в кількості 10 студентів для набуття освітнього рівня бакалавр. Вони закінчили курс навчання у 2016 році і 100% з них хто забажав отримати магістерський освітній рівень у інших ВНЗх здійснили своє бажання. Це говорить не лише про солідну їх підготовку на нашій кафедрі, але й доцільність подовження такої діяльності кафедри.

21 вересня 2015 року відповідно до Указу Президента України № 551/2015 Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного надано статус Національної.

Сьогодні військово-диригентська (нині кафедра музичного мистецтва) нашої академії є **єдиним навчальним підрозділом, який готує для Збройних Сил України військових диригентів** – фахівців з вищою військовою і музичною освітою.

На кафедрі функціонує низка творчих колективів. Окрасою є кафедральний диксиленд. Високий професіоналізм і виконавська майстерність його учасників визначили його успіх на фестивалях "Червона калина" (м. Київ, 1995), "Джаз у погонах" (м. Дніпропетровськ, 1997), "Сурми – 98" та "Сурми – 2000" (м. Рівне), де він виборював звання Лауреата. Творчі колективи кафедри неодноразово успішно репрезентували військово-оркестрове мистецтво України за кордоном, у Польщі, Німеччині, Данії, Франції.

Багато випускників нашої кафедри досягли найвищих офіцерських звань та займають високі керівні і творчо-мистецькі посади. Так випускник кафедри, сьогодні полковник Ігор Биковський очолює Заслужений академічний оркестр України; Полковник Ігор Тинітовський – начальник Військово-оркестрової служби Головного управління Національної гвардії України; підполковник Михайло Рябоконт – начальник оркестру Почесної варти окремого полку Президента України; капітан 2 рангу Любомир Сукенник – начальник Центру Військово-музичного мистецтва військово-морських сил Збройних Сил України, військовий диригент ансамблю пісні і танцю; підполковник Максим Гусак є Заступником начальника оркестру одного з найпрофесійніших творчих колективів держави – Національного президентського оркестру; майор Сергій Йосак – начальник військового оркестру Національного університету оборони України ім. Івана Черняховського; підполковник Володимир Скрипчук, Заслужений артист України, – начальник оркестру Національної юридичної академії України імені Ярослава Мудрого та Служби безпеки України; підполковник Ігор Кішман – начальник Військово-музичного центру Сухопутних військ ЗСУ; підполковник Роман Береговий – начальник Центру військово-музичного мистецтва Повітряних Сил Збройних Сил України; майор Юрій Копач – начальника оркестру військового інституту Київського національного університету імені Т.Г.Шевченка; майор Михайло Гривас – начальник військового оркестру Одеської військової академії; майор Павло Осинський – начальник оркестру Житомирського військового інституту ім.С.Корольова; майор Михайло Зінченко – начальник оркестру Військового інституту телекомунікації та інформатизації; майор Костянтин Стрілецький – начальник оркестру Харківського університету Повітряних сил ім. Івана Кожедуба; капітан Олександр Жарій – начальник 5 військового оркестру штабу оперативного командування "Схід"; капітан Олег Чуй – начальник оркестру Київського військового ліцею ім. Івана Богуна. Відповідальні посади займають й інші наші випускники наразі офіцери нижчих звань і рангів.

Враховуючи, що кафедра працює під держзамовлення, з часу її створення й до сьогодні її закінчило 197 фахівців, а саме: 93 офіцери, військові диригенти, 72 прапорщики – військові музиканти і санінструктори, 10 студентів-бакалаврів та 22 сержанти, молодші спеціалісти, музиканти військових оркестрів.

Сьогодні держава значно підвищила оплату праці як офіцерів, так і прапорщиків та сержантів а це вже найближчим часом прогнозує збільшення контингенту бажаючих вступати до нас. Тож слово за нашим замовником – Військово-музичним управлінням Збройних Сил України. Це дозволить організовувати щорічний набір абітурієнтів на кафедру, НПП кафедри – нормальне навантаження а Збройними Силами і державі – якісні військові оркестри.

Зараз ми знаходимося у розквіті творчих сил, керівництво Академії забезпечило нас прекрасним приміщенням. Хотілося б докласти ще трохи власних сил, аби у наших світлих коридорах були візуалізовано висвітлені наукові, та творчі досягнення як наших НПП, так і наших випускників бо нам справді є чим гордитися. А приміщення кафедри зараз є чи не найкращим у

нашій державі. Тому, повторюю, хотілося б, щоб ці досягнення були відомими якомога ширшому колу людей, які відвідують нашу кафедру.

Хочеться також запевнити, що духова музично-виконавська галузь України й надалі може розраховувати на високі результати нашої педагогічної і наукової діяльності.



НПП військово-диригентської кафедри (2006 рік)

Сидять (зліва направо): О. В. Яговдік, А. М. Шевчук, Н. М. Федькович, Т. І. Гриськова, І. В. Чернова, О. П. Горман, В. Л. Ребендяга, О. С. Малишева, Л. Г. Романова, Р. В. Ваврик.

Стоять (зліва направо): І. П. Іванчак, І. М. Дікало, І. С. Гишка, Я. М. Горбаль, І. М. Мартинова, В. В. Провозін, І. М. Судомир, С. В. Левицька, Н. К. Бокачова, І. М. Хованець, М. М. Чаплінський, О. К. Сторожинський.

Література:

1. Володимир Деркач. Дорогою натхнення: Збірка / За заг. ред. О. П. Гормана, І. В. Чернової. – Львів, АСВ, 2011. – 148 с.
2. Наукова періодика України // Військово-науковий вісник // Чернова І.В. Становлення військово-оркестрової служби Збройних сил України: Історико-культурологічний аспект. // І.В. Чернова, О.П. Горман // Військово-науковий вісник. 2011.



Piotr Lato,
Kraków, Poland

TRIO IN ONE MOVEMENT ARNOLDA BAXA ORAZ FANTASY NR 1 CHARLES VILLIERSA STANFORDA – KONTYNUACJA BADAŃ NAD BRYTYJSKĄ MUZYKĄ KLARNETOWĄ

Tematyką brytyjskiej muzyki klarnetowej w swojej działalności naukowo-pedagogicznej oraz artystycznej zajmowałem się już wielokrotnie. Miałem sposobność bycia jej odtwórcą, pracowałem nad jej zagadnieniami z moimi uczniami i studentami oraz zgłębiałem jej tajniki od strony badawczo-odkrywczej. Ostatni z tych obszarów podyktowany jest moją osobistą fascynacją muzyką klarnetową powstałą w rejonie Wysp Brytyjskich. Badania zogniskowane są głównie wokół dwóch pozycji pisemnych. Pierwszą z nich jest powstała w 2010 roku praca doktorska¹ traktująca o sonatach klarnetowych: Charlesa Villiersa Stanforda (1911), Arnolda Baxa (1934), Herberta Howellsa (1951) i Richarda Rodneya Bennetta (1983). Druki tekst, to powstały w 2018 roku artykuł², który rozszerzył obszar zainteresowań o *Koncert klarnetowy* op. 31

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 Piotr Lato *Nowe spojrzenie na angielską muzykę klarnetową na przykładzie Koncertu klarnetowego op. 31 Geralda Finziego* – Kraków, 2018.

Geralda Finziego. Wnioski zawarte w podsumowaniach każdorazowo były wieloobszarowe i bogate. Analizy każdej z pięciu wymienionych powyżej kompozycji pozwoliły mi między innymi wysnuć liczne spostrzeżenia dotyczące obszarów: harmonii (Howells, Bennett), formy i indywidualnego do niej podejściu (Stanford, Bax, Howells), rytmu i agogiki jako czynników formującego (Bax i Howells) po sięganie do celtyckich elementów ludowych (Stanford i Bax). Jednak patrząc z teraźniejszej perspektywy, jednym z najistotniejszych twierdzeń jakie wysnułem, jest w mojej subiektywnej ocenie to, którym podsumowałem opis *Koncertu* Finziego – o niedowartościowaniu brytyjskiej muzyki klawetowej, w szczególności na terenie Europy Wschodniej. Stwierdziłem wówczas, że głównie u przedstawicieli tak zwanego mainstreamu: "[...] bardzo często jest ona niesłusznie spychana na tak zwany boczny tor, jako mniej wartościowa aniżeli jej niemiecka czy francuska odpowiedniczka [...]"¹. Pozytywną tendencją, której się bacznie przyglądam od ponad dekady, jest stopniowe wzrastanie jej znaczenia. O zjawisku tym wspominałem już w roku 2010 i w 2018. Potwierdza to między innymi coraz częstsze pojawianie się tego rodzaju literatury w programach koncertowych wybitnych klawecistów – zwłaszcza młodszych. Dlatego też, przy nadarzającej się sposobności postanowiłem kontynuować badania nad tym zagadnieniem i przyjrzeć się bliżej kolejnym dziełom powstałym na Wyspach Brytyjskich. Tym razem badaniom poddałem dzieła kameralne dwóch kompozytorów, których sonaty analizowałem i wykonywałem już w przewodzie doktorskim: Sir Arnolda Baxa – *Trio in One Movement* (1906) oraz Charlesa Villiersa Stanforda – *Fantasy nr 1* (1921).

Urodzony 8 listopada 1883 roku w londyńskich Streatham Sir Arnold Bax najwcześniej ujawnił swój talent pianistyczny, kiedy to jako młody chłopiec wykonywał fortepianowe wersje dzieł Wagnera. Kształcił się w Hampstead Conservatory, a następnie kontynuował studia w Royal Academy of Music (w klasie kompozycji Fredericka Cordera). Rozwijał także zdolności pianistyczne pod kierunkiem Tobiasa Matthaya. Kompozytor fascynował się kulturą Irlandii (wiele lat spędził w Dublinie) oraz Norwegii. Przez całe życie Bax zajmował się też szeroko rozumianym pisarstwem. W katalogu jego twórczości w tej dziedzinie znajdujemy między innymi poezję, krótkie opowiadania oraz trzy sztuki, które wykorzystał następnie jako libretto operowe. Szczyt jego aktywności kompozytorskiej przypadł na lata dwudzieste XX wieku. Zyskał wówczas popularność jako wiodący kompozytor utworów symfonicznych. Spod jego ręki wyszły wówczas między innymi: trzy symfonie, a także liczne utwory chóralne, drobniejsze utwory instrumentalne i dzieła kameralne.

Tworzył również muzykę do filmów. W kolejnej dekadzie Bax pisał coraz mniej, a w okresie II wojny światowej już bardzo niewiele. Zmarł 3 października 1953 roku. Początkowo jego twórczość spotykała się z takim uznaniem jak dzieła: R. V. Williamsa, G. Holsta. Szybko jednak została zapomniana, całkowicie niemal znikając z programów już wkrótce po śmierci kompozytora. Od połowy lat osiemdziesiątych XX w. rysuje się tendencja do rozpowszechniania muzyki orkiestrowej, kameralnej i filmowej Baxa, nie tylko poprzez płyty CD czy włączanie jego dzieł do programów festiwalowych, ale także poprzez zamieszczanie jej w Internecie.

Twórczość kompozytorską Arnolda Baxa, umiejscowić należy w licznym gronie angielskich przedstawicieli postromantyzmu. Jego styl muzyczny łączy w sobie elementy romantyzmu i impresjonizmu z silnymi wpływami celtyckimi i nordyckimi. Charakteryzuje je również złożoność harmoniczna i fakturalna. Kompozytor uzyskiwał ją poprzez nakładanie na siebie diatonicznych linii i motywów, co w całości dawało efekt silnego schromatyzowania. Mimo tego, w obszarze harmoniki Bax nie wyszedł poza granice rozszerzonej tonalności. Był wierny ideałom romantyzmu przez całe życie, dlatego prawdopodobnie nie podjął żadnej próby unowocześnienia swego warsztatu kompozytorskiego. W zakresie formy trzymał się wzorów klasycznych. Jego technika orkiestracji ukształtowała się pod wpływem: R. Wagnera, R. Straussa, A. Glazunowa, J. Sibeliusa, C. Debussy'ego, M. Ravela i I. Strawińskiego. Na tym gruncie Bax rozwinął swój własny styl orkiestrowy, który charakteryzuje znaczne bogactwo barw.

Trio in One Movement op. 4 w tonacji E-dur napisane zostało w 1906 roku, niejako pod patronatem czy raczej na zamówienie powstałego w 1905 roku Towarzystwa Kompozytorów Brytyjskich (oryg. Society of British Composers). Drukiem dzieło ukazało się w roku 1907 za sprawą londyńskiego wydawnictwa Charles Avison Co., Ltd. (edycja), we współpracy z niemiecką legendą wydawniczą Breitkopf & Härtel z Lipska (druk). Zgodnie z manuskrytem i kolejnymi wydaniem kompozytor zadedykował utwór A. J. Rowan-Hamiltonowi. Proces badawczy nie pozwolił mi jednoznacznie stwierdzić kim był obdarowany. Jedyne sensowne skojarzenie to osoba Williama Rowan-Hamiltona (1805-1865) – irlandzkiego matematyka, fizyka i astronoma, na korzyść którego może przemawiać fakt zafascynowania Baxa kulturą Irlandii oraz to, że wiele lat zamieszkiwał w tym kraju. Z całą stanowczością podkreślić jednak pragnę, że jest to jedynie bazująca na domysłach hipoteza, przeciw której świadczą chociażby niedopasowane inicjały. Osobliwą historię dotyczącą genezy utworu i jego dalszych losów przytacza w fragmencie swojej autobiografii

¹ Ibidem.

Farewell, My Youth¹, sam kompozytor: "[...] Moje wczesne Trio, któremu w szaleństwie pozwoliłem pojawić się w katalogu Towarzystwa Kompozytorów Brytyjskich, stało się zmorą mojego życia. Firma J. & W. Chester, która przejęła wszystkie publikacje Towarzystwa po jego upadku, stała się głównym łącznikiem muzycznym między nami a kontynentem. Ponieważ Trio jest jedyną moją większą kompozycją w ich katalogu, kiedy tylko ktoś z zagranicy wnioskuje do nich o przykład mojej pracy, nieuchronnie jest do nich rozsyłana ta bezforemna mieszanina i pochodna mojej twórczości, dlatego zainteresowanie moją twórczością w Europie jest martwe [...]"².

Istotną kwestią Trio in One Movement, którą chciałbym wyjaśnić zogniskowana jest wokół użytego w dziele instrumentarium. Wiele materiałów źródłowych, katalogi oraz wykazy nut czy nagrań mówią, że Trio zostało napisane na: skrzypce, altówkę (lub klarnet) oraz fortepian. Nie potwierdza tego jednak pierwsze wydanie dzieła z roku 1907, które nie mówi o klarnecie jako instrumencie opcjonalnym, możliwym do wykorzystania zamiast altówki. Rzecz ma się podobnie w przypadku pełnego tytułu kompozycji Trio w jednej części na skrzypce, altówkę i fortepian (oryg. Trio in One Movement for Violin, Viola and Piano). Podążając tym tropem, nietrudno domyślić się, dlaczego wielu instrumentalistów – klarnecistów postrzega partię klarnetu jako całkowitą transkrypcję, co nie jest w stu procentach zgodne z rzeczywistością. Prowadząc badania natknąłem się na nagranie płytowe Trio (Robert Plane – klarnet oraz Gould Piano Trio) wyprodukowane przez firmę Naxos³. W broszurce informacyjnej dołączonej do płyty autor słowa Lewis Foreman doszedł do podobnych wniosków jak ja: "[...] chociaż encyklopedie i bazy danych wymieniają instrumentarium (Trio – przyp. P.L.) jako vn., vla./cl., pft. sam wydrukowany materiał nutowy na to nie wskazuje. Nie ma w nim informacji jakoby klarnet mógł być użyty wymiennie z altówką"⁴. Dodatkowo autor tekstu przedstawia satysfakcjonujące wyjaśnienie tej kwestii: "[...] w rzeczywistości Bax po usłyszeniu wersji z klarnetem uznał ją za znacznie lepszą i zaakceptował [...]". Podążając za słowami Fermana za najbardziej bliską prawdy wersję wydarzeń przyjmuję tę, w której wobec jakiś bliżej nieokreślonych okoliczności, oryginalnie napisaną partię altówki wykonano na klarnecie i zaprezentowano w obecności kompozytora. Ten zadowolony z efektu brzmieniowego wersję tę zaakceptował, a nawet uznał za lepszą. Przyjmując zarówno wyjaśnienie Lewisa Foremana jak i mój wywód logiczny za prawdziwe stwierdzić należy, że dzieło to zgodnie z wolą jego twórcy jest przeznaczone na dwojaki skład wykonawców. Podobnych przypadków w historii muzyki jest więcej, by sięgnąć po najpowszechniej znany przypadek Sonat op. 120 Johannes Brahmsa. Dzieła te w pierwotnej wersji z 1894 roku napisane zostały na klarnet i fortepian, a rok później sam kompozytor opracował je na altówkę i fortepian. Współcześnie z powodzeniem funkcjonują obydwie wersje. Spoglądając jeszcze na instrumentarium, zestawienie ze sobą skrzypiec, klarnetu i fortepianu w historii muzyki nie jest niczym niezwykłym. Literatura zna wiele pomyślnych przypadków połączenia ze sobą tych trzech instrumentów by wymienić jedynie Trio na skrzypce, klarnet i fortepian Arama Chaczaturiana (1932) czy Suitę Dariusza Milhauda (1936). Przyglądając się historii powstania Trio in One Movement Arnolda Baxa natknąłem się na jeszcze jedną ciekawą informację. Witryna internetowa biblioteki muzycznej imslp.org podaje⁵ w wątpliwość prawidłowość wznowienia materiału nutowego pochodzącego z roku 1925. Autor wpisu utrzymuje jakoby nie była ona zgodna z wolą kompozytora, lecz nie podaje żadnych wyników tych badań, ani nie wskazuje w jakim obszarze, miejscu lub zakresie powstała owa rozbieżność.

Trio in One Movement op. 4 jest, jak na łamach allmusic.com twierdzi Tim Mahon: "znane przede wszystkim z lekko nieregularnego rytmu w kształcie walca, który przywodzi na myśl utwory Szostakowicza"⁶. W moim odczuciu w *Trio* słychać nie tylko echa tego wybitnego rosyjskiego symfonika XX wieku, ale również jego rodaka Rachmaninowa – szczególnie w obrębie mrocznego tematu II. W przebiegu narracji wyróżnić można także drobny motyw żydowski, fragmenty zaczepne, a czasem i melodie smutne oraz nostalgiczne pozwalające na chwilową zadumę. Wielu wykonawców i odbiorców charakteryzuje *Trio* jako "przyjemne" i "zwarte". Utwór utrzymany jest w zasadzie w formie swobodnej wypowiedzi i dowolności. Pojawiające się fragmentarycznie odcinki *poco rubato*, pozwalają skojarzyć narrację na zasadzie opowiadania różnych historii, a pojawiające się drobne kadencje i fragmenty wirtuozowskie umożliwiają wykonawcy popisanie się techniką gry, wyobraźnią muzyczną, a nawet "pobawienie się" dźwiękiem. Słychać to w szczególności w fragmentach korespondencyjnych, gdzie na zasadzie swobodnych lecz kontrastujących motywów instrumenty dialogują ze sobą.

¹ A. Bax *Farewell, My Youth* – autopiografia; L. Foreman – edycja, wyd. Routledge, 1992.

² Ibidem, str. 88-89.

³ Bax *Clarinet Sonatas, Piano Trio, Trio in One Movement* – płyta CD, wyd. Naxos, 2006.

⁴

⁵ [https://imslp.org/wiki/Trio_in_One_Movement%2C_GP_87_\(Bax%2C_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/Trio_in_One_Movement%2C_GP_87_(Bax%2C_Arnold)).

⁶ <https://www.allmusic.com/composition/mc0002604406>.

W porównaniu do innych, szerzej znanych dzieł Sir Arnolda Baxa jak na przykład do *Koncertu skrzypcowego* (1938) w *Trio* mamy do czynienia z kompletnie innymi klimatami i odcieniami. Różnica pomiędzy żartobliwym *Trio* z wyraźnie zarysowanymi klimatami irlandzickimi i angielskimi, a dramatycznym, patetycznym i rosyjsko-brzmiącym *Koncertem skrzypcowym* jest zauważalna już przy pierwszym kontakcie. Osobiście nie widzę powodu do wydawania *Trio*, aż tak surowej opinii jak jego twórca. W moim odczuciu jest raczej utworem dosyć swobodnym, o zróżnicowanych, nierzadko kontrastujących ze sobą klimatach (np. lekki żart w partii klarnetu przy kantylenowej linii melodycznej skrzypiec), a w miejscach, w których kompozytor bawi się dźwiękami nawet zabawnym, przywodzącym na myśl scherzo. Pozwala to uczynić z *Trio* kompozycję ciekawą pozytywnie oddziałującą na percepcję słuchacza.

Urodzony 30 września 1852 roku irlandzki kompozytor, pedagog i dyrygent Sir Charles Villiers Stanford wzrastał w atmosferze dwóch wykształconych społeczności: prawniczej (od strony ojca) i medycznej (od strony matki). Ojciec Stanforda był uzdolnionym śpiewakiem i wiolonczelistą, stąd w domu rodzinnym często gościli liczni muzycy – zarówno amatorzy, jak i profesjonaliści. Początkowo Stanford uczył się w szkole gry na skrzypcach, fortepianie i organach. Z zakresu kompozycji i organów uczył się u Roberta Stewarta, skrzypiec u Richarda Michaela Leveya oraz fortepianu u Michaela Quarry, który odkrył przed nim kompozycje J. S. Bacha, R. Schumanna i J. Brahmsa. W 1862 roku Stanford rozpoczął naukę kompozycji w Londynie u Arthura O’Leary’ego oraz kontynuował naukę gry na fortepianie u Ernsta Pauera. Zdolności kompozytorskie Stanford wykazywał już zanim rozpoczął regularne studia, o czym świadczą liczne powstałe wcześniej utwory religijne, orkiestrowe oraz pieśni. W 1875 roku wyjechał do Lipska, gdzie studiował w klasach fortepianu Roberta Papperitz i kompozycji Carla Reinecke. W chwili powrotu do Cambridge w 1877 roku, miał już ugruntowaną pozycję w muzyce brytyjskiej. Znaczące dla życia Stanforda było to, iż starał się połączyć swoje zamiłowanie do kompozycji z umiejętnościami organizatorskimi oraz zdolnościami pianistycznymi i dyrygenckimi. Dzięki niemu Cambridge University Musical Society miały miejsce angielskie prawykonania wielu dzieł Brahmsa, a także jego własnych. Starał się przyciągać do Cambridge znanych artystów, by poziom kulturalny tego miasta był możliwie jak najwyższy. W 1883 r. rozpoczął działalność pedagogiczną w nowo powstałym Royal College of Music w Londynie, prowadząc klasę kompozycji i dyrygentury orkiestrowej. Jego uczniami byli między innymi: Gustav Holst i Ralph Vaughan Williams. Otrzymał honorowe stopnie na uniwersytetach w Oksfordzie (1883), Cambridge (1888), Durham (1894) i Leeds (1904) zaś tytuł szlachecki przyznano mu w 1902 roku. Zmarł 29 marca 1924 w Londynie.

Postać Stanforda ukazywana była jako symbol angielskiego konserwatyzmu muzycznego. Ideałem twórcy był dla niego J. Brahms. Cenił również dzieła P. Czajkowskiego oraz A. Dwořaka. Nie akceptował twórczości R. Straussa, a jeszcze nowsze kierunki odrzucał całkowicie. Nadrzędną cechą jego języka muzycznego jest często bardzo wyrafinowana diatonika zarówno w wymiarze melodyki jak i harmonii. Jego melodyka posiada silne rysy irlandzkiej ludowości. W przeciwieństwie do wcześniej opisywanego Arnolda Baxa, Stanford cieszył się ogromnym uznaniem i popularnością za granicami swojego kraju. Jego *III Symfonia* z 1887 roku wykonywana była nie tylko w Europie, ale i w Stanach Zjednoczonych, a inne jego dzieła promowane były przez znakomitych wirtuozów tamtego czasu. Największą popularność Stanford zyskał jednak dzięki muzyce liturgicznej. Także gatunek oratorium dzięki jego kompozycjom został odświeżony. W swoich utworach symfonicznych hołdował tradycji klasyków romantyzmu. Orkiestracja i liryzm nawiązują do Mendelssohna, zaś jego muzyka instrumentalna – od Brahmsa. Stworzył również kilka koncertów na instrumenty solowe z towarzyszeniem orkiestry.

Stanford zapamiętany został jako człowiek nietolerancyjny, cyniczny, radykalny w osądach politycznych i muzycznych. Jednakże był bardzo ważną postacią muzyki brytyjskiej swoich czasów. Wykształcił całą generację najwybitniejszych kompozytorów angielskich i to dało mu największą sławę, dzięki której jego nazwisko przetrwało w historii muzyki. Po I wojnie światowej twórczość Stanforda uznano za przebrzmiałą. Dopiero w ostatnich latach zaznaczyło się ponowne zainteresowanie jego twórczością. Obecnie zauważono, że Stanford był pierwszym kompozytorem, który na wielką skalę czerpał inspirację z dawnej muzyki brytyjskiej, także ludowej i religijnej oraz z muzyki ludowej i poezji Irlandii, torując drogę folklorystycznym poszukiwaniom swych najwybitniejszych uczniów jak G. Holst, czy R. V. Williams. Obok E. Elgara, jego dzieła należą do najwybitniejszych osiągnięć muzyki angielskiej przełomu XIX i XX wieku.

Powstała w 1921 roku *Fantasy nr 1 g-moll* na klarnet i kwartet smyczkowy należy do grona ostatnich dzieł Stanforda (autor zmarł w 1924 roku – przyp. P.L.). Podobnie jak wiele innych jego kompozycji, w szczególności późnej muzyki kameralnej, dzieło nie zostało opublikowane za życia kompozytora. Współcześnie *Fantasy* jest bezproblemowo dostępna na rynku wydawniczym (m. in. za sprawą firmy SJ Music), lecz bardzo długo funkcjonowała jedynie jako manuskrypt kompozytora. Tematyką klarnetu

Stanford zajmował się w zasadzie przez większość swojego artystycznego i kompozytorskiego życia. Już jako dwudziestosiedmiolatek (1879) napisał *Three Intermezzi* na klarnet i fortepian. Już w XX wieku, a konkretnie w roku 1902 światło dzienne ujrzał *Koncert a-moll* op. 80 na klarnet i orkiestrę (zadedykowany Richardowi Muhlfeldowi, któremu swoje utwory ofiarowywał również sam Brahms) oraz *Serenada* (Nonet) *F-dur* (1905). W 1911 roku Stanford ukończył opisywaną w mojej pracy doktorskiej *Sonatę klarnetową* op. 129 (1911). Jak napisałem wcześniej, stanowiąca jeden z podmiotów niniejszego tekstu *Fantasy nr 1* (1921) jak i *Fantasy nr 2* (1922) powstały już u schyłku życia twórcy. Wybitna angielska klarnecistka i pedagog Thea King (1925-2007) obydwie te kompozycje nazywa "najlepszym Stanfordem"¹ (oryg. *prime Stanford*). W opinii wielu takimi rzeczywiście są. Dwie Fantazje stanowią bowiem niezwykle interesującą syntezę irlandzkiej fantazji z niemiecko-austriacką tradycją rzemiosła kompozytorskiego.

Pod względem stylistycznym *Fantasy nr 1* zbliżony jest do twórczości Johanna Brahmsa, którego twórczość jak wspominałem wcześniej Stanford niezwykle wysoko cenił. Dla tego też, w *Fantasy* odnajdujemy wiele kantylenowych i śpiewnych typowo brahmsowskich fraz o ciepłym, nieco nostalgicznym brzmieniu. W mojej osobistej ocenie w dziele słychać również reminiscencje zaczerpnięte z twórczości Webera, a w szczególności z jego *Kwintetu klarnetowego* op. 34. Wielu instrumentalistów zwraca również uwagę na pewne podobieństwa *Fantasy nr 1* do powstałego blisko dwie dekady wcześniej *Koncertu klarnetowego a-moll* op. 80. Według mnie tezy o autocytatach, a i takie się pojawiają, są absolutnie nieuzasadnione. Rozpoznawalne są za to pewne charakterystyczne dla stylu i języka muzycznego Stanforda (przywiązanie do nurtu klasycyzującego oraz wyrafinowana i oryginalna ze względu na ludowe, irlandzkie korzenie diatonika) zwroty harmoniczne oraz motywiczne, wyraźnie odczuwalne w rozciągłości całej kompozycji. Warto zwrócić uwagę na doskonałą instrumentację czy aranżację partii instrumentów smyczkowych, które w obszernych fragmentach brzmią niczym organy.

Wymagania jakie *Fantasy nr 1* stawia wykonawcy oscylują w dużej mierze wokół walorów dźwiękowych umiejscowionych w całej rozciągłości skali i dynamiki klarnetu oraz zróżnicowanej artykulacji. Wymaga to od wykonawcy niemałej elastyczności ze względu na konieczność doskonałego opanowania techniki gry – głównie operowania różnymi rejestrami w korelacji z w sumie klasyczną stylistyką. W dziele odnaleźć można również wiele obszernych fragmentów dialogujących oraz takich, które pozwalają na zaprezentowanie walorów wirtuozowskich – zarówno w odniesieniu do klarnetu jak i instrumentów smyczkowych. Niezależnie od powyższego i pomimo swoich konserwatywnych i bezkompromisowych poglądów oddziałujących wyraźnie na jego twórczość, Stanford w *Fantasy nr 1* pozostawił przestrzeń na całkiem dużą ilość swobody wykonawczej. Czyni to z utworu pozycję niezwykle interesującą zarówno z punktu widzenia wykonawcy jak i odbiorcy.

Opisując zagadnienia *Fantasy nr 1* Charlesa Stanforda warto przyjrzeć się samej formie fantazji i roli jaką w jej rozwoju odegrał ten kompozytor. Jak podają materiały źródłowe², fantazja jako forma pewnego rodzaju swobodnej wypowiedzi artystycznej, na terenie Wysp Brytyjskich spopularyzowana została na początku XX wieku. W 1905 roku angielski skrzypek-amator, animator życia muzycznego oraz leksykograf William W. Cobbett, ustanowił konkurs kompozytorski na kompozycję kameralną ujętą właśnie w formę fantazji. Podczas pierwszych edycji nagrody zdobywali uczniowie nie kogo innego, tylko samego Charlesa Stanforda: William Hurlstone (1906) oraz Frank Bridge (1907). W następnych latach nagrodę przyznawano utworom kameralnym z przeznaczeniem na dowolny skład, pod warunkiem, że spełniły one wymagania formy fantazji, w której pojedyncza część obejmuje kilka sekcji w różnych rytmach, tempach i nastrojach. Można ją również traktować jako kondensację trzech lub czterech części (jak to ma miejsce w przypadku sonaty) w jedną część o umiarkowanych rozmiarach. Stanford był szczególnym miłośnikiem formy fantazji, i rozpropagował ją wśród wielu swoich uczniów. Fantazje tworzyli nie tylko Hurlstone i Bridge, ale w późniejszych latach Armstrong Gibbs, John Ireland i Herbert Howells – wszyscy zdobyli nagrody Cobbetta za utwory kameralne. Howells ma tu szczególne znaczenie, ponieważ nie tylko zdobył nagrodę Cobbetta w 1918 roku za swój *Phantasy Quartet*, ale i stworzył niezwykle udany utwór kameralny *Rhapsodic Quintet* op. 31 na klarnet i smyczki (1919), który z pewnością miał wpływ na dwie własne fantazje Stanforda na klarnet i kwartet smyczkowy.

Podstawę niniejszego artykułu stanowią dwie kompozycje powstałe w kręgu Wysp Brytyjskich: *Trio in On Movement* Arnolda Baxa oraz *Fantasy nr 1* Charlesa Stanforda. Pomimo dzielącego momenty ich powstania dystansu piętnastu lat i licznych rozbieżności techniczno-wykonawczych, instrumentacyjnych oraz stylistycznych, posiadają one również jeden istotny wspólny mianownik. Podczas analizowania życiorysów obydwu twórców moją uwagę zwrócił fakt elementu łączącego obydwu twórców, jaki w tym wypadku stanowi Irlandia. Zarówno zafascynowany jej kulturą Bax, który przez jakiś okres czasu

¹ https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W151_GBAJY9247909.

² Ibidem.

zamieszkiwał w Dublinie jak i *de facto* wywodzący się z tego miasta Stanford dali wyraźny wyraz swym korzeniom i zamiłowaniam w swej twórczości. Współcześnie, dzięki ich kompozycjom mamy niezwykłą sposobność zetknięcia się z muzyką stanowiącą syntezę stylu tworzonego w duchu postromantyzmu (Bax) oraz neoklasycyzmu (Stanford) z wyraźnie zarysowanymi elementami kultury Irlandii. Między innymi dzięki temu, obydwie poddane badaniom kompozycje są niezwykle interesujące zarówno pod względem wykonawczym jak i z punktu widzenia odbiorcy. Przedstawiają one również wysoką wartość w kwestii dydaktycznej – w szczególności tej związanej z kameralistyką. Stanowią one mogą przyjemną odmianę od uznanych w środowisku klawecistów i wśród publiczności dzieł o znaczeniu pomnikowym. W najmniejszym stopniu nie jest moim zamiarem deprecjonowanie w tym miejscu wartości tych arcydzieł, które wyszły spod pióra najwybitniejszych twórców, jakimi niezaprzeczalnie byli Mozart, Weber czy Brahms. Ich dzieła zarówno w procesie kształcenia jak i w aktywności artystycznej każdego klawecisty są wręcz obowiązkowe. Niemniej jednak zaprezentowane i opisane kompozycje Baxa i Stanforda stanowią mogą doskonałą przeciwwagę, uzupełnienie czy też ważny element składowy repertuaru dla każdego klawecisty.



УДК 780.644.2

Старко В.Г.,
м. Львів

ВНЕСОК ФАГОТИСТІВ ЛЬВОВА У СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ФАГОТОВОЇ ШКОЛИ (XX-XXI ст.)

Анотація: Становлення духової, і, зокрема, фаготової виконавської культури і педагогіки у Львові вирізнялося від аналогічного музично-історичного процесу у Києві, Харкові, Одесі. Це пов'язано з історичними і регіональними відмінностями, самобутньою соціокультурною ситуацією краю, що знаходився на перехресті між Росією, Польщею і західними країнами. У ній знайшов відображення симбіоз культур (австрійської, чеської, польської, української, єврейської і вірменської) багатонаціонального міста, що з 1772 року входило до складу Австрійської монархії, а згодом – до Австро-Угорщини. У даній статті автор робить наголос саме на періоді XX- XXI ст., оскільки саме тоді відбулося остаточне становлення української фаготової школи.

Ключові слова: духове виконавство, львівські фаготисти, симфонічний оркестр, викладачі-духовики, студенти-фаготисти.

Annotation: The formation of the brass and, in particular, bassoon performing culture and pedagogy in L'viv differed from the similar musical-historical process in Kyiv, Kharkiv and Odessa. This is due to the historical and regional differences, the original socio-cultural situation of the region, located at the crossroads between Russia, Poland and the western countries. The symbiosis of cultures (Austrian, Czech, Polish, Ukrainian, Jewish and Armenian) of a multinational city, which since 1772 was part of the Austrian monarchy, and subsequently to Austria-Hungary, was reflected in it. In this article, the author emphasizes the period of the XX-XXI centuries, since it was then that the final formation of the Ukrainian bassoon school took place.

Key words: bassoon performance, l'viv bassoonists, symphony orchestra, bassoon teachers, bassoon students.

Активний розвиток духового мистецтва у західному регіоні України пов'язаний з діяльністю Галицького музичного товариства (1838 р.) і сформованій при ньому у 1844 – 45 рр. консерваторії, де впродовж XIX століття навчалися здебільшого польські музиканти. Українські музиканти отримували освіту у найпрестижніших закладах Європи, а відтак, творчо адаптували на українських теренах кращі чеські, австрійські, німецькі, польські, а згодом і російські музично-педагогічні традиції. Підвалини традицій львівської фаготової школи закладалися на початку XX століття, коли розгорнув свою діяльність Вищий музичний інститут під патронатом М. Лисенка у 1903 році. Одночасно у місті діяла ще одна приватна польська консерваторія. Таким чином, з кінця XIX й до початку XX століття у Львові одночасно функціонували три вищі навчальні заклади, що у 1939 році після приєднання західних областей України до УРСР були об'єднані в єдину Державну консерваторію ім. М. В. Лисенка. Таким чином, після подій 1939 року постановою Ради Народних Комісарів №1545 "започатковано" організацію закладів культури і мистецтва в шести новоутворених західних областях України, регульованих політикою нового режиму. Курс взято "на Схід", активізується культурний обмін з республіками СРСР.

Серед найвідоміших львівських фаготистів початку ХХ століття слід згадати ім'я Йозефа Фігера. Чех за походженням, він приїхав до Львова з групою чеських музикантів. У 20-30-х роках ХХ століття отримав визнання як соліст симфонічного оркестру (спільний оркестр опери і філармонії). Під час гастролей у Львові М. Равеля у 1933 році поряд з іншими творами композитора звучало знамените "Болеро" з блискучим виконанням фагового соло Й. Фігером.

У 30-40 рр. солістом оркестру оперного театру, і викладачем консерваторії працював А. Г. Мері. Він закінчив Московську консерваторію. Перед приїздом до Львова деякий час викладав фагот у Таллінській консерваторії.

У 1940-х роках була сформована секція духових інструментів Львівської державної консерваторії, що входила до складу оркестрової кафедри. Клас фагота очолив високопрофесійний музикант М. Тополь.

У 1940 р. оркестр, що функціонував при Обласному радіокомітеті і складався з 55 музикантів, було реорганізовано у симфонічний оркестр Львівської державної обласної філармонії (художній керівник і головний диригент – Ісаак Паїн, диригент – Микола Колесса).

Значних втрат зазнала музична культура міста за часів гітлерівської окупації. Львівська державна консерваторія перестала функціонувати. Лише завдяки клопотанням В. Барвінського і С. Людкевича було отримано дозвіл на роботу музичної школи з українською мовою навчання, де протягом 1941-1944 рр. плекалися музичні традиції краю, акумулювалися значні музичні сили Львівщини, знайшли захист музиканти-педагоги, професори і доценти ліквідованих вищих навчальних закладів: Львівської державної консерваторії, Консерваторії Польського музичного товариства, Львівської консерваторії ім. К. Шимановського.

Концерти симфонічної музики відбувалися спорадично колективом оркестру Українського театру (близько 50 учасників), керованого Л. Туркевичем. З 1944 року почалася відбудова культурного життя у Львові, а на початок 1945 року філармонійний оркестр вже складався з 76 виконавців під керуванням М. Колесси.

Із 1944 по 1956 роки старшим викладачем класу фагота Львівської державної консерваторії а також регулятором оркестру оперного театру працював Мефодій Максимович Тополь. Після закінчення Ленінградської консерваторії він приїхав до Львова для "підсилення" рівня працівників культури УРСР, де суміщав педагогічну діяльність з активним концертуванням, працюючи солістом цілої низки оркестрів колишнього Радянського Союзу, зокрема, в оркестрі Львівської опери (з 1958 по 1962 роки) і оркестрі Львівської філармонії. Одним з кращих учнів М. Тополя був майбутній професор цієї ж консерваторії В. Семеніченко.

Одним з перших фаготистів львівської школи був також син Мефодія Максимовича – Олександр Тополь. По закінченню Львівського музичного училища (у класі Д. Довженка) він вступив до Ленінградської консерваторії (клас професора Г. Єрьоміна) і став дипломантом міжнародного конкурсу.

У 1949 році секцію духових інструментів було відокремлено від оркестрової кафедри, а її керівником призначено Павла Степановича Гуляєва. Остаточний педагогічний склад секції духових інструментів стабілізувався до середини 1950-х років. Таким чином у цей час цілком сформувалися класи усіх духових інструментів, зросли набори студентів.

У 50-х роках у Львівському оркестрі партію фагота виконували Микола Іванович Загоринський (до 1956 року) та до кінця 60-х років – випускник Московської консерваторії (класу професора Р. Терьохіна) Шалва Давидович Батманашвілі. У 60 – 70 роках в оркестрі оперного театру працювали Вартан Арістокесович Манукян – випускник Московської консерваторії та випускник Львівської консерваторії – Олексій Анатолієвич Панов.

У 50-60-х роках у симфонічному оркестрі філармонії працювали Мирон Пронів та один з п'яти кращих випускників класу фагота професора О. Васильєва (Ленінград) Семен Мішашин, який згодом виїхав до Росії.

У 1950-1960-х рр. викладачі-духовики Львівської консерваторії сумлінно проводять методичну роботу, систематично виступають з доповідями і показовими уроками на регіональних і обласних конференціях, готують студентів до участі у конкурсах. З 1965 року почала функціонувати окремо створена кафедра духових і ударних інструментів, яку очолив Володимир Володимирович Прядкін.

Рівень духового виконавства засвідчили перші лауреати і дипломанти конкурсів, серед яких був Володимир Миколайович Семеніченко (1928 – 1997) – видатний фаготист України, соліст симфонічного оркестру

Львівської обласної філармонії, кандидат мистецтвознавства, викладач (з 1955 р.), професор класу фагота (з 1990 по 1997 рр.) Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка.

Початок творчого шляху на музичній ниві у Володимира Миколайовича був пов'язаний зі скрипкою. Він закінчив Дніпропетровське музичне училище як скрипаль і вступив до Львівської консерваторії. "Блискуче обдарований музикант, наділений абсолютним слухом, дуже амбітний, вимогливий і категоричний у своїх судженнях, він вважав, що як скрипаль втратив перспективу, не вірив у можливість дальшого свого зростання" [2]. Відтак, за порадою викладача М. Тополя, починаючи з II курсу у короткий термін В. Семеніченко наполегливо опановує гру на фаготі, захоплюється історією і "душею" інструмента. Досягнувши відмінного, виразного звучання інструмента, чіткої, вивіреної техніки, майстерності штрихів і нюансування, В. Семеніченко блискуче завершив навчання у консерваторії і продовжив його в аспірантурі Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського, де його керівниками були В. Яблонський і О. Литвинов. В. Семеніченко став першим з львівських духовиків, хто захистив кандидатську дисертацію.

З 1955 року В. Семеніченко починає викладати на кафедрі оркестрових інструментів фагот, а згодом стає завідувачем відділу духових інструментів, замінивши на цій посаді П. Гуляєва. Уславився В. Семеніченко і як соліст симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії і активний учасник ансамблів. Він вперше виконав на львівській сцені "Тему з варіаціями для фагота з оркестром" литовського композитора А. Дваріонаса, а також Концерт для фагота з оркестром В. Дубовського, часто виступав у складі різноманітних ансамблів. "Соло фагота у симфоніях Л. Бетховена, Г. Берліоза, П. Чайковського, Д. Шостаковича у виконанні В. Семеніченка вражали своєю виразністю, технічною довершеністю, відмінним художнім смаком, чистою інтонацією, відчуттям стилю" [2]. У 1957 році В. Семеніченко став лауреатом Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у м. Москві. Він є автором перекладів, транскрипцій творів для фагота, англійського ріжка, ансамблів. У 1990 році отримав вчене звання професора. У педагогічній практиці вимагав від учнів уваги до звуковедення і виразного фразування, чіткого ритмічного малюнку і розмаїття штрихової палітри – усе, чим сам чудово володів як виконавець. За період роботи у консерваторії він виховав близько сорока висококваліфікованих фаготистів, які сьогодні гідно представляють львівську школу гри на фаготі. Випускники його класу працюють у театрах, симфонічних, духових оркестрах, навчальних закладах Львова та інших міст України.

До кращих випускників В. Семеніченка належать:

Микола Гаврилович Фірсов – розпочав навчання у М. Тополя, а з 1956 року продовжив навчання у класі В. Семеніченка. У 60- 80 роках працював в оркестрі оперного театру.

У симфонічному оркестрі Львівської філармонії на початку 60 років разом із своїм вчителем (В. Семеніченком) розпочали свою працю його студенти – Віктор Микитович Захаров – регулятор групи фаготів та артист оркестру і контрфаготист Григорій Іванович Кравчун. Обоє музикантів. Відтак продовжували працювати у цьому колективі аж до 80-х років.

На початку 70-х років посаду концертмейстера оркестру оперного театру обійняв випускник професора В. Семеніченка Олексій Анатолійович Панов. Відтак у 1977 році, згідно конкурсного прослуховування, він посів місце концертмейстера групи фаготів симфонічного оркестру Львівської філармонії. На цій посаді вже близько 40 років О. Панов працює й до сьогодні. Він був лауреатом Першого республіканського конкурсу духових ансамблів. У складі симфонічного оркестру гастролював по країнах Європи та США, працював з відомими диригентами світу – Ф. Мансуровим, К. Мораль, Н. Попесу, Е. Лі, С. Турчаком, І. Паїним, М. Колессою, Д. Пелехатим, І. Лацаничем та ін. Має фондові записи на радіо і телебаченні. Певний час за сумісництвом О. Панов працював викладачем у Львівській державній консерваторії.

Клас В. Семеніченка на початку 70-х років минулого сторіччя закінчили Іван Павлович Іванчак – свого часу артист оркестру оперної студії (1969 – 1971), а відтак у 1971 р. був зарахований на посаду артиста симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії. Із 1977 року почав працювати викладачем духових інструментів та керівником духового оркестру Львівського культосвітнього училища, який свого часу неодноразово був лауреатом різноманітних конкурсів. Нині викладач військово-диригентської кафедри Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного. З його фаготового класу вийшли Олег Шкурпат, Юрій Ковальчук та Сергій Йосак, – сьогодні офіцери-диригенти військових оркестрів Збройних сил України.

Клас професора В. Семеніченка також закінчили: Олександр Герасимов, Іван Барна, Володимир Протопопов, Микола Мугель, Орест Дутко, Ярослав Павловський.

Його випускники Олександр Малярчук та Андрій Пиріжок й до у тепер працюють артистами симфонічного оркестру Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької.

Одним з випускників В. М. Семеніченка на початку 70-х років був Микола Михайлович Федун, який протягом трьох років з 1971 по 1973 р. працював у симфонічному оркестрі оперного театру. З 1973 по 1978 рік був викладачем кафедри духових і ударних інструментів Рівненського інституту культури,

нині – викладач класу фагота у Львівському державному музичному училищі ім. С. П. Людкевича, методист вищої категорії Методичного кабінету Управління культури, Львівської облдержадміністрації.

У 1986 р. став лауреатом Всеукраїнського конкурсу в Дніпропетровську один з кращих випускників В. Семеніченка Андрій Богданович Гурняк. Відтак, аж до передчасної смерті (1992) А. Гурняк працював артистом Симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії.

На початку 90-х років клас В. Семеніченка закінчив колишній учень І. Іванчака Андрій Романович Охрім – нині викладач фагота і директор Львівського державного музичного училища ім. С. П. Людкевича.

Сьогодні клас фагота у Львівській національній музичній академії викладає учень В. Семеніченка Володимир Григорович Старко (нар. 1969 р.). У 1987 році закінчив Львівську спеціальну музичну школу-інтернат ім. С. Крушельницької, а відтак у 1993 р. – Львівську державну консерваторію ім. М. В. Лисенка (клас фагота у професора В. Семеніченка). У 1989-1997 роках працював солістом Львівського театру опери і балету ім. С. Крушельницької. З 1997 року – старший викладач Львівської Національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Певний час працював солістом Львівської обласної філармонії. Як фাগотист і контрфাগотист закінчив майстер-класи у місті Байройт (Німеччина, 1996-1997). У 1998 році завоював звання Лауреата міжнародного конкурсу у м. Рівне. Брав участь у записах на СО і музичних телепередачах, співпрацював з багатьма відомими диригентами: І. Лацаничем, М. Юсиповичем, В. Жадько, І. Сімовичем, Р. Кофманом, Ф. Мансуровим, Р. Капассо.

Серед учнів В. Старка: Павло Дяковський, Михайло Лесюк – артисти оркестру оперного театру, Андрій Ткачук – лауреат Другого Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців на духових і ударних інструментах ім. В. Старченка (2006 р. м. Рівне), соліст Академічного симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії.

Андрій Будай – працює в оркестрі оперної студії і філармонії.

Василь Кріль – соліст симфонічного оркестру у Чернігові. У 2003р. В. Кріль отримав грамоту за участь у I-му і II-му турах міжнародного конкурсу ім. Д. Біди (Львів).

Андрій Холод – свого часу – регулятор симфонічного оркестру у м. Чернігові, сьогодні артист оркестру оперного театру у Кошицях (Словачія).

У В. Старка навчався Іван Мелета, – двічі лауреат міжнародних конкурсів молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах у м. Рівному та Львові (2013). А студент Кріштоф Віков став лауреатом I-го міжнародного конкурсу ім. Антоніва-Закопця (2018).

Львівська фাগотова школа формувалася на ґрунті кількасотлітньої духової педагогіки, що за архівними джерелами закладалася у місті ще з XV – XVI століть. Потужний вплив на становлення фাগотового виконавства у Львові мала розвинена спадкоємність професіоналів у флейтовому виконавстві від Франца і Карла Доплерів, Ентоні Шпатта – до Дмитра Біди. Методика роботи Д. Біди, в якій "найважливішим був яскраво виражений пошук феномена учня, його неповторності у мистецтві і відповідно індивідуальне ставлення до таланту" [2] стала визначальною для діяльності сучасних львівських педагогів-духовиків.

Таким чином, львівська фাগотова школа, що охоплює спадкоємність традиції від А. Мері, М. Тополя – до професора В. Семеніченка і сучасних викладачів фагота яскраво заявила про себе у масштабах України високим професійним рівнем педагогів і студентів-випускників, їх активністю у концертно-виконавській діяльності. Вона належить до роду культурної традиції (колективної пам'яті зі сформованими закономірностями духовно-практичної діяльності, забезпеченої комунікативною спадкоємністю поколінь. Саме школа становить "необхідну умову безперервності художнього простору виконавського мистецтва, діяльності, що спрямована на його створення"[1]. І в сучасних умовах вона і надалі розвивається у контексті світового духового музичного виконавства.

Література:

1. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Жанна Дедусенко. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К, 2002. – 17 с.

2. Львівська Національна Музична Академія: офіційний сайт – Про Академія/ історія музичної академії. – <http://conservatory.lviv.ua/about-us/pro-akademiyu/>



УДК [780. 8 : 780.643.2] : 78.03

Таран В.Л.,
Вовк Р.А.,
м. Київ

ДО 30-РІЧЧЯ ЗАСНУВАННЯ КЛАСУ САКСОФОНА В НАЦІОНАЛЬНІЙ МУЗИЧНІЙ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМ. П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Анотація. Робота присвячена заснуванню та етапам розвитку саксофонові школи в Україні, зокрема на кафедрі дерев'яних інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського. Висвітлює творчу та педагогічну діяльність заслуженого артиста України, доцента Ю.В. Василевича та його команди (концертмейстера та його вихованців).

Ключові слова: Саксофон, Юрій Василевич, виконавська школа.

Annotation. The work is devoted to the founding and stages of development of saxophone school in Ukraine, in particular, at the Department of Wooden Instruments of the National Academy of Sciences of Ukraine. P.I. Tchaikovsky Highlights the creative and pedagogical activity of the Honored Artist of Ukraine, Associate Professor Yu.V. Vasilevich and his team (concertmaster and his pupils).

Key words: Saxophone, Yuri Vasilevich, Performing school.

У 1989 році в царині духового музичного мистецтва сталася знакова подія – на кафедрі духових та ударних інструментів Київської державної консерваторії імені П.І. Чайковського, яка виховувала молодих музикантів – виконавців на духових та ударних інструментах класичного симфонічного оркестру (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, тромбон, туба та ударні інструменти), з'явився саксофон. Першим викладачем цього чарівного, зовсім молодого інструменту, керівництво консерваторії довірило бути Юрію Володимировичу Василевичу.

І ось вже у вересні 2019 року виповниться 30 років як провідний музичний вуз України прикрашають неповторні звуки саксофону. Це відбулося завдяки ініціативі Володимира Сергійовича Антонова – тодішнього завідувача кафедри духових та ударних інструментів і безумовної підтримки тодішнього прогресивного ректора – Олега Семеновича Тимошенка.

Молодий артист, кларнетист та саксофоніст Національного театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка Юрій Володимирович Василевич приступив до роботи.

Трохи раніше, у 70-х роках в Радянському Союзі відкрився клас класичного саксофону в Москві в інституті ім. Гнесіних, очолений, нині всесвітньо відомою саксофоністкою Маргаритою Шапошніковою. Тоді ж був відкритий клас джазового саксофону у Вільнюсі. Існували класи саксофону в Одеській (1980 р., викладач М.В. Крупей), Харківській (1987 р., викладач В.В. Чуріков) консерваторіях, у 1991р. клас саксофону відкрився у Донецькій консерваторії (викладач Г. Кастрінський). На рівні музичних училищ ці класи відкрились: 1977-78 роках у Луцькому муз. училищі (викладач М.І. Полупан); 1979 року у Рівненському інституті культури (викладач Є.Ф. Самусенко); 1982 року в Тернопільському муз. училищі (викладач О. Юрін); 1986 року у Рівненському муз. училищі (викладачі В.Т. Бузан і Є.Ф. Самусенко); 1988 року у Полтавському муз. училищі (викладач Г.І. Головня).

Саксофон – наймолодший з духових інструментів. Винайдений у 1842-1844 рр. і запатентований у 1846 році Адольфом Саксом (прототипом були бас-кларнет та офіклейд), саксофон звучав у військових духових оркестрах Західної Європи, навчальних класах Паризької консерваторії. Згодом потрапив і у придворні капели різних європейських столиць. З початку 1900-х років блискавично поширюється в Америці, що співпало з розквітом джазової музики. Але за часів Радянського Союзу з'явився у "дозволеному" вигляді тільки у 60-70 роках ХХ століття. Фраза "Сегодня ты играешь джаз, а завтра Родину продашь" звучить сьогодні як римований жарт, але всім відома настанова про заборону цього інструмента з 40-х до 60-х років ХХ століття. На саксофоні музиканти грали потайки, побоюючись, що хтось почує, і тоді – обвинувачення в антирадянщині, арешт. "Атрибут буржуазного способу життя" – так був таврований саксофон. "Від саксофону до ножа – один крок". Такі заборони були пов'язані насамперед з саксофоном – представником джазової музики, американської культури, прояви котрої за часів "холодної війни" були неприпустимі для радянської людини. Символ волелюбства, дисиденства, непокірливості та свободи – така історія саксофону. Так змальовує той час відомий джазмен О. Козлов: "Но тогда же я понял, что эту власть можно перехитрить, обыграть, чем и занялся. Научился хорошо играть, стал использовать комсомол. В конце 50-х годов комсомол находился в своеобразной конфронтации со стариками из КПСС. Их подспудные противоречия, в том числе разные музыкальные вкусы, мы сумели использовать в

інтересах джаза. А ще комсомол посилає нас за рубеж на міжнародні фестивали, як делегатів ЦК ВЛКСМ. Можете себе це представити? Правда, коли ми повертались, дома кислород сразу перекривали – ні пластинки записати, ні на радіо виступити, ні концерт сыграть... Спасались під кришею художественної самодеятельності. Раз в рік дадим отчетний концерт, а потім 12 місяців під той же кришею репетируємо." [з інтерв'ю "Бульвар Гордона" №18 (158), 2008, травень].

Таким чином, класична історія цього інструменту з неймовірним, близьким до людського голосу за виразністю, тембром почалася тільки з 70-х років ХХ століття, практично через 120 років, як саксофон вже звучав в класах Паризької консерваторії. З тих часів вже шосте покоління молодих музикантів, – кларнетистів та саксофоністів – студентів Ю. В. Василевича, випускається у великий музичний простір і займає там почесні місця.

А починалося все практично з нуля. Мінімальний об'єм репертуару, котрий Юрій Василевич збирав по крихтам, їздив до Москви, спілкувався з Левом Михайловичем та Маргаритою Шапошніковою, фотографував їхню бібліотеку, переписував власноруч ноти (важко уявити це з сьогоднішніми технологіями!), "знімав" деякі твори на слух. Саксофонові сподвижницька діяльність Юрія Володимировича переросла у величезний пласт різностилевої сучасної та класичної музики. Згодом, з розширенням міжнародних зв'язків, спілкуванням з відомими музикантами-саксофоністами, можливістю слідкувати за програмами міжнародних конкурсів та приймати в них участь, появи інтернету вже не відчувалося "кисневе голодування". Але й дотепер бібліотека НМАУ не може похизуватися колекцією творів для саксофону – це скарб педагогів та студентів, і, звичайно, концертмейстера.

Левову частину репертуару складають оригінальні твори для саксофону композиторів Франції, Бельгії ХІХ-ХХІ століть: від Жана Батіста Сінжеле, котрий писав твори для випускних іспитів в класі саксофона свого друга Адольфа Сакса на протязі 30 років (в Паризькій консерваторії клас саксофона засновано в 1857 р.) до Алена Крепена та Жан-Дені Міша. Завдяки величезному технічному, тембровому потенціалу, саксофону доступна музика від бароко І. С. Баха, К.Ф.Е. Баха, А. Вівальді, романтики Ф. Шопена, Й. Брамса, Р. Шумана, Ц. Франка, (маються на увазі переклади з репертуару флейти, скрипки, віолончелі, гобою) до найсучасніших авангардових оригінальних творів. Багато пишуть українські композитори: Л. Колодуб, Г. Ляшенко, А. Золкін, І. Тараненко, В. Рунчак, Г. Гаврилець, О. Потієнко, В. Носов, безліч аранжувань Василевича української старовинної музики для квартету саксофоністів, переклади творів Л. Колодуба. Репертуар постійно оновлюється творами сучасних композиторів, що пишуться спеціально до конкурсів – А. Крепен, П. Свірс, Р. Маріно, Р. Занте, К. Лоба, Т. Йошімацу, Ф. Танада, А. Гідоні та ін.

Розвитку саксофону в Україні сприяли різноманітні конкурси. Вперше в Україні на Республіканському конкурсі виконавців на дерев'яних інструментах саксофон був включений у конкурсну програму у 1986 році, м. Дніпропетровськ (зараз Дніпро). 3-тю премію та звання лауреата отримав Тарас Шмиглик (м. Тернопіль). На наступному конкурсі в 1991 році володарем 1-ої премії став Ігор Сабат, тодішній студент консерваторії, учень Ю. В. Василевича. Програма 1-го туру включала Сонату Л. Вінчі, "Концертний етюд" В. Ривчуна, а 2-го – Концерт О. Глазунова. Дуже показово, бо зараз Сонату Л. Вінчі опановують учні школи, працюючи над інтонацією, веденням звуку, ритмічною точністю. Зараз Соната Л. Вінчі, "Концертний етюд" А. Рівчуна, "Чардаш" В. Монті, "Чардаш" П. Ітюральда – сталий репертуар для музичних шкіл та училищ, що свідчить про зростання виконавської майстерності на первинних ланках навчання. Ще 20 років назад "Концертино" Ж. Ібера було вершиною володіння технікою на 4-5 курсі, а сьогодні з ним легко справляються на 1-2 курсах.

Наступним визначним конкурсом, котрий хотілося б згадати, був останній Всесоюзний конкурс виконавців на дерев'яних інструментах у Тамбові в 1991 році. Тут вже на союзному рівні в конкурсну програму був включений саксофон. І. Сабат був відзначений дипломом за краще виконання сюїти "Скарамуш" Д. Мійо.

Треба згадати конкурс імені О. Глазунова 1999 року в Москві. Ось коли репертуар збагатився творами Р. Бутрі, Е. Денисова, А. Дезенкло, А. Дюбуа. Фактично, це був перший конкурс суто для саксофоністів у трьох вікових групах. На цьому конкурсі студенти Ю. Василевича вже показали зростаючу потужність української школи саксофона: М. Мимрик – 2 премія; О. Манович – 2 премія; О. Мазанюк – 2 премія; Д. Любченко – 3 премія; А. Матвійчук – диплом.

Тепер вже існує багато конкурсів на Україні, де саксофоністи можуть обмінюватися своїм досвідом: завдяки співпраці Юрія Василевича з Патріком Сельмером, головою одноіменної фірми, представниками – "сельмерівцями" котрої в Україні є Київський квартет саксофоністів під орудою Ю.В. Василевича, був заснований перший в Україні Міжнародний конкурс саксофоністів, а потім – саксофоністів та кларнетистів – "Сельмер-Париж в Україні" (Київ, Львів), де першою премією був

саксофон або кларнет фірми "Сельмер", (1998, 2000, 2003, 2005, 2008 рр.) В журі були такі відомі музиканти як Ж.-П. Барагліолі (Франція), В. Стріт (Канада), Д. Андервуд (США), Т. Керкезос (Греція) 2000 р. Необхідно зазначити, що появі цих конкурсів музична спільнота України повинна завдячувати, крім французької фірми "Сельмер" ще її представнику в Україні СП "Комора" та її очільникам О. Репецькому і Р. Дудку.

Незалежність України відкрила чудові перспективи проведення багатьох конкурсів для виконавців на духових інструментах. Крім вище зазначених, варто вказати ще й інші змагання: Інтернаціональний конкурс-фестиваль академічної та сучасної музики "Фарботони", м. Канів (2005, 2007 рр.); Міжнародний конкурс виконавців на духових інструментах ім. Д. Біди – м. Львів; Всеукраїнський конкурс імені Старченка, м. Рівне; "Сурми Буковини", м. Чернівці; Міжнародний конкурс ім. М. Закопця та Антоніва, м. Львів; конкурс "Golden Sax of Odessa", започаткований у 2013 р. Ганною Степановою, корінною одеситкою, ученицею Маргарити Шапошнікової, тільки для саксофону, складний та престижний, де збирається журі з найвідоміших саксофоністів світу А. Крепен (Бельгія), А. Борнкапф (Голандія), Н. Зімін (Росія-Франція), П. Гуснар (Польща), Л. Млекуш (Австрія), Кенна Цзі (США)

У рамках конкурсів проходять майстер-класи, де студенти збагачують досвід виконавства у метрів саксофона: Жан-Пьер Барагліолі (2000 р.), Маргарита Шапошнікова (2012 р.), Ален Крепен (2015, 2017 рр.), Клод Делянгл (2014 р.), Лі Шень (2008 р.), Нікіта Зімін (2015, 2017 рр.), Леопольд Млекуш (2015р.), Рішард Золедзієвський (2017 р.), Арно Борнкампф (2017 р.), а також кларнетисти Хедвіг Свімберг (2000, 2002, 2004 рр.), Гі Данген (2003 р.), Патрік Мессіна (2004, 2005 рр.)

Варто зазначити, що підготовка до конкурсу надає студенту можливість дуже швидко рости: подвійна кількість репертуару (в порівнянні з навчальною програмою), розширений комплекс виконавських завдань, стислі терміни підготовки, насичена робота вкупі дозволяють зробити значний скачок у професійному розвитку, навіть не беручи до уваги кінцевий результат – премію або диплом.

Із 2005-2011рр. в Київській філармонії з успіхом проходили концертні програми "Педагог та його учні", де грали зараз вже відомі музиканти: М. Закін, О. Мороз, Д. Пуржаш, Я. Серединський, В. Гойсак, А. Гуменюк, Т. Самусенко-Масманіду, О. Москаленко, П. Бойко, І. Бабич та інші. Апофеозом був концерт, присвячений 60-річчю Ю.В. Василевича, де прозвучали твори для кларнета та саксофона з симфонічним оркестром. Стільки духової музики не звучало в одному концерті в філармонії: "Концерт" для кларнета К.М. Вебера, Концерт для двох кларнетів К. Стаміца, "Рапсодія" К. Дебюссі для саксофону, "Танго" Г. Бейтельмана. Яке щастя для студента грати з симфонічним оркестром! Та ювілейна подія справила незабутні враження на слухачів.

Ю.В. Василевич як педагог, завжди використовує будь-яку можливість вивести та показати свій клас на різних концертних майданчиках Києва (музичні школи, Будинок Актора, Музична вітальня В. Козловського, Будинок вчених та ін.), Чернігова, Черкаса, Житомира, Вінниці, Сум, Канева, Тростянця.

Музичний та педагогічний шлях Ю.В. Василевича сповнений постійною працею над собою, він завжди надихається новими ідеями: чи то проекти концертів, складання програм (за що нагороджений Премією ім. М. В. Лисенка в 2018 році "За видатні досягнення у професійному виконавському мистецтві"), чи то пропаганда нової музики тощо. Він постійно в творчому пошуку, намагається ніколи не повторюватись і йому це вдається. Для кращого розуміння сутності митця, очевидно, варто звернутись до його біографії.

Народився Юрій Василевич 15 травня 1951 року в м. Львові. З 1962 по 1970 рік навчався у ЛССМШ імені С. Крушельницької (спочатку в класі Карла Васильовича Маргевки до 1966 року. Далі почергово – у класі Карла Карловича Геннела та Володимир Миколайович Носова). Доречі, К. Маргевка (тепер проживає у Новій Зеландії), окрім Юрія Василевича виховав чимало відомих кларнетистів, зокрема, Романа Вовка (заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського) та Ігоря Проціва (заслужений артист України, завідувач відділу духових та ударних інструментів Львівського музичного коледжу ім. С. Людкевича). У 1975 році закінчив Київську державну консерваторію імені П.І. Чайковського (клас почесного професора Вячеслава Тихонова). Із 1973 року – артист оркестру Національної опери України. У 1985 організував квартет саксофоністів, який у жовтні того ж року став колективом Національної філармонії України. Він був визнаний кращим ансамблем міжнародних фестивалів у м. Києві (1997), м. Ростоці (Німеччина, 1998), у м. Парижі (Франція, 1999). Квартетом записані 8 компакт-дисків, до яких увійшли твори українських композиторів, зарубіжна класика, джазові композиції та популярна музика. Ю. Василевич – лауреат національних та міжнародних конкурсів: І премія Республіканського конкурсу камерних ансамблів (м. Київ, 1986); І премія Міжнародного конкурсу "Кришталевий лев" (м. Львів, 1988); володар Гран-прі Міжнародного конкурсу "Сурми-96"

та 1-шої премії у 1998 році, (м. Рівне, 1996, 1998). Він – учасник Всеєвропейського конгресу кларнетистів і саксофоністів в Угорщині (м. Будапешт, 1998), всесвітніх конгресів у Франції (м. Анже, 1990), Італії (м. Пезаро, 1992), Канаді (м. Монреаль, 2000), Словенії (м. Любляна, 2006), постійний учасник міжнародних фестивалів: "Київ МюзікФест" (м. Київ), "Органум" (м. Суми), "Контрасти" та "Віртуози" (м. Львів), "Фарботони" (м. Канів), "Сурми" (м. Рівне). "Мистецтво ХХ століття", (м. Ворзель), "Слов'янський базар", (м. Вітебськ, Білорусь). Проводив майстер-класи та семінари в містах України (Суми, Івано-Франківськ, Львів, Чернігів) та за кордоном: Бостон (США), Пекін (КНР), Брюсель (Бельгія), Монреаль (Канада), Іракліон, Рефімно (Греція). Гастролював у багатьох країнах світу: Данія, Німеччина, Японія, Китай, Греція, США, Канада, Бельгія, Росія, Білорусь, Угорщина, Австрія, Словенія, Гонконг. Член Всесвітньої асоціації духових ансамблів і оркестрів (WASBE).

Ю. Василевич – перший виконавець багатьох творів українських та зарубіжних композиторів: Л. Колодуба, Ж. Колодуб, В. Годзяцького, К. Цепколенко, І. Тараненка, В. Губаренка, Г. Гаврилець, В. Шумейка, О. Козаренка, І. Кириліної, В. Рунчака, Ю. Іщенко, О. Потієнка, Д. Гоу (Англія), Г. Флемінга (Норвегія), Ж. Єраніюса (Франція). Має численні записи на Українському радіо. Постійний член журі міжнародних конкурсів: ім. Д. Біди у Львові, "Мистецтво ХХІ століття" у м. Ворзель, "Фарботони", м. Каневі, "Golden Sax", м. Одесі та м. Києві, "Міжнародний форум саксофоновий", Вроцлав (Польща).

Життєве та педагогічне кредо Ю.В. Василевича можна висловити так: "Якщо ти – музикант, мусиш жити на сцені", яке він втілює в життя своєю концертною діяльністю та передає своїм учням, постійно працюючи над власним удосконаленням та тримаючись в центрі сучасного музичного життя.

Таким чином, за 30 років в Києві створився потужний клас українського саксофону, заснований Ю.В. Василевичем. У КССМШ ім. М.В. Лисенка під орудою Юрія Володимировича готується молода зміна для Музичної академії, в Києві викладає велика кількість його учнів, серед них – М. Мимрик, (проректор НМАУ ім. П. І. Чайковського, заслужений артист України, професор), що має цілу плеяду власних учнів-лауреатів, С. Скуратовський (доцент НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ); В. Гойсак, юні учні котрого заявляють про себе в Україні та за кордоном, м. Львів), М. Заїкін – м. Сімферополь; В. Казикін – м. Нант, Франція; Т. Самусенко-Масманіду – м. Салоніки, Греція. Багато учнів працює в провідних духових в симфонічних оркестрах. І не забудемо про те, що "стара гвардія" саксофоністів – то кларнетисти. Тому в клас Ю. В. Василевича закінчують кларнетисти, серед котрих багато відомих музикантів сьогодення (В. Казикін, О. Мороз, Д. Пуржаш, П. Бойко, Я. Серединський, Г. Трегуб).

Окремо варто зазначити виховання китайських студентів в НМАУ ім. П.І. Чайковського, котрі несуть традиції української школи гри на саксофоні на свою батьківщину, серед котрих Чен Вейле – викладач консерваторії в м. Хейлонцзян, Чжан Цзанань – викладач музичного університету в м. Пекіні, Куан Юань – майстер по духових інструментах, м. Чан Де, Лю Юнь – музичний салон-школа, місто Циньдао, (КНР).

Велика подяка та шана тим педагогам початкової школи, від яких до класу Ю.В. Василевича в КССМШ ім. М.В. Лисенка та в НМАУ ім. П. І. Чайковського поступили юні вихованці: О. Мельнику (Івано-Франківськ), Л. Русановій (Сімферополь – зараз Німеччина), О. Петуховій (Сімферополь – зараз Франція), О. Клейзуну (Луцьк), Є. Самусенку (Рівне), Д. Кальмуку (Рівне), В. Гойсаку (Львів), Г. Трегубу (Київ).

Учні Заслуженого артиста України, керівника Київського квартету саксофонів, артиста Київського Національного оперного театру України, доцента Ю.В. Василевича, лауреати та дипломанти міжнародних та регіональних конкурсів:

Гран-прі: Манович Олексій, Кузьміна Вероніка, Гойсак Володимир, Заїкін Михайло, Швецова Євгенія, Мороз Олег, Тетяна Самусенко-Масманіду (2), Довбиш Данило, Кента Ігараші, Юлія Житнухіна, Ольга Гаврилюк, Валерія Макарова, Нікіта Усманов, Михайло Трегуб, Станіслав Павлович.

"Очевидно, що такі видатні педагогічні успіхи Василевича не відбулись би без участі в творчому процесі класу доброго концертмейстера. Таким концертмейстером у його класі є чудова піаністка Віола Леонідівна Таран, яка є вірним соратником Юрія Володимировича всі ці 30 років" (Із приватної розмови з відомим фаготистом – Народним артистом України, членом-кореспондентом АМУ, доктором мистецтвознавства, професором В. М. Апатським).

Випускники Ю.В. Василевича працюють по всьому світі:

1. Погосій Ігор – (саксофон, 1994*) Викладач дитячої музичної України; **2. Казикін Вячеслав** (кларнет, 1994*) – Керівник і соліст інтернаціонального ансамблю "Транс-Слав", викладач музичного коледжу у м. Нанті (Франція); Золота медаль консерваторії м. Нанта, Франція, 1998.

3. Скуратовський Сергій (саксофон, 1998*) – Старший викладач НМАУ ім. П.І. Чайковського – соліст естрадно-симфонічного оркестру; **4. Сабат Ігор** (саксофон, 1995*) – Учасник Київського квартету саксофоністів з 1994 по 2002 рр.; **5. Кушнір Іван** (саксофон, 1995*) – Викладач ДМШ №2 у м. Дрогобичі; **6. Храпко Ігор** (саксофон 1996*) – ст. викладач Інституту культури та мистецтв та Державного музичного училища ім. Р.М. Глієра. Учасник Київського квартету саксофоністів з 1994 по 2002рр.; **7. Мимрик Михайло** (саксофон, 2000*) – заслужений артист України, проректор НМАУ ім. П. І. Чайковського, в. о. професора, викладач НМАУ – учасник Київського квартету саксофоністів Національної філармонії України; **8. Поліщук Вадим** (саксофон, 2000*) – Викладач музичного коледжу у м. Хайфі, Ізраїль; **9. Улибін Юліан** (саксофон, 2000*) – режисер студії звукозапису; **10. Гданський Сергій** (кларнет, 2000*) – заслужений артист України, артист оркестру Національного театру ім. І. Франка, учасник Київського квартету саксофоністів Національної філармонії України; **11. Яременко Олександр** (саксофон, 2001*) – Викладач ДМШ № 9 у м. Києві; **12. Любченко Дмитро** (саксофон, 2002); **13. Заремський Олег** (кларнет, 2004*) Учасник Київського квартету саксофоністів Національної філармонії України з 2002 р., закінчив асистентуру-стажування НМАУ ім. П.І. Чайковського, працює в Англії; **14. Пасічник Мирослав** (саксофон, 2006*) – соліст Івано-Франківської обласної філармонії з 2006 р.; **15. Чен Вейле** (саксофон, 2006*) Викладач консерваторії в м. Хейлонцзян, (КНР); **16. Мазанюк Олександр** (саксофон, 2006*), працює в КНР. **17. Гринишин Іван** (саксофон, 2007*) – працює в Англії. **18. Танчик Леонід** (кларнет, 2007*); **19. Гойсак Володимир** (саксофон, 2007*) – старший викладач ЛССМШ ім. С. Крушельницької – нагороджений премією мера м. Києва за успіхи у викладацькій роботі в ДМШ № 5, 2006; **20. Потапенко Дарина** (саксофон, 2007*) **21. Москаленко Олександр** (кларнет, саксофон 2008*) – учасник Київського квартету саксофоністів Національної філармонії України, 2004. **22. Мороз Олег** (кларнет 2011*) – соліст оркестру Національної опери України, гастролює в Україні, Грузії, Прибалтиці; **23. Заїкін Михайло** (саксофон, 2009*) – гастролював у різних містах Німеччини, Польщі, Угорщини; **24. Степко Богдан** (кларнет, 2009*) – працює в молодіжному симфонічному оркестрі м. Києва. **25. Ма Хе** (саксофон, 2008); **26. Чжан Цзанань** (саксофон, 2005*) – викладач музичного університету в м. Пекіні, (КНР); **27. Шматок Вадим** (саксофон, 2004*); **28. Матвійчук Андрій** (саксофон), працює в Італії, Болонья; **29. Швецова Євгенія** (саксофон, 2011*) – **30. Гуменюк Анатолій** (саксофон, 2012*); **31. Серединський Ярослав** (кларнет, 2013*), – працює в Державному національному духовому оркестрі м. Києва; **32. Пуржаш Данило** (кларнет, 2012*) – працює в Національному філармонічному оркестрі Києва; **33. Бойко Павло** (кларнет) – аспірант НМАУ ім. П.І. Чайковського, працює в Державному Національному симфонічному оркестрі м. Києва. **34. Тітаров Михайло** (кларнет) – магістр; **36. Манович Олексій** (саксофон), виступав з концертами в Болгарії, Румунії, Словаччині та Франції. Поступив навчатися до школи Берклі (США) – 2000 р.; **37. Трегуб Григорій** (кларнет, 1994*) – соліст оркестру Національного ансамблю танцю ім. П. Вірського; **38. Кузьміна Вероніка** (кларнет) – Стипендіат Міжнародного фонду І. Менухіна (1995р.). **39. Фесюк Богдан** (кларнет, 2007*) – навчався у класі Ю.В. Василевича з 1997 по 2000 роки, соліст симфонічного оркестру Львівської філармонії; **40. Тетяна Самусенко-Масманіду** (саксофон, 2011*) – працює в Греції викладачем коледжу та в оркестрі; **41. Ірина Бабиш** (саксофон, 2013*) – викладач саксофону в Київському Університеті культури та мистецтв, Дитячої школи мистецтв №5; **42. Довбиш Данило** (саксофон, 2017*) – зараз вчиться в Ліоні (клас проф. Ж.-Д. Міша); **43. Юлія Житнухіна** (саксофон) – викладач музичної школи №2 м. Києва; **44. Ярослав Гресь** (кларнет) – магістр, працює в симфонічному оркестрі радіокомпанії України; **45. Станіслав Павлович** (кларнет) – магістр, викладає в КССМШ ім. М. В. Лисенка; **46. Ольга Гаврилюк** (саксофон) викладач Дитячого юнацького центру м. Києва; **47. Кента Ігараші** (саксофон), навчається в X класі КССМШ; брав участь у концертах в містах Львові, Ніжині, Одесі, Калуші, Івано-Франківську, Вінниці, отримав відзнаку президента України; **48. Валерія Макарова** (кларнет) – навчається в X класі КССМШ ім. М. В. Лисенка; **49. Нікіта Усманов** (кларнет) – навчається в IX класі КССМШ ім. М. В. Лисенка; **50. Михайло Трегуб** (кларнет) – навчається в IX класі КССМШ ім. М. В. Лисенка.

До уваги: кожен учень та студент має декілька премій та відзнак. Тридцять років праці на ниві українського мистецтва від фундації конкурсів, організації концертів, сольного та ансамблевого виконання, роботи над збірниками для саксофона, участі в конгресах, спілкування з відомими кларнетистами та саксофоністами в журі конкурсів, запрошення їх до України, виховання молоді – вся творча енергія та фанатична відданість професії Юрія Володимировича Василевича за цей час дала багатий врожай талантів, що прославлятимуть надалі українське мистецтво на Україні та у всьому світі.

* рік закінчення НМАУ ім. П.І. Чайковського.

Необхідно підкреслити, що Юрій Володимирович Василевич є визнаним лідером серед викладачів України за кількістю здобутих лауреатських премій його учнями на різних виконавських конкурсах і мистецьких форумах. Цих перемог значно **більше двохсот!!!**

Бажаємо нашому дорогому і знайомому в світі видатному українському МАЕСТРО та його команді нових творчих і педагогічних звитяг.

Література:

1. Вовк Р.А. Портрети корифеїв. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. – С. 197-220.



УДК 785.11:780.8:780.64 (477.81)

Столярчук Б.Й.,
Островська О.Ю.,
м. Рівне

ЕВОЛЮЦІЯ ПРЕДМЕТНО-ЦИКЛОВОЇ КОМІСІЇ "ОРКЕСТРОВІ ДУХОВІ ТА УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ" РІВНЕНСЬКОГО МУЗИЧНОГО УЧИЛИЩА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ РІВНЕНЩИНИ

Анотація. Розглянуто передумови виникнення предметно-циклової комісії "Оркестрові духові та ударні інструменти". Проведено збір інформації про діяльність викладачів, мистецьких колективів предметно-циклової комісії за період творчої та педагогічної діяльності Рівненського музичного училища. Встановлено роль предметно-циклової комісії "Оркестрові духові та ударні інструменти" в історії розвитку професійного духового інструментального, ансамблевого та оркестрового виконавства на Рівненщині.

Ключові слова : Рівненське музичне училище, педагоги, оркестр.

Annotation. The preconditions of the emergence of the subject-cycle commission "Orchestral wind and percussion instruments" were considered. A collection of information on the activities of teachers and art groups of the subject-cycle commission during creative and pedagogical activity of the Rivne Music College was conducted. The role of the subject-cycle commission "Orchestral wind and percussion instruments" in the history of the development of professional instrumental, ensemble and orchestral performance in the Rivne region was established.

Key words: Rivne musical college, teachers, orchestra.

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі діяльності та розвитку предметно-циклової комісії "Оркестрові духові та ударні інструменти" Рівненського музичного училища РДГУ.

Виклад основного матеріалу. У даній статті мова піде про предметно-циклову комісію "Оркестрові духові та ударні інструменти" Рівненського музичного училища РДГУ, яка має величезне значення у розвитку культури нашого міста Рівне.

Перший набір на відділ народно-духових інструментів (такою була перша назва предметно-циклової комісії) відбувся наприкінці жовтня 1955 року. Одними з перших викладачів стали вчителі Рівненської музичної школи Іван Анатолійович Неродін та директор вечірньої музичної школи Олександр Микитович Островський. Першим завідувачем відділу був Іван Анатолійович Неродін. Народився у селі Новосілки Здолбунівського району у 1895 році. У дитинстві був круглим сиротою, вихованцем військового оркестру. Його здібності помітив польський офіцер і направив до Київської консерваторії, яку він закінчив у 1918 році по класу духових інструментів першого ступеню, що давало йому змогу носити звання артиста. До відкриття Рівненського музичного училища Іван Анатолійович читав теоретичні дисципліни у Рівненській дитячій музичній школі.

Олександр Микитович Островський у 1950 році закінчив духовий відділ Одеського музичного училища, проходив ознайомлення по контрабасу і був направлений директором Рівненської вечірньої музичної школи. Із відкриттям музичного училища він був запрошений проводити заняття гри на духових інструментах. Олександр Микитович – перший керівник оркестру духових інструментів.

1956 року запросили на роботу викладача духових інструментів І.І.Красвянова, який вів естрадний оркестр. Через рік клас тромбона очолив досвідчений музикант, випускник Львівської консерваторії, артист Львівського оперного театру Євген Петрович Черевичний, а клас фагота – військовий музикант Валентин Михайлович Крашенніков.

З приходом в музичне училище Івана Васильовича Кузнецова у 1958 році зазвучав на повну силу духовий оркестр. І.В.Кузнецов навчався в Московському технікумі ім. М.Мусоргського по

теорії музики і композиції. Одночасно навчався в музичному технікумі ім.М.Рубінштейна в класі професора Солонцова як валторніст. Під час навчання грає в оперному театрі, згодом – у симфонічному оркестрі, театрі оперети. У 1935 році він закінчив Московський політехнікум при військовій академії (клас диригування М.Багріновського). Духовий оркестр училища звучав злагоджено, барвисто, стрійно.

Відділ духових та ударних інструментів славився своїми висококваліфікованими викладачами:

У 1959-1965 роках викладачем класу труби був Юрій Леонідович Бокій – випускник Київської консерваторії.

З 1981 року клас тромбона вів Валерій Іванович Кононюк, через три роки його замінив – Петро Романович Козоровицький. Випускник Снятинського культосвітнього училища та Львівської консерваторії. З 1967 року був артистом Чернігівського обласного музично-драматичного театру, викладач Чернігівського музичного училища. З 1973 року старший викладач Рівненського інституту культури, з 1984 року – викладач Рівненського музичного училища. Випускники: Олександр Заєць – закінчив Петрозаводську консерваторію, соліст Івановського драматичного театру (Росія); Ігор Данилюк – закінчив Петрозаводську консерваторію, викладач Рівненського музичного училища.

З 1967 року клас тромбона веде випускник музичного училища та Львівської консерваторії Михайло Миколайович Саковський. Випускник Рівненського музичного училища та Львівської консерваторії Артист оркестру Львівської філармонії

Ціла епоха духового відділу припала на Івана Захаровича Шевчука, який після закінчення Харківської консерваторії у 1977 році все своє творче життя зв'язав з містом Рівне. Він – один із засновників музичного училища, його випускники кларнетисти продовжували справу свого вчителя, працювали керівниками духових оркестрів, викладачами музичних шкіл. Іван Захарович у 1962-1965 роках працював диригентом оркестру Рівненського обласного музично-драматичного театру, старшим інспектором по мистецтву та навчальних закладах Рівненського управління культури обласного виконавчого комітету, був членом республіканської атестаційної комісії Львівського куша в Рівненській області.

З 1966 року був директором обласних курсів підготовки керівників з художньої самодіяльності. У 1972 році працював на посаді заступника директора з навчальної роботи.

Іван Захарович понад 27 років працював викладачем-сумісником на кафедрі духових інструментів Рівненського інституту культури, був членом журі міжнародних конкурсів і фестивалів духової музики. Його клас закінчили більше 100 учнів. Випускники: Генадій Прокопович – народний артист України; Дмитро Панасюк – завідувач кафедри духових інструментів Рівненського гуманітарного університету, Андрій Бугринєць – керівник духового оркестру Здолбунівського будинку культури; Василь Рябунєць – редактор Рівненського телебачення; Василь Жолубак – доцент Львівського вищого музичного інституту; Світлана Розир – доцент Московської академії музики ім.Гнесіних.

Основоположником та засновником класу ударних інструментів в Рівненському музичному училищі є викладач з великої літери Котлар Людвиг Михайлович. Він всіх своїх випускників надихав на творчі досягнення та перемоги на концертах і конкурсах, мотивував щоб вони вступали до консерваторії та інших вищих мистецьких навчальних закладів, а також готував до нелегкої та кропіткої роботи в музичних школах Рівненщини. Виступи ансамблю ударних інструментів відбувалися на всіх концертних майданчиках Рівного. Також був запис ансамблю на радіо. Людвиг Михайлович започаткував ансамбль барабанщиць, який часто виступав в Рівненській області та за її межами. Уперше в Рівному у 1983 році разом з камерним оркестром Рівненського музичного училища на чолі з Богданом Депо була виконана "Кармен-сюїта" Бізе-Щедрина під керуванням колишнього випускника училища Володимира Андропова та за участі виконавця на ударних інструментах Большого театру Генадія Бутова, ударну групу оркестру очолив Людвиг Михайлович Котлар. Випускники: Олександр Дем'янюк – викладач Рівненського музичного училища, Олександр Томчук – артист Національного симфонічного оркестру радіо та телебачення м.Київ; Сергій Шидловський – ведучий та музичний редактор радіо "Нова хвиля" м.Рівне; Ігор Наливайко – випускник Національної музичної академії України ім.П.Чайковського.

Важливе місце у становленні відділу займає духовий оркестр, учасник обласних марш-парадів, святкових демонстрацій. З 1971 року очолив колектив заслужений працівник культури УРСР Андрій Миколайович Кібита, заслужений працівник культури України (1982), член Всесвітньої асоціації диригентів при ЮНЕСКО (1993). Навчався у Степанівській початковій, Івачківській семирічній і Тайкурівській середніх школах, у 1959 році вступив у Рівненське музичне училище, служив в армії, у 1971р. закінчив Новосибірську консерваторію ім.Глінки. З того ж року викладач по класу труби і керівник духового оркестру "Сурма" Рівненського музичного училища.

У 1978 році фірма "Мелодія" випустила платівку "Грає духовий оркестр Рівненського музичного училища".

Андрій Миколайович професійно поставив роботу в колективі, налагодив тісні зв'язки зі спілкою композиторів СРСР, із Московською композиторською організацією, зокрема з її відділом духової музики. Підвищенню професійної майстерності оркестрантів сприяли творчі зустрічі з композиторами, професорами Борисом Кожевниковим, Михайлом Готлібом, із головою відділу духової музики Георгієм Сальниковим.

Оркестр – неодноразовий переможець оглядів творчої майстерності студентів та учнів навчальних закладів мистецтв та культури. Вихованці оркестру успішно закінчували консерваторії Києва, Львова, Москви, Петербургу, Астрахані та інших. Духовий оркестр часто виступав перед молоддю міста, перед учнями музичних шкіл області, мав хороші зв'язки з багатьма провідними оркестрами країни. З ним не рідко виступали відомі співаки – Дмитро Гнатюк, Ярослав Кульчинський, Людмила Гурова, Євген Юрків. В репертуарі колективу – сцени з балету П.Чайковського "Лебедине озеро", фрагменти музики Д.Шостаковича до кінофільму "Овід", театральний дивертисмент із балету В.Гавриліна "Анюта", А.Рід "Вірменські танці", Е.Санте "Ріо-Ріта", Л.Бега "Мамбо", Р.Себрегт "Золоті хіти Абба". Зокрема оркестр популяризує національну композиторську школу виконуючи твори Миколи Лисенка, Дмитра Бортнянського. Оркестр постійно націлений на чистоту звучання, точність нюансування. Андрій Миколайович веде цю лінію з самого початку своєї роботи.

На початку 20-х років з'явилося багато нових музичних жанрів, удосконалюються інструменти, впроваджуються нові акустичні системи, та не згасає інтерес людей до духової музики. Духовий оркестр був запрошений до Італії на Міжнародний конкурс духових оркестрів, де виступали провідні музиканти із всієї Європи. Як розповів головний диригент оркестру Андрій Кібита, змагатися рівнянам в Італії було серед кого: на престижному конкурсі виступило майже 50 професійних та аматорських духових оркестрів. А рівняни були єдиними з України, й відстоювали, по суті, мистецьку честь всієї країни. Це була перша зарубіжна поїздка духового оркестру Рівненського музичного училища. За рейтинговою оцінкою міжнародних фахівців студентський оркестр з Рівного увійшов у вісімку кращих оркестрів Європи, після чого поступили запрошення на мистецькі фестивалі в Австрію та Швейцарію.

З 1987 року починає свою педагогічну діяльність по класу саксофона Бузан Віталій Тодорович. Випускник Корецької ДМШ, Рівненського музичного училища та Петрозаводської консерваторії. Учасник камерного та духового оркестрів Рівненського музичного училища. Випускники: Олександр Юрчук – закінчив Петрозаводську консерваторію, Валерій Кошин та Дмитро Любченко – закінчили Національну музичну академію України.

У 1992 році розпочав свою педагогічну діяльність у стінах Рівненського музичного училища Козійчук Григорій Вілентійович, викладач по класу труби. Випускник Костопільської дитячої музичної школи, Рівненського музичного училища та Петрозаводської консерваторії. Працював в оркестрі Карельського музично – драматичного театру (1989-1991), виступав з камерним оркестром Рівненського музичного училища (кер.Ю.Чорнобай) "Сурми-96", лауреат міжнародного конкурсу ансамблів "Сурми-95", учасник Всесоюзного конкурсу ансамблів (Харків, 1990). Випускники: Олександр Мончук, Віталій Шакура – випускники Харківської консерваторії; Олександр Курмигін – випускник Петрозаводської консерваторії.

Важливий внесок в еволюцію ПЦК вніс Прищепа Богдан Миколайович. Випускник Рівненського музичного училища та Львівської державної консерваторії ім.М.Лисенка. Після закінчення навчання почав працювати в Рівненському музичному училищі як педагог по класу флейти. Завдяки його кропіткій праці клас флейти на Рівненщині дуже розвинувся. Це результат цілої низки концертів у музичних школах, семінарських занять, методичної роботи, поповнення репертуару, оновлення інструментів, шефської діяльності, консультацій, відкритих уроків тощо. За час роботи у музичному училищі досяг рівня викладача вищої категорії, старшого викладача. Серед кращих випускників класу – Володимир Вакулін, заслужений працівник культури України, диригент Олександрійського дитячого духового оркестру; Тетяна Фіщук, викладач ДМШ 1 м.Рівне; Андрій Пизов, директор ДМШ у м.Донецьк; Андрій Колесник, соліст естрадного оркестру ДСНС.

Водночас з великим задоволенням Богдан Миколайович працював з кращими музикантами Рівного в оркестрі "Наспів" під керівництвом чудового музиканта Бориса Забути. У цьому колективі, крім флейти, він опанував гру на сопілці й окарині, що збагатило його виконавський репертуар. Інструментальні твори, акомпонементи вокалістам, танцювальним колективам "Полісянка" і "Полісяночка" звучали на різних сценах України та на міжнародних фольклорних фестивалях у Болгарії, Португалії, Сербії, Німеччині, Італії, Іспанії, Канаді, звідки оркестр повертався лауреатом.

В училищі Богдан Миколайович завжди брав участь у різноманітних концертах у складі духового, симфонічного, народного, камерного оркестрів, оркестром народної музики "Древляни", в ансамблях та як соліст. Яскравими можна назвати такі виступи: творчий вечір Штогаренка (Дивертисмент), керівник симфонічного оркестру – Богдан Депо; Сюїта Сі Мінор Й.С.Баха, керівник камерного оркестру – Віктор Зимін.

Окрім того Богдан Миколайович багаторазово був головою журі на обласних оглядах ДМШ, членом журі на конкурсах виконавців на духових інструментах ім.В.Старченка.

На сьогоднішній день предметно-циклова комісія "Оркестрові духові та ударні інструменти" налічує 8 викладачів.

Голова предметно-циклової комісії Кімстач Костянтин Юрійович – випускник Рівненського музичного училища та Львівської національної музичної академії ім.М.Лисенка. Викладач по класу саксофона. Спеціаліст вищої категорії.

Кібіта Андрій Миколайович – випускник Рівненського музичного училища та Новосибірської державної консерваторії ім.Глінки. Керівник духового оркестру Рівненського музичного училища, викладач по класу труби. Спеціаліст вищої категорії, заслужений працівник культури України.

Власюк Борис Йосипович – випускник Рівненського музичного училища та Петрозаводської консерваторії. Викладач по класу труби та валторни. Спеціаліст вищої категорії.

Данилюк Ігор Юхимович – диригент естрадно-джазового оркестру Рівненського музичного училища, викладач по класу тромбону. Спеціаліст вищої категорії, старший викладач.

Самусенко Євгеній Федорович – випускник Рівненського музичного училища РДГУ та Львівської державної консерваторії. Викладач по класу саксофона. Спеціаліст вищої категорії, викладач-методист.

Йосак Володимир Олексійович – випускник Рівненського музичного училища та Петрозаводської консерваторії. Викладач по класу гобоя та фагота. Спеціаліст вищої категорії, викладач-методист.

Дем'янюк Олександр Миколайович – випускник Рівненського музичного училища та Новосибірської державної консерваторії ім.Глінки. Викладач по класу ударних інструментів. Спеціаліст вищої категорії.

Туровський Сергій Миколайович – випускник Рівненського музичного училища та Львівської національної музичної академії ім.М.Лисенка. Викладач по класу кларнету. Спеціаліст.

Лукащик Роман Вікторович – випускник Рівненського музичного училища та Одеської національної музичної академії ім.А.Нежданової. Викладач по класу флейти. Спеціаліст.

Висновки. Отже, предметно-циклова комісія "Оркестрові духові та ударні інструменти" Рівненського музичного училища РДГУ дала поштовх розвитку духового музичного мистецтва на Рівненщині. Талановиті педагоги мотивують студентів продовжувати навчання у вищих мистецьких навчальних закладах. Багато випускників працюють на базі дитячих музичних шкіл міста та області, та є артистами Рівненської обласної філармонії та Рівненського обласного музично-драматичного театру.

Список використаної літератури:

1. Богдан Столярчук. "Духової музики оркестр" // Зміна. – 1986.
2. Богдан Столярчук. Митці Рівненщини // Енциклопедичний довідник. м.Рівне: 1997.с.240.
3. Богдан Столярчук. Рівненське музичне училище.45 років. // м.Рівне "Перспектива" 2000р. 45-57 с.
4. Тетяна Леоненко. Рівненському музичному училищу 50 // м.Рівне: Волинські обереги, 2008. 200 с.
5. Богдан Столярчук. Рівненському музичному училищу РДГУ 60 років // м.Рівне: Волинські обереги, 2015 р.



УДК 781.7.1

Законець Л.М.,
м. Львів**ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ Й ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВІДДІЛУ ДУХОВИХ
ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ЛЬВІВСЬКОЇ СЕРЕДНЬОЇ СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ
ШКОЛИ-ІНТЕРНАТУ ім. СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ**

Анотація. У статті розглядається історія виникнення й професійної діяльності відділу духових та ударних інструментів Львівської середньої спеціалізованої школи-інтернату ім. Соломії Крушельницької. Духова педагогіка у Львові має свою давню історію. Перші духовики-професіонали з'явилися тут багато століть тому і своєю творчістю заклали основи професійного виконавства на духових інструментах. Львівська духовна професійна освіта в Галичині почалася у 1854 р. з відкриттям консерваторії ГМТ, у якій гру на всіх духових інструментах викладав Карл Брунгофер. У 1855 р. у нього навчалися двоє кларнетистів, троє флейтистів та гобоїст. Знайомлячись з історією духового виконавства Львова, зробили висновок, що, безумовно, найцікавішим і найбільш плідним було ХХ ст. Адже вже на початку ХХ ст. в консерваторії ГМТ були сформовані класи усіх дерев'яних та мідних духових інструментів, розраховані на дев'ять основних років навчання, крім того було передбачено два роки "надзвичайного" та "підготовчого" курсів.

Ключові слова: спеціалізована музична школа-інтернат, відділ духових інструментів.

Abstract. The article deals with the history of the emergence and professional activity of the department of wind and percussion instruments of the Lviv Secondary Specialized Boarding School. Solomia Krushelnyska Spiritual pedagogy in Lviv has its long history. The first bakeries-professionals came here many centuries ago and laid the foundations of professional performance on wind instruments with their creativity. Lviv Spiritual Higher Education in Galicia began in 1854 with the opening of the conservatory GMT, in which the game on all the wind instruments was taught by Carl Brungofer. In 1855, he studied two clarinetists, three flutist and an oboist. Getting to know the history of Lviv's brass performance, they concluded that, of course, the most interesting and most fruitful was the twentieth century. Indeed, at the beginning of the twentieth century. In the conservatory of GMT, classes were created for all wooden and copper wind instruments, designed for nine basic years of study, in addition, two years of "emergency" and "preparatory" courses were foreseen.

Key words: specialized musical boarding school, department of wind instruments.

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. Тому **мета даної статті** полягає у висвітленні основних етапів становлення відділу духових та ударних інструментів Львівської середньої спеціалізованої школи-інтернату ім. Соломії Крушельницької.

Духова педагогіка у Львові має свою давню історію. Перші духовики-професіонали з'явилися тут багато століть тому і своєю творчістю заклали основи професійного виконавства на духових інструментах. В архівних документах збереглася велика кількість імен музикантів, які жили у Львові у XV – XVII ст. Серед них – виконавці на духових інструментах: фістулятори (флейтисти) Яків (згадка 1414 р.) та Каспар (1568 р.), трубачі Яків Боярин (1579 р.) та Іштван (1578 р.), тромбоністи Юрій Іжик (1567 р.) й Андрій (1588 р.), штортисти (фаготисти) Войцех (1588 р.) та Себастьян (1611 р.). Ці музиканти були членами Львівського музичного братства, статут якого було затверджено 9 березня 1580 р. Братство було своєрідною школою професійної майстерності, де учні вдосконалювали своє вміння під керівництвом досвідчених музикантів. Члени цеху (майстри) мали право тримати в себе учнів, яких були зобов'язані вивчити до рівня підмайстра.

У 1776 році у Львові виникає стаціонарний німецький театр з оркестром, в якому була повністю сформована духовна група. З появою постійних місць роботи зросли вимоги до виховання молодих спеціалістів-духовиків. Серед найвідоміших виконавців та викладачів-духовиків, які працювали у Львові на початку XIX ст., був флейтист Міхал Яцковський, учитель двох талановитих

львівських юнаків Франца й Карла Доплерів, пізніше видатних музикантів – композиторів, диригентів, педагогів-флейтистів, які працювали у Відні, Будапешті, Штутгарті. А народилися вони у родині гобоїста та композитора Йозефа Доплера у Львові.

Львівська духова професійна освіта в Галичині почалася у 1854 р. з відкриттям консерваторії ГМТ, у якій гру на всіх духових інструментах викладав Карл Брунгофер. У 1855 р. у нього навчалися двоє кларнетистів, троє флейтистів та гобоїст.

Цікавим явищем музично-освітнього життя Львова у другій половині XIX ст. була безкоштовна музична школа для дітей-сиріт з навчання гри на духових інструментах, організована у 1877 р. видатним піаністом, учнем Ф. Ліста, Людвіком Мареком.

Знайомлячись з історією духового виконавства Львова, зробили висновок, що, безумовно, найцікавішим і найбільш плідним було XX ст. Адже вже на початку XX ст. в консерваторії ГМТ були сформовані класи усіх дерев'яних та мідних духових інструментів, розраховані на дев'ять основних років навчання, крім того було передбачено два роки "надзвичайного" та "підготовчого" курсів. Серед викладачів-духовиків початку нового століття був Ентоні Шпатт – випускник Віденської консерваторії (клас професора Ф. Доплера), якого запросив до Львова диригент Г. Ярецький на посаду першого флейтиста театрального оркестру, а через рік він став професором консерваторії ГМТ. У Львові Г. Шпатт розгорнув активну концертну діяльність, часто виступав з оркестром та із сольними виступами. Найкращим учнем Ентоні Шпатта та Станіслава Шера, що продовжив у Львові традиції флейтового виконавства та педагогіки, був Євгеніуш Товарніцький – вихованець консерваторії ГМТ. У 1927 р. Є. Товарніцький вдосконалював свою майстерність у Паризькій консерваторії під керівництвом Марселя Моуза, а у 1928 р. зайняв посаду артиста оркестру польського радіо у Львові та розпочав викладацьку діяльність у консерваторії.

Як відомо, у 1939 р. директором Консерваторійної музичної школи була Г. Левицька, котра й запросила на духовий відділ висококваліфікованих музикантів: С. Х. Шера (флейта), Ю. Ганда (гобой, кларнет), Ю. Маміна (кларнет), Т. Білостоцького (валторна), Я. Портного (труба), Ф. Сухомеля (тромбон). На жаль, ніхто з них не повернувся у 1945 р. до викладання у Львівську музичну школу 10-річку, де активно запрацювали класи дерев'яних та мідних духових інструментів [5, с. 69 – 71].

Основи флейтової педагогіки другої половини 40-х років заклав дипломант Всесоюзного конкурсу, викладач ЛДК ім. М. Лисенка Ф. С. Прохачов. Педагогічний фундамент гри на флейті у Львівській спеціалізованій музичній школі ім. С. Крушельницької закладено всесвітньовідомим флейтистом Дмитром Бідою. Уже з першого року навчання в консерваторії він став солістом симфонічного оркестру Львівської філармонії. Окрім флейти, добре володів скрипкою, фортепіано, всіма духовими інструментами. У 1949 р. почав працювати викладачем у музичному училищі та у Львівській музичній школі 10-річці, а у 1951 році – старшим викладачем у Львівській консерваторії.

Окрім того, Дмитро Біда був солістом заслуженого симфонічного оркестру Ленінградської філармонії. Пам'ятним залишився концерт 1970 року, в якому Д. Біда виконав усі твори Моцарта для флейти з оркестром, також виступ разом із скрипалем Давидом Ойстрахом: вони виконали Бранденбурзький концерт № 4 Й. С. Баха для флейти, скрипки, клавесина та струнного оркестру.

Упродовж 50-70-х років флейту в школі викладали Зоя Калужняцька, Юрій Смірнов, Юрій Зацерковний.

Вважаємо доречним навести невелику біографічну довідку з життя та професійної діяльності викладачів школи з класу флейти. Зокрема, Зоя Калужняцька здобула музичну освіту в ЛДК ім. М. Лисенка у класі Ф. Прохачова. Викладаючи у школі, одночасно працювала артисткою симфонічного оркестру Львівської філармонії. Серед її випускників – П. Гусак, Р. Дулиш, З. Відоняк, Г. Галанта, Ю. Вовк та багато інших[5].

Юрій Іванович Смірнов продовжив традиції флейтового виконавства та педагогіки, започатковані у Львові викладачами Ф. Прохачовим та Д. Бідою. Випускник ЛДК ім. М. Лисенка, він органічно поєднав виконавську діяльність з педагогічною та науково-методичною роботою. З класу доцента Ю. Смірнова у школі та консерваторії вийшла велика кількість висококваліфікованих спеціалістів та лауреатів різноманітних конкурсів. Серед них: І. Шкапа, Я. Яцюк, Ю. Зацерковний, В. Попадюк, О. Шустов, А. Карпак, Ф. Балог та інші. Йому належать обробки та переклади творів для флейти, гобоя, ансамблів духових інструментів.

Іван Андрійович Левкович у своїй педагогічній діяльності залишався відданим традиціям вітчизняної флейтової школи, передаючи вихованцям професійні засади Д. Біди, студентом якого був у ЛДК ім. М. Лисенка. Після тривалих років викладання на посаді старшого викладача у ЛДК ім. М. Лисенка та соліста й концертмейстера групи флейт симфонічного оркестру Львівської обласної

філармонії І. А. Левкович розпочав свою діяльність у ЛМШ 10-річчі. Серед учнів І. Левковича слід назвати таких: Л. Голод, Ю. Шутко, Н. Захарченко, В. Кладько, М. Семотюк, А. Вітик та інші.

Упродовж 1983 – 1991 рр. у школі працював ще один педагог-флейтист Василь Степанович Жолубак – випускник Рівненського музучилища та ЛДК ім. М. Лисенка у класі Ю. Смірнова. Багаторічний досвід В. Жолубак передав і своїм учням (Є. Білецький, П. Савін, О. Власова, Р. Левчак).

З 1990 року в ЛССМШ ім. С. Крушельницької флейту викладає Олена Федорівна Павленко. Навчалася у Київському державному музичному училищі ім. Р. Глієра, потім – у Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського, також закінчила Львівську державну консерваторію в класі Ю. Смірнова. О. Ф. Павленко – лауреат Республіканського конкурсу камерних колективів та виконавців, кандидат мистецтвознавства. У її класі навчалися: А. Лемех, О. Шеремета, Т. Гучок, А. Західов, Ю. Гумецька, С. Левицька, В. Лущенко, Р. Борилук, Л. Гординський, Б. Стропиш та ін. [5].

Ще один, без сумніву, талановитий виконавець і педагог – Лариса Павлівна Соловій, котра навчалася в Луцькому музичному училищі та ЛДК ім. М. Лисенка у Ю. Смірнова. Працювала солісткою камерного ансамблю Волинської філармонії. З 1993 року – викладач та заввідділом духових та ударних інструментів Львівської ДМШ № 2, з 2007 року – викладач флейти ЛССМШ ім. С. Крушельницької.

Сьогодні викладачами флейти також працюють Жанна Ігорівна Лень-Масляк, Георгій Борисович Лошаков, котрі мають вагомі педагогічні здобутки та учнів-лауреатів (Ю. Сенютович, Ю. Поврозник).

Що ж стосується навчання учнів гри на гобой, то починаючи з 1960-х років клас гобоя у школі вів випускник ЛДК ім. М. Лисенка Олександр Корнилович Сербинський. Після успішної кар'єри соліста-гобойіста в оркестрах Львівської опери та філармонії він зосередив свої зусилля викладацькій діяльності в школі. Серед його учнів слід назвати таких: В. Рудницький, Р. Мелешко, О. Легендзевич, В. Цюк, Б. Кладько, Р. Возний, А. Гетто, Р. Козар.

З 1987 року клас гобоя веде Левко Миронович Закопець, котрий закінчив з відзнакою Львівське музичне училище по класу скрипки у викладачів З. Кобищан та Є. Юфи, а також класу гобоя М. Закопця, ЛДК ім. М. Лисенка у професора В. Цайтца. Впродовж 1983 – 1997 рр. – соліст оркестру оперної студії при ЛДК; з 2000 р. – завідувач відділом духових та ударних інструментів ЛССМШ ім. С. Крушельницької, викладач-методист. У 1997 р. заснував і очолив Дитячий благодійний фонд "Метроном" для підтримки музично обдарованої молоді України. У 1999 р. вперше в Україні створив українсько-польський камерний оркестр з нагоди приїзду Івана Павла II. З 1999 р. Левко Миронович – викладач гобоя ЛДК ім. М. Лисенка, від 2003 р. – доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської музичної академії. Слід відзначити, що за період роботи в академії він підготував лауреатів сімнадцяти міжнародних конкурсів. Як методист і теоретик Л. М. Закопець зробив десятки перекладів для гобоя, автор "100 етюдів для гобоя" та "Сопілкові награвання", співавтор підручника "Методика гри на гобой" (2002 р.), має численні публікації як в Україні, так і за кордоном, зокрема в Польщі, Німеччині. Останніми роками у складі німецького квінтету дерев'яних духових інструментів та симфонічного оркестру (соло-гобойіст) бере участь у концертах у Мюнхені, Франкфурті, Берліні. А впродовж 1994 – 2017 рр. був понад 20 разів членом журі Республіканських та Міжнародних конкурсів; нагороджений грамотами та дипломами Міністерства культури й мистецтв України, Республіки Білорусь та Республіки Польща "За видатну педагогічну майстерність", заслужений діяч мистецтв України, у 2009 р. – нагороджений Почесною грамотою Міністерства культури України, у 2015 р. – Почесною грамотою Кабінету Міністрів України, а в 2016 р. – Почесною грамотою Верховної Ради України [5].

Талановитими учнями класу гобоя Л. М. Закопця були: Ю. Літун, К. Омельченко, Т. Головацький, В. Закопець, М. Закопець, А. Іванків, Т. Нестер, В. Шостак, С. Борисов та інші.

Крім того, впродовж 2014 – 2016 рр. працював за сумісництвом у класі гобоя Михайло Львович Закопець. А з 2016 р. клас гобоя за сумісництвом веде М. Максимів.

Розглянемо навчання гри на кларнеті у ЛССМШ ім. С. Крушельницької. Так, у 1950-х роках кларнет викладали Д. Степуков, М. Ніконов, О. Васильєв, К. Маргевка, пізніше – М. Мар'яш, П. Мужецький, П. Коваль, А. Добринчук.

З 1963 р. клас кларнета у школі вів Володимир Миколайович Носов, котрий навчався у Львівському музичному училищі, згодом у Львівській консерваторії у класі К. Геннела. Від 1963 р. також викладав у Львівській консерваторії: спеціальний клас кларнета й саксофона; розробив та викладав протягом багатьох років курс лекцій з методики викладання гри на духових інструментах та історії виконавства. Впродовж 1965 – 1970 рр. – диригент симфонічного оркестру Львівського політехнічного інституту.

З класу професора В. Носова вийшло багато фахівців-кларнетистів і саксофоністів, 20 з яких стали лауреатами конкурсів і фестивалів. Також Володимир Миколайович є автором значної кількості творів, особливо популярними є його збірки етюдів, цикл п'єс "Гуцульський триптих" тощо.

З 1968 р. клас кларнета і саксофона вів Карл Карлович Геннел. Він закінчив Ужгородське музичне училище, згодом Ленінградську консерваторію, у 1951 р. вступив у ЛДК ім. М. Лисенка у клас О. Васильєва. 25 років був солістом симфонічного оркестру Львівської філармонії, одночасно працював на викладацькій роботі в ЛДК ім. М. Лисенка. Слід згадати вихованців Карла Геннела: Ю. Василевич (нині професор Київської музичної академії), Т. Ільчук, В. Маряш, О. Левицький, Ю. Кровицький – соліст Краківської опери, Т. Демчишин – соліст оркестру в Японії, А. Щур, А. Вакула та інші [5, с. 72 – 74].

У даний час клас кларнета у школі ведуть Т. Ільчук та В. Борецький. Декілька слів про цих педагогів. Зокрема, Тарас Ігорович Ільчук музичну освіту здобув у Львівській ДМШ № 2 у класі кларнета М. В. Мар'яша та ЛССМШ ім. С. Крушельницької у К. Геннела, згодом у Київській і Львівській державних консерваторіях у В. Тіхонова та В. Носова. Т. Ільчук лауреат Всеукраїнських, Республіканських конкурсів, серед його учнів: В. Борецький, І. Палух, Р. Кука, Я. Садовий, Б. Степко. Останнім часом лауреатами та дипломантами міжнародних конкурсів стали М. Пашко, Т. Габа, Н. Чехович, О. Титаренко, Ю. Наконечний, Н. Пашко, Ю. Падковський.

Вже не перший рік поєднує оркестрову діяльність з педагогічною Василь Ярославович Борецький, випускник ЛССМШ (у класах Т. Ільчука та К. Геннела), вищу освіту здобув у ЛНМА та у Вищій школі музики в Берліні, виховав дипломантів міжнародного конкурсу Я. Кобинця, О. Бачинського.

У різний час клас фагота у школі вели Д. Довженко, О. Тополь, В. Манукян, В. Захаров, М. Богун, Р. Мельник. Сьогодні – В. Цапко та А. Ткачук. Працював у школі й один з визначних фаготистів України Володимир Миколайович Семеніченко, котрий закінчив Дніпропетровське музичне училище у класі скрипки і вступив до Львівської консерваторії. За порадою викладача М. М. Тополя, починаючи з II курсу, за короткий час опанував гру на фаготі. Потім вступив до аспірантури Київської консерваторії ім. П. Чайковського, де його керівниками були В. Яблонський та М. Літвінов. Таким чином, В. Семеніченко став першим з львівських духовиків, хто захистив кандидатську дисертацію, а на початку 1990-х років одержав звання професора.

Володимир Іванович Цапко музичну освіту здобув у Чернівецькому музичному училищі та ЛДК ім. М. Лисенка. Працював викладачем класу фагота у тому ж Чернівецькому музичному училищі, був солістом симфонічного оркестру оперної студії ЛДК ім. М. Лисенка. Його учні – лауреати міжнародних конкурсів – Р. Возний, Д. Покалюк, В. Вацко, Ю. Возний.

Випускник ЛНМА Андрій Михайлович Ткачук – фаготист-оркестрант, котрий вміло поєднує оркестрову практику з педагогічною, його учні – лауреати міжнародних конкурсів, зокрема, А. Сапункова.

Від початку існування школи під назвою Львівська музична школа 10-річка у класі труби працювали П. Кирейчук та А. Жубр. Продовжив їхню справу Владислав Олександрович Швець, з іменем якого пов'язаний розвиток виконавства на трубі усього Західного регіону України. В. О. Швець – випускник ЛДК ім. М. Лисенка у класі А. В. Жубра. Після закінчення консерваторії працював солістом оркестру Львівського оперного театру, з 1961 р. викладав у музичній школі 10-річці, з 1966 р. – викладач консерваторії, 1998 р. отримав звання професора. Впродовж викладацької діяльності активно займався й науково-методичною роботою. Він працював у складі журі різноманітних конкурсів, видав низку методичних розробок, готував доповіді на конференції, брав активну участь у створенні української Гільдії трубачів-професіоналів. Серед учнів класу В. Швеця – лауреати національних та міжнародних конкурсів, солісти мистецьких колективів в Україні та за кордоном.

У класі труби в школі нині працюють Р. Наконечний та І. Варянка. Зокрема, Роман Михайлович Наконечний, котрий закінчив Тернопільське музичне училище ім. С. Крушельницької та ЛДК ім. М. Лисенка у класі В. Швеця, працював солістом оперної студії ЛДК ім. М. Лисенка, впродовж 1974 – 2005 рр. – концертмейстер групи труб Львівського національного академічного театру опери й балету, заслужений артист України, розпочав викладацьку діяльність у ЛССМШ ім. С. Крушельницької з 2007 року.

Іван Петрович Варянка закінчив ЛССМШ ім. С. Крушельницької та ЛДК ім. М. Лисенка у класі В. Швеця. З 1975 р. працює солістом оркестру Львівського театру опери й балету, викладач труби в ЛССМШ ім. С. Крушельницької.

У другій половині 40-х років XX століття у Львівській музичній школі 10-річчі вчив грі на трубі, валторні й тромбоні викладач М. Відейко. Працював у школі й Володимир Володимирович Прядкін, котрий з 1954 р. викладав у ЛДК та одночасно вів клас валторни у школі.

Найкращі роки життя віддав школі Володимир Спиридонович Антонів – валторніст, артист оркестру Львівського театру опери й балету, котрий з 1969 р. перейшов на роботу в школу, згодом ЛДК ім. М. Лисенка. Був доцентом кафедри духових та ударних інструментів, отримав звання Заслуженого діяча мистецтв України. Серед його учнів: Є. Бей і Л. Лашко – артисти оркестру Львівської філармонії, С. Страхоцький – артист оркестру Львівської опери, Н. Базів, Р. Савін, Є. Копач, І. Щерба.

Також працював у ЛССМШ ім. С. Крушельницької Степан Іванович Кисилевич, котрий закінчив Київську консерваторію ім. П. І. Чайковського, з 1974 р. вів клас валторни, керував студентським духовим та симфонічним оркестрами у Дрогобицькому музичному училищі, а з 1984 р. викладає у Львівській державній консерваторії та, за сумісництвом, від 2001 р. вів валторну у ЛССМШ ім. С. Крушельницької.

Сьогодні ж клас валторни веде Петро Омелянович Бесараб.

Першими випускниками-тромбоністами школи були К. Кано у 1955 р. та І. Котляревський у 1960 р. – учні класу викладача М. Відейка. Іван Арсенійович Котляревський продовжив музичну освіту в Новосибірській консерваторії на історико-теоретичному факультеті, доктор мистецтвознавства, був професором НМАУ ім. П. Чайковського. А Костянтин Кано закінчив ЛДК ім. М. Лисенка і деякий час працював у ЛМШ 10-річчі. Одним із викладачів К. Кано в консерваторії був С. Ф. Ганич.

Вважаємо доречним навести невелику біографічну довідку з життя і діяльності Степана Федоровича Ганича – видатного музиканта-педагога, який виховав десятки фахівців з відмінними професійними навичками щодо інтонації, штрихів та виконавських технічних прийомів. В Ужгородському музичному училищі він навчався грі на тромбоні, далі в Київській консерваторії, яку закінчив у 1959 р. у професора М. Добросєдова. У 1960 р. розпочав викладацьку діяльність у Львівській консерваторії, де навчав грі на тромбоні й трубі, вів клас камерного ансамблю, пізніше керував духовим оркестром, поєднував працю в консерваторії з викладанням у школі-десятиріччі. Його робота з ансамблями та духовим оркестром стала взірцем для кількох поколінь музикантів-духовиків усіх спеціальностей: стрій та система штрихів у поєднанні з особливим презиційним опорним ритмом позначилася на виконавській манері молодих музикантів. Випускники С. Ганича з успіхом працюють в численних виконавських колективах України та за кордоном (Росія, Молдова, Словаччина, Єгипет). Він є автором обробок і перекладів творів для тромбона та ансамблів духових інструментів, методичної праці "Інтонація та тембр при грі на тромбоні". Крім того, С. Ганич був членом журі республіканських конкурсів, Л. Меленець, О. Савельєв, В. Луценко представляють львівську школу гри на тромбоні. На честь С. Ганича у 2005 р. у Львові започатковано конкурс виконавців на мідних інструментах, який уже здобув статус міжнародного.

Клас тромбона у ЛССМШ ім. С. Крушельницької веде Левко Олексійович Меленець, котрий у своїй педагогічній діяльності виступає гідним послідовником С. Ганича, розвиває і примножує традиції львівської тромбонової школи. Л. Меленець здобув музичну освіту у Львівському музичному училищі та ЛДК ім. М. Лисенка, він лауреат Республіканського конкурсу виконавців на духових інструментах (1968 р.), працював солістом оркестру Львівського театру опери й балету ім. С. Крушельницької та симфонічного оркестру Львівської філармонії.

З 2011 р. на відділі працює викладач класичного саксофона Володимир Юрійович Гойсак, котрий музичну освіту здобув у Тернопільському музичному училищі та НМАУ ім. П. Чайковського у професора Ю. Василевича.

Клас ударних інструментів вели у школі С. Зборовський, В. Лан, Р. Хитрий, В. Гумен. Нині у класі ударних інструментів викладають професор Борис Михайлович Олійник та його учень Володимир Володимирович Веретельник.

В. Веретельник закінчив ЛССМШ ім. С. Крушельницької та ЛМА ім. М. Лисенка, з 2008 р. працює у школі на посаді викладача ударних інструментів. За цей час його учні Р. Демковський, Ю. Олійник, Н. Шушпанов, О. Парщик виступали на конкурсах і отримали лауреатські звання.

Б. М. Олійник закінчив ЛМА ім. М. Лисенка, з 2014 р. викладає ударні інструменти у школі. Серед його учнів лауреати Ю. Олійник, С. Денисюк.

Упродовж багатьох років музичними майстрами у школі працювали В. Дідерко та А. Візнер.

У здобутках відділу духових та ударних інструментів є вагомий внесок концертмейстерів, від виконавського рівня яких залежать творчі досягнення талановитої учнівської молоді. На відділі працюють такі концертмейстери, як: О. Андрієвська, Н. Бурлаченко, І. Вроцлавська, Т. Годісь,

І. Левицька, М. Лимарєв, С. Мигалевич, І. Орленко, В. Павленко, О. Пронюк, О. Фесюк, З. Шаргородська.

Історію духового відділу школи ознаменують імена відомих в Україні та за її межами випускників: Ю. Василевича (професор кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. П. Чайковського, заслужений артист України), Ю. Шутка (кандидат мистецтвознавства, заслужений артист України), Б. Мочурада, Й. Созанського, В. Копотя, І. Проціва – заслужених артистів України; Р. Вовка (заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор НМАУ ім. П. Чайковського), А. Карпяка (доктор мистецтвознавства, професор Львівської ЛМНА ім. М. Лисенка), О. Вар'янка (кандидат мистецтвознавства, артист оркестру Львівської філармонії), а також Ю. Хвостова, Ю. Літуна, О. Шеремети [43, с. 76 – 80].

У шкільному житті значне місце посідає духовий оркестр, створений у 1999 р., незмінним керівником якого є заслужений артист України І. М. Карпин. Творча біографія колективу розпочалася з першого виступу оркестру в залі філармонії у квітні 2000 року. Шкільний духовий оркестр має цікаву програму і є учасником багатьох фестивалів та конкурсів.

Керівник духового оркестру Іван Миколайович Карпин – випускник Дрогобицького музичного училища та ЛДК ім. М. Лисенка у класі гобоя. Творчу біографію розпочав диригентом військового оркестру в м. Павлограді Дніпропетровської області, пізніше диригентом військового оркестру у Львові. У 1980 та 1985 рр. брав участь у Всесоюзному конкурсі військових оркестрів у Москві, де обидва рази виборював І місце серед полкових оркестрів. За концертні програми та гастролі в п'яти областях Західної України у 1990 р. був удостоєний звання заслуженого артиста України.

На відділі діють й інші дитячі колективи: "Диксиленд" (керівник І. Карпин) та Квартет саксофоністів (керівник В. Гойсак), у репертуарі яких є твори українських й зарубіжних композиторів, а також народна, естрадна й джазова музика.

Таким чином, розглянувши специфіку роботи відділу духових та ударних інструментів Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької, проаналізувавши здобутки львівської школи виконавства та навчання на духових інструментах, можемо зробити висновок, що даний навчальний заклад є не тільки самобутнім, оригінальним у межах Львова, а й великим освітнім музичним центром України.

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. Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької. Сторінки історії. – Львів : Камула, 2017. – 188с.
6. Прокофьев Г. П. Формирование музыканта-исполнителя-пианиста / Г. П. Прокофьев. – М. : Изд-во АПН РСФСР, 1956. – 352 с.



УДК 780. 64 : 785.1

Сіончук О.В.,
Сіончук Ю.О.,
м. Рівне

КОНЦЕРТНІ ФОРМИ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВІЙСЬКОВИХ ДУХОВИХ ОРКЕСТРІВ

Анотація. В даній статті автори доводять, що запорукою вдосконалення концертної діяльності військово-музичних колективів є поєднання різних жанрових мистецьких форм і детально характеризують: фестивалі як одну з найбільш яскравих та видовищних форм діяльності; паради як військовий ритуал, що є найскладнішою формою синхронізації руху великої кількості військових; плац-концерти, що визначаються як "специфічна форма концертного виступу військового духового оркестру, що містить різні перестроювання на місці і в русі". Також аналізуються особливості концертних виступів в закритих приміщеннях (концертних залах).

Ключові слова: фестиваль, марш-парад, плац-концерт, військовий ритуал, концертна діяльність, військово-духова музика.

Annotation. In this article, the authors argue that the key to improving the concert activity of military-musical groups is the combination of different genre art forms and describes in detail: festivals as one of the most vivid and spectacular forms of activity; parades as a military ritual, which is the most complex form of synchronization of the movement of a large number of military personnel; plac-concerts, which are defined as "a specific form of the concert performance of the military brass band that contains various rebuilding in place and in motion". Also features of concert performances in closed premises (concert halls) are analyzed. It is evident that the music of military orchestras with its genre variety is an integral part of the history and traditions of Ukrainian land. Military orchestras increase morale and combat spirit, take part in public, festival, concert events, play an important role in preserving the traditions of solemn rituals.

Key words: festival, march-parade, plac-concert, military ritual, concert activity, military-spiritual music.

Розвиваючи історичні традиції вітчизняної та зарубіжної військової музики, військово-оркестрова служба сформувалася за роки незалежної України як потужний підрозділ Збройних Сил України, а її поліфункціональна діяльність набула сучасного європейського рівня. Стройовий вишкіл та високий рівень професійної майстерності, підготовка молодшої генерації військових диригентів, міжнародний розмах діяльності дозволили військово-духовим оркестрам стати гідною візиткою України у світі.

Визначальним у діяльності Військово-оркестрової служби є утвердження патріотизму, гордості за пріоритети національної культури, вірності народу України, тобто тих найважливіших духовних цінностей, які, власне, й визначають пафос професійної діяльності захисника Батьківщини [1; 13].

Художньо-мистецька діяльність військових творчих колективів на всій історичній дорозі їх розвитку була нерозривно пов'язана з жанрами масових вистав і видовищ. Форма і зміст концертних програм військових оркестрів і ансамблів знаходяться в прямій залежності від рівня художнього сприйняття глядацької аудиторії. Синтез різних видів мистецтв є однією з головних рушійних сил в розвитку художньо-мистецької діяльності військово-музичних колективів.

Саме концертні форми художньо-творчої діяльності військових музичних колективів є *об'єктом* дослідження в даній статті. *Актуальність* же її обумовлена тим, що українська військова музика не отримала достатнього висвітлення в музикознавстві – робіт, спеціально їй присвячених, особливо тих, що містять комплексний аналіз її історії та форм концертної діяльності, – небагато. Тому вивчення цих напрямків могло б бути занесене до числа пріоритетних у сучасній музичній науці.

Розглядаючи історію розвитку жанрової системи музичних заходів, автори звернулися до історії службової і художньо-мистецької діяльності військових оркестрів, яким присвячені роботи Григор'єва Г.М., Богданова В.О., Деркача В., Кашиної Н.І., Мигалука А.Г., Тагильцевої Н.Г., Ю.Усова, Е.Аксенова, В. Матвеева, А. Гутнова та інших авторів.

Відомо, що військово-оркестрова служба наділена поліфункціональністю: стройова, суспільно-церемоніальна, концертно-виконавська, культурно-освітня, а також міжнародно-репрезентативна функції визначають необхідний склад і, головне, професійний рівень діяльності військово-музичних підрозділів.

Це передбачає, по-перше, досконале виконання стройового репертуару, музики військових ритуалів, адже це надає їм тієї форми, яка яскраво виражає зміст ритуалу, привносить у його виконання ритмічність, урочистість, піднесеність, відтак, надихає військовослужбовців та посилює їх корпоративну єдність.

По-друге, на військово-оркестрову службу покладається місія патріотичного виховання військовослужбовців засобами музичного мистецтва. Концепція незалежної України, на якій відбувається розбудова Збройних Сил, передбачає радикальні зміни у репертуарній політиці та вимагає забезпечення військових ритуалів українським національним музичним матеріалом. Однак, справа ускладнювалася тим, що чимало вірців української військової музики було загублено, а то й навмисно знищено. І в їх відродженні чималу роль відіграли саме військові диригенти. Невідомою з радянських часів залишалася творчість талановитого композитора Михайла Вербицького, а також творчість фундатора новітньої української військово-оркестрової музики Михайла Гайворонського, так само як і величезний масив музики січового стрілецтва, що налічує більш ніж півтисячі оригінальних національно-патріотичних пісень, які стали вартісним надбанням культури українського народу [3, с. 95].

Чекали на своє повернення старовинні козацькі марші, чудові вірці народно-пісенної творчості, а також українські народні інструменти (трембіти, сопілки, дрибми тощо), залучення яких не тільки значно збагатило барви військових оркестрів, але й надало їх звучанню яскравого національного виразу. Сьогодні Державний гімн України "Ще не вмерла України" (музика М. Вербицького, перекладення на військовий оркестр О. Морозова, оркестрова редакція М. Скорика

та Є. Станковича) виконується під час ритуалу Почесна варта, стрілецька пісня-гімн "Ой, у лузі червона калина" (оркестровка для духового оркестру Б. Сапелюка) – ритуалу Стройовий огляд, марші "Калина пам'яті", "Січова слава", "За рідну землю" Б. Сапелюка – під час проходження урочистим маршем як обов'язкова складова усіх військових ритуалів Збройних Сил України.

По-третє, забезпечення суспільно-громадських заходів і церемоній, виконання військово-духовими оркестрами творів, призначених для урочистих заходів державного значення, як-то: почесні заходи за участю Президента України, Голови Верховної Ради України, Прем'єр-міністра України, Міністра оборони України, начальника Генерального штабу, зустрічі та проводи іноземних делегацій та інші заходи загальнодержавного масштабу, які потребують високої фахової компетенції. [4; 123- 138].

Загальновизнано, що духовна музика, яка є найбільш демократичною, доступною і популярною, позитивно впливає на емоційно-психологічний стан слухацької аудиторії. Різноманітні її форми, невибагливість у використанні і популярність, дають можливість військовим духовим оркестрам брати участь у різноманітних заходах.

Однією з найбільш яскравих видовищних і змістовних форм діяльності є участь таких оркестрів у *фестивалях*. Саме тут їм може бути надана можливість показати все, на що вони здатні. Якщо говорити про фестивалі духової музики, то форма їх проведення дозволяє продемонструвати можливості військових музичних колективів у повному обсязі.

Фестиваль військових оркестрів покликаний сприяти розвитку популярності, пошуку нових форм художньої трансформації оркестрового виконавства, відповідно до загальноєвропейських і світових критеріїв, залученню уваги до цього виду мистецтва, як широких шарів населення, так і концертних установ, засобів масової інформації, організаторів культурно-розважальних і шоу-програм, масових видовищ, майстрів музичного мистецтва і композиторів.

Різноманітні фестивальні заходи, в яких беруть участь військові музиканти, об'єднані загальною художньою ідеєю. З недавніх пір у багатьох країнах світу домінують подібні системи організації різних свят, шоу й інших заходів, що носять одночасно художній і розважальний характер. Такі заходи надзвичайно урізноманітнюють програму культурного відпочинку, тому досить часто їх проводять у відомих курортних і культурних центрах, використовуючи багаті можливості відкритих майданчиків, у тому числі і парків. Відповідно до цього формується і репертуарний матеріал – виконується так звана паркова музика.

Багато міст намагаються одержати (чи вже одержали) статус постійних організаторів фестивалів духової музики зі стабільною художньою концепцією і закріпленими найменуваннями, адже проведення подібних заходів є престижним. У цьому випадку фестиваль часто стає своєрідною візиткою міста, що приваблює гостей з самих різних країн світу.

Демонстрація видовищних звукоколеристичних і художніх можливостей військового оркестру у видовищних виставах; пропаганда кращих зразків сучасної духової музики вітчизняних і закордонних авторів; оптимізація рекреаційного ефекту культурно-видовищних програм; привернення уваги державних виконавчих органів до значимості духової музики; створення сприятливих умов для розвитку творчих зв'язків оркестрів; обмін професійною інформацією з творчими колективами і виконавцями; збагачення репертуару, ініціювання створення різнонаправлених художніх творів для духового оркестру є *метою і задачею фестивалів*.

Досить поширеним явищем може бути участь одного чи декількох військових духових оркестрів у фестивалях інших жанрів і видів мистецтв, а також у зведених чи святкових концертах. Звичайно духові оркестри залучаються в подібних заходах для участі в прологах, фіналах і інших частинах концерту, що потребують могутнього помпезного характеру звучання чи окремого номера характерного для прикраси програми концерту [2; 29 – 37].

Однією з найбільш ефективних форм виховної і пропагандистської роботи у творчій діяльності військових оркестрів стали *марш-паради*. Марш-парад – це масово-видовищний захід, у якому передбачене виконання декількома оркестрами музичних творів маршового характеру в русі по визначеному маршруту та встановленій між ними дистанції.

Марш-парад проводиться у державні святкові дні, під час відзначення національних свят, ювілейних дат, на фестивалях, карнавалах, олімпійських іграх і інших суспільно-масових і культурних заходах.

Як правило, марш-парадом починаються свята по зазначених випадках для того, щоб підкреслити значимість торжества, що відбувається, і в наслідку продовжити свято наступним, більш значимим заходом. До прикладу – після ходи оркестрів, проводиться офіційно урочиста церемонія, скажемо, така як відкриття фестивалю, чи мітинг.

Найскладнішою формою синхронізації руху великої кількості особового складу та техніки є парад як військовий ритуал. І основним об'єднуючим матеріалом військового параду є марш з його підкресленою імперативністю, чітким пунктирним ритмом і незмінною розміреністю темпу, що утримується диригентом військового оркестру упродовж виконання усього ритуалу.

В Україні перші військові паради проходили в Київській Русі. Про це свідчать знайдені фрески. Також збереглися зображення козацьких парадів часів гетьманату Богдана Хмельницького. Доречно згадати і Шевченківське свято – найбільший та наймасовіший огляд стрілецьких сокільсько-січових та пластових сил, який відбувся 8 червня 1914р. у Львові. Вперше відкрито виступило близько 500 стрільців в одностроях і частково озброєних гвинтівками Верндаля, Манліхера, Кропачка. Своєрідний військовий марш-парад відкривали старшини українських стрільців, за ними – кінний відділ "січових стрільців", потім – чота "січових стрільців I", дві чоти "Січових стрільців II", дві чоти бориславців та одна чота з Яворова.

У 1917 році, коли Україна отримала коротку мить незалежності, масштабний парад новостворених військових частин УНР відбувся взимку в Києві. Вже в травні цього року був сформований полк Богдана Хмельницького, який, нажаль, в липні зазнав певних втрат у боротьбі за незалежність України із російським агресором. Прапор саме цього підрозділу української армії у 100-ту річницю проголошення незалежності УНР став першим, який побачили глядачі параду у колоні військових, що марширували по головній вулиці столиці у 2017 р. По Хрещатику пронесли стяги полку імені Богдана Хмельницького та 3-ї Залізної стрілецької дивізії армії УНР.

Під час урочистостей зведений духовий оркестр виконував запорізький марш для урочистих військових подій, написаний композитором Миколою Лисенком, який використовувала Армія Української Народної Республіки. Загалом у параді взяли участь близько 4,5 тисяч військово-службовців представників Збройних сил України, Національної гвардії, Державної прикордонної служби, співробітників Національної поліції України. Пішим маршем пройшли 3100 осіб, серед них резервісти Збройних сил та ветерани АТО. І ще півтисячі учасників – музиканти військових оркестрів. Військовий парад прийняв Міністр оборони України генерал Степан Полторак.

На високому професійному рівні проходять марш-паради і за кордоном. У Англії військовий парад проходить в Лондоні з нагоди дня народження королеви Єлизавети II. Монарша особа народилася 21 квітня, але, за традицією, що склалася, широко цю подію відзначають у Британії в червні. Головною частиною щорічного параду є урочистий пронос королівських штандартів на площі у будівлі казарм Королівської кінної гвардії на Уайтхолле. З 1748 року винесення прапора стало обов'язковою частиною святкування. На параді більше тисячі військових демонструють свою виправку, але один з найяскравіших моментів цього шоу – проїзд Королівського кінногвардійського полку. У урочистому параді також беруть участь загони королівської кавалерії і артилерії і військово-повітряних сил.

На окрему увагу заслуговує оркестр королівської гвардії Великобританії, який раз у раз дивує весь світ вибором музичних композицій. Приміром, в 2007 році, під час державного візиту короля Саудівської Аравії у Великобританію, оркестр уельської гвардії замість традиційного гімну зіграв "Імперський марш" з "Зоряних воєн". А минулого літа королівська гвардія зіграла заголовну тему з серіалу "Гра престолів" прямо перед Букенгемським палацом. Під час зміни караулу можна також почути пісні "Бітлз" у виконанні оркестру і багато інших відомих мелодій.

Найдорожчу "музичну армію" має Пентагон. У складі американської армії і нацгвардії 99 army band (тобто оркестрів), у ВПС 15 оркестрів; у корпусі морської піхоти -12; на флоті – 11. Всього в США більше 6,5 тис. військових музикантів, на зміст яких витрачають півмільярда доларів в рік

Влада майже будь-якого штату, якщо в нім знаходяться великі військові бази, регулярно просять військових пройти урочистим маршем по вулицях міст на радість публіці. І не лише в дні офіційних свят. Втім, одночасно паради проходять по всій країні 11 листопада, коли американці відмічають національне свято – День ветеранів. слід сказати, що американський парад найбільше відрізняється від звичних для нас варіантів. Ви не побачите там чіткого рівняння в колонах і жорсткого стройового кроку. Парадні "коробки" проходять по трав'янистій поляні або вулиці міста простим похідним кроком. Військовослужбовці навіть можуть зі строю помахати рукою глядачам.

9 вересня і 16 лютого, в день утворення КНДР і в день народження керівника КНДР Ким Чен Іра проходять паради в Північній Кореї. З усіх батальйонів корейських народних збройних сил в параді обов'язково беруть участь декілька жіночих. Музичним доповненням до парадів є Центральний військовий оркестр департаменту Народних збройних сил КНДР, Ансамбль пісні і танцю департаменту громадської безпеки КНДР і багато інших. [7; 116-121].

Концертні виступи військових оркестрів, музичні видовища з їх участю мають свою назву – *плац-концерти*, які визначаються як "специфічна форма концертного виступу духового оркестру, що

містить різні перестроювання на місці і в русі. Ці перестроювання поєднуються з виконанням маршевої музики і концертних творів".

Цій формі виступу притаманно те, що військові музиканти поєднують виконання на музичних інструментах певних творів, рух, перестроювання, беруть участь в театралізації, пов'язаній з тією або іншою сюжетною лінією, яка в процесі підготовки до плац-концерту розробляється диригентом.

Такий концерт, як правило, є двочастинним і передбачає в першій частині виконання тільки маршевої музики. Дії військових музикантів включають при перестроюванні різні геометричні фігури, а музичним акомпанементом є марші, що виконуються прямо в процесі гри на інструментах.

У другій частині оркестр вибудовується в півколо і виконує концертну програму, яка ретельно вибирається, а потім готується диригентом і оркестрантами. Така концертна програма поєднує в собі інструментальне виконання, танцювальні рухи, вокальні фрагменти, але усі ці види музично-рухової діяльності оркестрантів підпорядковані певній сюжетній канві, що включає театральнo-драматургічне дійство [6; 45].

Найпопулярнішою і загальнодоступною формою культурно-мистецької роботи військових музичних колективів є, безумовно, концерт, головною функцією якого є формування естетичного смаку і естетичних почуттів, залучення до миру прекрасного. Нарешті, вдалий концерт, все одно професійний він чи аматорський, – це завжди хороша можливість відпочити після трудового дня, зняти втому і напруження, отримати заряд бадьорості на робочий тиждень.

Саме слово концерт (від латинського – "con" – поняття "концерт" і "certo" – змагаюся) повертає нас в античність, де було прийнято влаштовувати змагання різного роду і в тому числі в області художнього виконавства.

Перші публічні концерти XVIII століття були виключно музичними концертами. Поява на професійних концертних підмостках інших видів мистецтва можна зв'язувати з виникненням концертних програм в драматичних театрах: після зіграної п'єси там йшов ще "дивертисмент", в якому актори даного театру і запрошені зі сторони артисти показували концертні номери різних жанрів. Дивертисменти народилися в кінці XVIII століття і тривалий час існували під егідою театру. Однак, навіть через сто років славнозвісний російський енциклопедичний словник Брокгауза і Ефрона поняття "концерт" розшифровує тільки як "публічні збори, в яких виконується ряд творів вокальних або інструментальних". І далі: "Дивлячись по програмі, концерт отримує назву: симфонічного (в якому виконуються переважно оркестрові твори), духовного, історичного..." Практично використовувались обидва поняття – концерт і дивертисмент, перше з яких раніше непорушно співвідносилось лише з музичними жанрами.

Концертна творчість військових оркестрів як різновид концертного мистецтва, адресованого широкому колу слухачів і глядачів, в його справжньому вигляді затвердилось порівняно недавно.

Практична методика передбачає ряд вимог і умов, які потрібно брати в розрахунок постановникам: висока ідейність репертуару, що виконується; його художня повноцінність; жанрова різноманітність, особливо, коли мова йде про концерт для змішаної аудиторії; висока якість виконання номерів і епізодів; оригінальність номерів, що виконуються, різноманітність жанрів; належна якість драматургічної основи і відповідний рівень режисури.

Основною відмінністю звучання військового духового оркестру в закритому приміщенні (концертній залі) варто вважати вплив акустичних особливостей залу, у якому виступає оркестр. Повна протилежність характерних ознак звучання при виконанні музичних творів на вулиці й у залі, передбачається з боку виконавців прийняття ряду неадекватних заходів. Потреба у відкритому і динамічно насиченому звучанні оркестру на повітрі зовсім неприйнятна для залу. Як правило, оркестри, що переносять досвід і характер гри на повітрі в зал, звучать крикливо, динамічно нав'язливо, темброво невиразно і тим самим швидко стомлюють публіку. Тому без переорієнтації на специфіку академічного звучання оркестру з урахуванням особливостей акустики залу важко розраховувати на бажані якості.

Отже, підсумовуючи все вищезазначене, стає очевидним, що музика військових духових оркестрів з її жанровою різноманітністю – невід'ємна частина історії і традицій української землі. Військові оркестри підвищують моральний та бойовий дух, беруть участь у суспільних, фестивальних, концертних заходах, відіграють важливу роль у збереженні традицій урочистих ритуалів.

Список використаної літератури:

1. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України / В. О. Богданов. – Харків: Основа, 2000. – С.34.
2. Григор'єв Г.М. Форми концертної діяльності та організаційно-масових заходів у сфері аматорських колективів духової музики: Методична розробка Українського центру культурних досліджень. – К., 2009.

3. Груй В., Иванов В. Квалификационные задания по военно-оркестровой службе ВС РФ. Организация военно-оркестровой службы : Учеб. пособие. – М. : ВДФ, 2004. – С.95.
4. Деркач В. Дорогою покликання: Збірка / За заг. ред. О. П. Гормана, І. В. Чернової. – Львів: АСВ, 2011. – С.123-138.
5. Кашина Н. И. Музыкальное искусство как средство патриотического воспитания кадетов // Известия Уральского государственного университета. Серия 1 : Проблемы образования, науки и культуры. – 2009. – Т. 67. – № 3. – С. 142–148.
6. Мигалук А. Г. Некоторые тенденции в развитии программы плац-концерта : Учеб. пос. – М. : ВДФ, 2001. – С.45
7. Тагильцева Н.Г. Общее музыкальное образование: системность или событийность // Педагогическое образование в России.– 2015.– № 4.– С. 116-121.



УДК 785.12(091)

Трачук Л.Д.,
м. Тульчин
Головата Л.В.,
м. Рівне

ДІЯЛЬНІСТЬ ЦИКЛОВОЇ КОМІСІЇ ОРКЕСТРОВИХ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТУЛЬЧИНСЬКОГО КОЛЕДЖУ КУЛЬТУРИ

Анотація. У статті висвітлено діяльність циклової комісії оркестрових духових та ударних інструментів Тульчинського коледжу культури. Досліджено, що циклова комісія духових інструментів була заснована у 1960 році з приходом у тодішній "технікум підготовки культурно-освітніх працівників" випускника Херсонського музичного училища Кобзаря Андрія Євменовича (за фахом кларнетиста), який був направлений Міністерством культури УРСР з метою підготовки організаторів культосвітньої роботи та керівників духових оркестрів. Враховуючи те що викладацький склад складався із трьох викладачів, велику і титанічну працю провів Кобзар Андрій Євменович. Він проводив усі дисципліни циклової комісії, керував духовим оркестром та був головою циклової комісії.

Ключові слова: Тульчин, коледж культури, циклова комісія духових та ударних інструментів.

Annotation. The article covers the activities of the cycle commission of orchestral wind and percussion instruments of the Tulchin College of Culture. It was investigated that the cyclical commission of wind instruments was founded in 1960 with the arrival of the graduate of the Kherson Music College graduate of the Kherson Academy of Music, Kobzar Andriy Yevmanovich (on the specialty of clarinetist), which was sent by the Ministry of Culture of the Ukrainian SSR in order to prepare the organizers of the cultural work and heads of brass bands.

He conducted all disciplines of the cycle commission, conducted musical and theoretical classes such as: music theory, solfeggio and harmony, led the brass band and was the head of the cyclic commission. It was a very large driving force that began its life and its work still lives. The brass band under the direction of Andriy E. Kobzar was able to win the honorary title "folk brass band" in 1972. The life of the founder of the wind department of the Tulchinsky College of Culture was torn off on December 30, 2014. In memory of the outstanding person in the school there is a memorial plaque which serves as a monument and inspiration that such a great man worked here.

Key words: Tulchin, college of culture, cyclic commission of wind instruments and percussion instruments.

Однією з найдемократичніших, найулюбленіших видів народного мистецтва є духова музика, невід'ємна сторінка історії українського музичного мистецтва, характерною рисою якої є народність. Мабуть, цим і зумовлена популярність духової музики в Україні та за її межами. Вагомим фактором розвитку культурного життя на Вінниччині є діяльність циклової комісії духових та естрадних інструментів Тульчинського училища культури. Мета даної публікації полягає в інформуванні широкого загалу музикантів, про діяльність циклової комісії духових інструментів Тульчинського коледжу культури.

Циклова комісія духових інструментів була заснована у 1960 році з приходом у тодішній "технікум підготовки культурно-освітніх працівників" випускника Херсонського музичного училища Кобзаря Андрія Євменовича (за фахом кларнетиста), який був направлений Міністерством культури УРСР з метою підготовки організаторів культосвітньої роботи та керівників духових оркестрів. Приблизно в один і той самий час в циклову комісію прийшли Радзієвський А.І. та Петренко А.Г. Навчання було у початковому важкому стані, мало було інструментів, недостатня кількість кадрів, заняття проводились у приміщенні яке було окремо підлаштоване, знаходилося воно по

вул. Леніна 28 (нині вулиця Леонтовича). Враховуючи те що викладацький склад був із трьох викладачів, велику і титанічну працю провів Кобзар Андрій Євменович. Він проводив усі дисципліни циклової комісії, проводив музично-теоретичні заняття такі як: теорія музики, сольфеджіо і гармонію, керував духовим оркестром та був головою циклової комісії. Це була дуже велика рушійна сила, яка почала своє життя і його праця живе і досі. Духовий оркестр при керуванні Кобзаря Андрія Євменовича, зміг здобути почесне звання "народний духовий оркестр" у 1972 році. Життя засновника духового відділу Тульчинського училища культури обірвалось 30 грудня 2014 року. В пам'ять про видатну людину в училищі розміщена меморіальна дошка яка слугує пам'яткою і натхненням, що тут працювала така велика людина. У 1963 році розширюється викладацький склад, Ящуком В.Х., Івченком М.І., та Блажком К.О. який став надалі головою циклової комісії.

3 приходом на роботу в 1977 році випускника тодішнього Рівненського інституту культури (зараз Інститут Мистецтв РДГУ) Заремби Володимира Федоровича, почав розвиватись естрадний напрям. На початковому етапі був створений аматорський вокально-інструментальний ансамбль учасниками "Зорі над Бугом" якого були студенти духового, народного та хорового відділів. В репертуарі ансамблю були кращі зразки вітчизняної та зарубіжної музики. Потім повноцінний естрадний оркестр, склад якого був типовим біг-бенду (4 труби, 2 тромбони, 5 саксофонів і ритм група). Розвиток естрадного напрямку дав можливість всебічної підготовки та розвитку музиканта в класичному виконавстві та естрадному.

За весь час існування духової спеціалізації в різні часи працювало 45 викладачів, головами циклової комісії з них були: Мільман Г.М., Смачелюк А.В., Трачук Л.Д., Заремба В.Ф., які також працювали над методичною та організаційною роботою. Зараз очолює циклову комісію Пересунько В.М.

У 2007 році було відкрито естрадний відділ на цикловій комісії духових інструментів, врахувавши сучасні тенденції, накопичення забезпечення кадрів та потяг студентів до сучасного естрадного виконавства.

За період діяльності циклової комісії духових та естрадних інструментів було підготовлено та випущено близько 1000 спеціалістів, які знаходяться на посадах в галузі культури: музичних школах, училищах культури та інститутах мистецтв також є професійними музикантами. Деякі з них осіли в адміністративних посадах у культурній сфері.

Серед них заслужений артист України Петро Максимчук, начальник зразково-показового оркестру Збройних Сил України, підполковник Ігор Биковський, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, кандидат педагогічних наук Олег Палаженко, викладач Київського коледжу культури та мистецтв Валерій Швець, директори музичних шкіл Іван Гижко, Микола Савченко, Павло Парубочий, керівники аматорських народних духових оркестрів Віктор Баламут, Володимир Решетник, Борис Винниченко, Вячеслав Мельник, Віктор Добровольський, вчителі ДМШ Юрій Лопатюк, Микола Миленський, Василь Бирлинський, Руслан Трачук, Юрій Ошовський, професійні військові музиканти О.Леченко, І.Безпалько, С.Данилюк, С.Межвінський, Г.Бондар, С.Педоренко, Р.Притуляк, В.Кузь, І.Бурба, І.Базиляк, О.Захарчук, С.Лошаков, В.Олійник, О.Паламарчук, В.Сколадчук, С.Попенко та багато інших. Слід відмітити, що майже всі викладачі циклової комісії в минулому також є нашими випускниками.

Досягненням духового та естрадного відділу сприяє активна робота творчих колективів: народного аматорського духового оркестру (керівник – А. Михальченко) та народного аматорського естрадного оркестру (керівник – В.Заремба). Колективи збагачуються сучасним цікавим репертуаром, на професійному рівні є їх виконавська майстерність.

Народний аматорський духовий оркестр. Духовий оркестр Тульчинського училища культури пов'язаний із засновником відділу духових інструментів Кобзарем Андрієм Євменовичем, який бере відлік з 1960 року. У 1972 році оркестр вперше здобув почесне звання "Народний". У 2002 році свою творчу роботу з народним духовим оркестром розпочав викладач вищої категорії Беззугляк Петро Йосипович. З перших місяців його роботи оркестр був запрошений на свято духової музики "Сурми Поділля", яке відбулось у жовтні 2002 року в селі Городківка Крижопільського району. Колектив був нагороджений почесним дипломом. У травні 2008 року духовий оркестр за участь у регіональному фестивалі музичного мистецтва "Ободівка – мелодійний край Поділля" був відзначений дипломом. У жовтні 2009 року управлінням культури і туризму Вінницької обласної адміністрації винесено подяку оркестру та його керівнику Беззугляку Петру Йосиповичу "За вагомий внесок у розвиток і популяризацію музичного мистецтва", а також нагороджено дипломом за участь у святі духової музики "Сурми Поділля – 2009". У травні 2010 року оркестру була надана честь відвідати місто-герой Одесу. Учасники оркестру, одягненні у військову форму, виступали перед жителями Одещини на концертних майданчиках міста. В репертуарі були пісні та марші воєнних років, які підтримували

бойовий дух колишніх воїнів, додавали їм сили і мужності. У 2011 році духовий оркестр училища брав участь у концерті присвяченому дню Перемоги в селі Вила Томашпільського району, виступив з концертом у місті Вінниці в парку культури. В 2012 році оркестр знову був запрошений у село Вила та Велика Русава Томашпільського району в переддень свята 9-го травня. Потім оркестр взяв участь у звітньому концерті училища, у вересні місяці – у святкуванні Дня міста Тульчина. З 2013 року керує оркестром Михальченко Андрій Олександрович який є диригентом і художнім керівником по цей день. 1 липня 2015 року в районі проходило обласне свято духової музики "Сурми Поділля", присвячене 100-річчю від дня народження нашого славного земляка, заслуженого працівника культури України Івана Вікторовича Мазуркевича в якому прийняв участь духовий оркестр Тульчинського училища культури. На цьому фестивалі у виконанні духового оркестру прозвучали твори: Семен Гулак-Артемівський фрагменти із опери "Запорожець за Дунаєм", Микола Лисенко "Марш Богдан Хмельницький", Давид Беккер "Саламанка".

Народний аматорський естрадний оркестр дав свій початок у 1977 році з приходом випускника Рівненського Інституту Культури Заремби Володимира Федорович у 1977 році. Естрадний оркестр виступав в районах, селах, у містах Вінниччини та Києві. Брав участь у телепрограмі "Сонячні кларнети". З чоловічим хором Тульчинського РВВС оркестр виступав у місті Києві на концерті, присвяченому другій річниці УМВС у великому залі Національної Академії музики. У 1997 році аматорському естрадному оркестру під керівництвом Заремби В.Ф. було присвоєно звання "народний". Керівник оркестру був відзначений грамотами та подяками Міністерства культури України, обласного управління культури і туризму, Тульчинської районної державної адміністрації, районної ради, міської ради, дирекції училища. У 2009 році диригенту та художньому керівнику було присвоєно звання "Заслужений працівник культури".

Викладацьку роботу на цикловій комісії духових та естрадних інструментів ведуть 12 викладачів:

Очолює циклову комісію викладач-методист вищої категорії Пересунько В. М. – викладач-методист вищої категорії. Викладає дисципліни "Інструментознавство та інструментовка", "Методика роботи з оркестром", "Диригування та читання партитур", "Спеціальний музичний інструмент (кларнет, саксофон)", "Вивчення оркестрових інструментів" Являється автором методичного посібника для вивчення дисципліни "Вивчення оркестрових інструментів";

Трачук Л. Д. – викладач-методист вищої категорії, директор училища, Заслужений працівник культури, викладає дисципліни "Спеціальний музичний інструмент (туба)", "Диригування та читання партитур", керівник оркестру української народної музики;

Заремба В. Ф. – викладач-методист вищої категорії, керівник аматорського естрадного оркестру, заслужений працівник культури України. Викладає дисципліни "Спеціальний музичний інструмент (кларнет, саксофон)", "Інструментознавство та інструментовка", "Імпровізація";

Юрченко М. М. – викладач-методист вищої категорії. Викладає дисципліни "Спеціальний музичний інструмент (валторна)", "Диригування та читання партитур";

Беззугляк П. Й. – викладач-методист вищої категорії, викладає дисципліни "Оркестровий клас", "Навчальна практика", "Спеціальний музичний інструмент (тромбон)", "Диригування та читання партитур";

Козак Р. В. – викладач першої категорії. Викладає дисципліни "Спеціальний музичний інструмент (труба)", "Диригування та читання партитур", "Естрадний оркестр";

Балан С. О. – викладач першої категорії. Викладає дисципліни "Спеціальний музичний інструмент (флейта)", "Диригування та читання партитур", "Вивчення оркестрових інструментів";

Михальченко А. О. – викладач другої категорії, керівник народного аматорського духового оркестру. Викладає дисципліни "Спеціальний музичний інструмент (тромбон)", "Диригування та читання партитур", "Інструментознавство та інструментовка", "Імпровізація";

Шаповал О. О. – викладач другої категорії. Викладає дисципліни "Спеціальний музичний інструмент (труба)", "Диригування та читання партитур", "Ансамбль";

Ярова І. В. – викладач другої категорії. Викладає дисципліни "Вокальний клас", "Музично комп'ютерні системи", "Охорона праці";

Кулик В. Я. – викладач другої категорії. Викладає дисципліни "Спеціальний музичний інструмент (гітара, бас гітара, контрабас)", "Інструментовка", "Інструментознавство та інструментовка", "Імпровізація";

Кирилишин Г. В. – викладач спеціаліст. Викладає дисципліни "Спеціальний музичний інструмент (ударні інструменти)", "Вивчення оркестрових інструментів";

Гаврилюк В. М. – викладач першої категорії. Викладає дисципліни "Спеціальний музичний інструмент (клас тромбону)", "Диригування та читання партитур".

Активно сприяють підвищенню виконавської майстерності студентів концертмейстери циклової комісії: Антонян А.А., Недзельська О.В., Уманська Л.М., Морозова А.Б., Барська Т.М., Гріга Ю.М., Кондратова Л.А.

Студенти циклової комісії беруть участь у всеукраїнських та міжнародних конкурсах виконавців на духових інструментах. В 2012 році студенти Мельник В., Франчук А., Музиченко М. стали лауреатами та дипломантами Всеукраїнського конкурсу виконавців на мідних духових інструментах ім. В. Старченка в м. Рівному.

Циклова комісія духових та естрадних інструментів Тульчинського училища культури проводить значну роботу по наданню практичної та методичної допомоги керівникам аматорських духових оркестрів області, серед яких абсолютну більшість становлять саме наші випускники.

Зокрема, з метою підвищення кваліфікації керівників духових оркестрів у 2013 році було проведено науково-практичну конференцію "Організація навчального процесу та методика роботи з аматорським колективом духових інструментів в сучасних умовах". Доповідями на конференції виступили кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, відмінник освіти України Цюлюпа С.Д. та голова циклової комісії викладачів духових та естрадних інструментів Тульчинського училища культури, викладач-методист вищої категорії Пересулько В.М. В рамках цієї конференції було проведено майстер-клас з питань методики навчання гри на трубі доцентом Степаном Цюлюпою, продемонстровано сольні виступи лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів, викладачів кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ кандидата педагогічних наук доцента Палаженка О. П. та викладача Пастушка Т. В., з концертними програмами виступили творчі колективи циклової комісії духових та естрадних інструментів Тульчинського училища культури, а також запрошені народні та зразкові аматорські духові оркестри Вінницької області.

4-6 березня 2015 року на цикловій комісії духових та естрадних інструментів було проведено акредитаційну експертизу підготовки молодших спеціалістів. Авторитетна комісія експертів, яку очолив доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук вищої школи, завідувач кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника Круль Петро Франкович, вивчала рівень підготовки студентів, навчально-виховну роботу викладачів, навчально-методичне та матеріально-технічне забезпечення викладання дисциплін циклу. Комісією відмічено, що підготовка молодших спеціалістів на цикловій комісії духових та естрадних інструментів здійснюється на належному рівні, випускники володіють достатнім рівнем професійної підготовки. Комісія дійшла висновку про можливість акредитувати спеціальність за освітньо-кваліфікаційним рівнем "молодший спеціаліст".

Циклова комісія духових та естрадних інструментів Тульчинського училища культури не зупиняється на досягнутому, весь час знаходиться в творчому пошуку. В останні роки значно зміцнилась матеріально-технічна база циклової комісії: придбано нові інструменти, музичне приладдя та аксесуари, звукопідсилюючу апаратуру, пошиті концертні костюми для творчих колективів. Викладачі працюють над підвищенням методичного рівня викладання дисциплін, займаються активною профорієнтаційною роботою, здійснюють роботу по якісній підготовці молодших спеціалістів галузі культури і вихованню молодих патріотів нашої держави.

Література:

1. Архімович Л. Глава VIII. Творчі взаємини з К. Стеценком і М. Леонтовичом / Л. Архімович, М. Гордійчук // М. Лисенко : Життя і творчість. – 3-е вид., доп. і перероб. – К. : Музична Україна, 1992. – 617 с.
2. Вирський Д. С. Тульчин Енциклопедія історії України / Д. С. Вирський : у 10 т. // редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. – К. : Наук. думка, 2013. – Т. 10 : Т – Я. – С. 174. – ISBN 978-966-00-1359-9.
3. Витвицький В. Леонтович Микола / В. Витвицький // Енциклопедія українознавства. – Львів, 1994. – Т. 4. – 285 с.
4. Гордійчук М. М. Д. Леонтович : Нарис про життя і творчість / М. Гордійчук. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. – 123 с.
5. Циганюк В.Ф. Нещасні щасливі : Маловідомі сторінки з минулого життя Тульчинського двору / В. Ф. Циганюк. – Вінниця : Ред.-вид. відділ облуправління по пресі, 1991 ISBN 5-7707-0581-7.
6. Іванов В., Іванова Л. Відродження "Літургії" М. Леонтовича / В. Іванов // Микола Леонтович і сучасна освіта та культура. – Кам'янець-Подільський. – 2003. – С. 37-39.
7. Юрченко М. Духовна музика / М. Юрченко // Історія української музики. – Т. 4. – К. – 1992. – с. 105-124.



УДК 78.071.4 (477)

Турчинский Б.Р.,
г. Петах-Тиква

ИСААК КОБЕЦ: "ЧЕЛОВЕЧНОСТЬ – КРЕДО УЧИТЕЛЯ"

Анотація. У статті розглядається творчість відомого українського викладача труби Ісаака Кобця. Його ім'я було на слуху у всіх духовиків Радянського Союзу. Кобець вніс неоціненний вклад в справу розвитку виконавської школи гри на трубі. Серед його творів сотні перекладів, багато методичних розробок, створених для труби. Особливою гордістю Ісаака Марковича була блискуча плеяда його учнів, серед яких – професори вузів, викладачі музичних училищ, солісти симфонічних та духових колективів країни, лауреати міжнародних та національних конкурсів. Це: М. Радинський, Е.Калантирський, Й.Маргуліс, З. Екштейн, П. Веденяпин, І. Сазонов, П. Жагун, А. Мельник, Л. Мельник, Д. Верников, Е. Желавський, С. Нехайчик, А. Потеєнко, С. Трекуров, М. Крейдін, Ю.Корнілов, А. Корш, І.Барановський, В. Ганапольський.

Ключові слова: Ісаак Кобець, виконавство, труба.

Abstract. The article deals with the work of the famous Ukrainian teacher of the pipe Isaak Kobets. His name was on the ears of all the bureaucrats of the Soviet Union. Kobets made an invaluable contribution to the development of the executive school of play on the pipe. Among his works are hundreds of transmissions, a lot of methodological developments created for the pipe. Esaak Markovich's special pride was a brilliant galaxy of his students, among them – professors of high schools, teachers of musical colleges, soloists of symphonic and brass groups of the country, laureates of international and national competitions. These are: M. Radinsky, E. Kalantirsky, J.Margulis, S.Ekshstein, P.Vedenyapin, I.Sazonov, P.Jagun, A.Melnik, L. Melnyk, D.Vernikov, E.Zhelevsky, S.Nekhaychik, A. Poteenko, S. Trekurov, M. Kreidin, Yu.Kornilov, A.Korsh, I. Baranovsky, V.Ganapolsky.

Key words: Isaac Kobets, performance, trumpet.



Историческое развитие музыкальной педагогики характеризуется постоянными интенсивными поисками возможностей усовершенствования общего музыкально-эстетического и профессионального образования. На современном этапе актуальность этих поисков связана с переориентацией содержания образования на гуманизацию, возрождение национально-исторических традиций, воспитание человека, способного выработать собственную позицию в жизни, сохранять и приумножать культурно-художественные достижения нации.

В это утро Владимир Ганапольский, мой коллега и товарищ, пришёл на работу несколько возбужденным, и я сразу это заметил. "Борис, – начал он, обращаясь ко мне, – Помнишь, я тебе рассказывал об

Исааке Марковиче Кобце – моем педагоге в Киевском музыкальном училище?"...

Конечно, я много слышал об этом известном украинском преподавателе трубы, и не только от Володи Ганапольского. Его имя было на слуху у всех духовиков Советского Союза. Кобец внес неоценимый вклад в дело развития исполнительской школы игры на трубе. Сотни переложений, масса методических разработок, созданных для этого инструмента – всё это его заслуга. Кобец был морским офицером, во время одного из тяжелых боев снарядом ему оторвало обе ноги ниже колена. Надо было начинать жизнь с начала, и он ее сложил по кирпичикам: учеба, работа, семья – все как у всех!

Родились двое сыновей. Один из них, Александр, играл на трубе, был талантливым музыкантом, преподавал в Киевском музыкальном училище им. Глиэра, но, к сожалению, рано умер. Второй, Семен, стал известным скрипачом, играл в квартете имени Лысенка. Сейчас проживает в Австралии, концертмейстер оркестра Сиднейской оперы. Кроме того, выступает с сольными программами, преподает.

Особой гордостью Исаака Марковича была блестящая плеяда его учеников, среди которых – профессора вузов, преподаватели музыкальных училищ, солисты симфонических и духовых коллективов страны, лауреаты международных и национальных конкурсов. Это: М. Радинский, Э.Калантирский, Й.Маргуліс, З. Экштейн, П. Веденяпин, И. Сазонов, П. Жагун, А. Мельник, Л. Мельник, Д. Верников, Е. Желавский, С. Нехайчик, А. Потеєнко, С. Трекуров, М. Крейдін, Ю.Корнілов, А. Корш, И.Барановский, В. Ганапольский.

Особо яркие ученики – это Пётр Веденяпин, солист оркестра Большого театра и Игорь Сазонов, солист Большого симфонического оркестра СССР. К сожалению, Игорь очень рано ушёл из жизни... П. Веденяпин и И.Сазонов окончили институт им. Гнесиных в классе великого Тимофея Докшицера.

Я пригласил в свою воображаемую музыкально-литературную студию Юрия Горлина – бывшего заведующего отделом духовых инструментов Киевского музыкального училища имени Р. Глиэра, который сегодня, как и я, преподает в Израиле в консерватории Петах-Тиквы, Сергея Остапенко, заслуженного артиста Российской Федерации, с успехом работающего в Москве, Алекса Ройзмана – одного из ведущих преподавателей игры на трубе в Израиле, Владимира Ганапольского – выпускника Киевского музыкального училища и Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского, ныне преподавателя по классу трубы в консерватории Петах-Тиквы.

Особая благодарность за помощь в сборе материалов солисту симфонического оркестра Киевского Национального Академического театра оперетты Александру Коршу, который предоставил много документов о жизни и творческой деятельности своего учителя, его биографические данные. Исаак Маркович был большим музыкантом, педагогом и, в первую очередь, прекрасным человеком. Мы, его студенты, были его семьей. Он очень был заботливым. Его интересовало буквально все о нас: кушал ты сегодня или нет; какие оценки у тебя по другим предметам; получаешь ли ты стипендию – если нет, то он начинал думать, как помочь.

Вот, что рассказывает в очерке о Киевском училище и педагогах Сергей Николаевич Остапенко. Вспоминая 1963-й год и свою учебу в классе лауреата Всемирного фестиваля молодежи в Берлине, заслуженного артиста Украины, солиста оркестра Киевского театра оперы и балета Николая Владимировича Бердыева. "В то время Бердыев занимался концертной деятельностью, играл в оркестре театра оперы и балета и преподавал в Киевском музыкальном училище. В моем становлении как оркестрового музыканта и в дальнейшем – дирижера оркестра большую роль сыграли мои учителя в период занятий в Киевском музыкальном училище. Это, в первую очередь, Николай Владимирович Бердыев, а также Исаак Маркович Кобец".

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...

Уже много лет я работаю с коллегой Кобеца по Киевскому музыкальному училищу Юрием Горлиным. Они трудились вместе в 80-х и даже читали одну дисциплину – методику обучения игре на духовых инструментах.

Юрий до отъезда в Израиль был заведующим отделом духовых инструментов. Сегодня, по прошествии стольких лет, он очень высоко ценит тот вклад, который внес И. Кобец в развитие исполнительской школы на трубе. Особенно он подчеркивает высокий уровень подготовки учащихся музыкальных школ и музыкальных училищ, занимавшихся по методикам Кобеца.

Исаак Маркович был интересным, очень эрудированным человеком, рассказывает Горлин. С ним можно было посоветоваться по многим вопросам музыкальной культуры. Его класс в училище отличался высоким уровнем игры, уже буквально со второго курса его ученики преобразались, совершали профессиональный рывок.

Конечно, Исаака Марковича ученики любили, поскольку всегда чувствовали его отцовскую заботу о себе. Особенно те, кто был не из Киева и жил в общежитии, – таким, само собой, жилось сложнее, чем киевлянам. "А главное, что я вспоминаю, – рассказывает Юрий Горлин, – все ребята-ученики Кобеца были дружны между собой, как никто в училище. Это было как бы особое сообщество..."

Алекс Ройзман 25 лет преподает игру на трубе в нашей консерватории. До приезда в Израиль работал в Черновицком музыкальном училище, часто бывал в Киеве на различных семинарах, конкурсах и фестивалях. Приезжал иногда просто "подышать культурной жизнью" столицы Украины, походить на концерты, пополнить литературой для трубы свою библиотеку, посетить коллег, преподавателей консерватории и музыкального училища – что ни говори, а киевская школа игры на трубе была одной из ведущих в Союзе, было, где повышать свое педагогическое мастерство.

Особое уважение, рассказывает Ройзман, он питал к своему коллеге Исааку Кобецу. Бывал на его уроках, слушал его учеников. Говорит, "ловил каждое слово" мастера, обладавшего большим и необыкновенным опытом.

"У Исаака Марковича был особый подход к студентам. Я бы сказал, комплексная методика обучения. Он как-то особенно умел перезаряжать их позитивной энергией, умел увлечь, вызывая желание все время совершенствоваться. Уроки пролетали на одном дыхании. Я просто чувствовал, как его любили ученики, это витало в воздухе, и как же это важно!"

Исаак Кобец родился в Запорожье в рабочей семье. Родители к музыке не имели никакого отношения. Отец работал бетонщиком на Днепрогэсе, а мать на заводе "Коммунар", который впоследствии выпускал известный народный автомобиль "Запорожец". При этом заводе был самодеятельный духовой оркестр, где он начал свой музыкальный путь.

Из его слов: "Начинал я с большого барабана, это был мой первый инструмент. И только потом появилась труба. Наверное, потому, что я из рабочей семьи и из рабочего города, где люди просыпались по заводскому гудку, да еще и трубач, и солдат, я люблю выражение "труба зовет", и не всегда в прямом значении этого выражения. Для меня "труба зовет" означает: пора браться за серьезную работу. Люблю, когда она всегда новая.

В 1937 году, после окончания десятилетки, я поступил в Севастопольское военно-морское училище имени Нахимова. А в 1941 году после выпуска – сразу на фронт. Участвовал в освобождении Ростова, Таганрога, Северного Кавказа. В одном из боев был тяжело ранен и уже не смог вернуться на фронт.

Меня отправили лечиться в Алма-Ату, где я пролежал в госпитале целый год. После выздоровления поступил в музыкальное училище, в класс преподавателя Павлова. Он был солистом объединённого симфонического оркестра Москвы и Ленинграда, которые находились там, в Алма-Ате, в эвакуации. После третьего курса я переехал в Киев и стал студентом Киевской консерватории в классе В.М. Яблонского. Это был 1945 год. Параллельно работал солистом оперной студии и детской музыкальной школы номер два. С 1962 года преподаю в Киевском музыкальном училище имени Р.Глиэра.

Свою первую методическую работу "Начальная школа игры на трубе" я написал в 1952 году.

Первым моим педагогом бил, Яблонский. Я у него много взял. Но только, если честно, меня не устраивал принцип его подхода к обучению игре на трубе. Он говорил: "Играй, как я!". И демонстрировал. Все это было прекрасно, и мы старались это перенять. Но объяснить, почему надо играть так, а не иначе, он не мог.

Надо также вспомнить и первых преподавателей Потгорбунского и Вурма, которые работали в нашем музыкальном училище, у которых занимался Яблонский. Это были прекрасные педагоги, но никто из них не придавал значения вопросам теории. Все шло эмпирическим путем. Готовились в основном оркестровые музыканты. Вообще, до появления Тимофея Докшицера о сольном исполнении на трубе не было и речи. Ученики должны были играть красивым звуком, от них требовался крепкий верхний регистр, аппликатурная техника, умение владеть всеми компонентами игры на трубе. Это всё, что требовалось музыканту для игры в оркестре.

Я давно прошу методические объединения Киева организовать теоретический семинар. Я готов провести десяток лекций. Так хочется передать свои знания и накопленный опыт! Уверен, что это нужно многим преподавателям и студентам. У меня едва ли не пятидесятилетний опыт работы. Я, пожалуй, старейший из преподавателей, интересующихся методикой обучения игре на трубе. Я, можно сказать, и в самом деле последний из могикан...

Из слов Александра Корша – ученика Кобца. Исаак Маркович Кобец и Тимофей Александрович Докшицер были на "ты".

Они были сверстниками – всего год разницы в возрасте – Тимофей Докшицер 1921 года рождения, Исаак Маркович – 1920-го.

На дни рождения отправляли друг другу поздравительные телеграммы. К сожалению, тогда еще не было SMS, Skype и электронной почты, а то общение их было бы еще гораздо живее и плодотворнее.

Кобец направлял к Тимофею Докшицеру в институт имени Гнесиных, где тот преподавал, своих учеников, они всегда обменивались своими новыми трудами по методике обучения игры на трубе, нотными изданиями.

Несколько раз я был живым свидетелем общения великих мастеров – Докшицера и Кобца. Докшицер высоко ценил Исаака Марковича как педагога и создателя методической литературы для трубы. В свою очередь, Тимофей Александрович являлся эталоном игры на трубе для Исаака Марковича и всего нашего класса. Виниловые пластинки, на которых была записана игра Тимофея Александровича, всегда были у Кобца в портфеле. Он гордился дружбой с Тимофеем Александровичем и очень высоко ее ценил [5].

Последний раз они виделись в Киеве на конференции европейской и международной Гильдии трубачей в октябре 1998 года. Хочу отметить, что конференция была организована украинской Гильдией трубачей (на тот момент её президентом был В. Посвалюк, а вице-президентом – я). Докшицер в то смутное время уехал из Москвы и жил в Вильнюсе со своей женой Монной Рачгус. В Вильнюсе он работал консультантом-профессором в Литовской академии музыки и театра.

Выглядели оба, невзирая на возраст, великолепно. На этой конференции мне, к счастью, ещё раз удалось пообщаться с великим Тимофеем Докшицером, но, увы, я его видел тогда в последний раз...

Из слов участника конференции трубача Андрея Белоуса.

Прошедшая в Киеве 7-10 октября 1998 года очередная ежегодная конференция Евро-Международной гильдии трубачей (МГТ), созданной в Женеве в 1973 году, явилась важным событием в жизни музыкантов восточноевропейских стран. Украина стала первой страной среди стран Центральной и Восточной Европы, оказавшей славянское гостеприимство участникам и гостям, прибывшим из многих стран Европы, Соединенных Штатов Америки, Австралии.

Программа конференции охватывала вопросы исполнительского мастерства трубачей, педагогики, музыкальной литературы, профессионального общения.

Ежедневно, с утра до вечера, были расписаны выступления участников конференции с концертами, докладами, лекциями мастеров. Их проводили известные в мире исполнители классической музыки и джаза. С докладами выступали Тимофей Докшицер, Исаак Кобец, Валерий Посвалюк, Андрей Кибита из Ровно и другие.

Сопредседателями жюри международного конкурса в Киеве были профессор-консультант Литовской академии музыки народный артист России Тимофей Докшицер и народный артист Украины, известный композитор профессор Лев Колодуб.

Международный конкурс – неординарное событие. По прошествии времени просто диву даешься, как удалось украинским трубачам не только провести международную конференцию и конкурс, но и достичь там весомых творческих результатов: наши земляки-киевляне Андрей Илькив и Всеволод Анцупов вошли в пятерку финалистов конкурса вместе с представителями России, США, Норвегии. Всеволод Анцупов получил диплом [5].

Как-то я с женой приехал к Кобцу И. М. домой. Исаак Маркович позвал меня в другую комнату – помочь ему надеть протезы. Я обалдел от того, какие они тяжелые... Килограммов по пять каждый!

Кобец мне говорит: "Представляешь, если молодому человеку привязать по арбузу на каждую ногу? Как он будет ходить? Что уж говорить обо мне, старике"...

После чего он, как всегда, бодро встал и с доброй улыбкой на лице пошёл принимать гостей.

В заключение, по моему мнению, необходимо назвать некоторые важные – можно сказать, классические – труды большого учителя:

- "Кобец Исаак Маркович. Основы обучения игре на трубе";

- "Кобец Исаак Маркович. Начальная школа игры на трубе или корнете, альте, теноре". Киев, "Мистецтво", 1963";

- "Кобец Исаак Маркович. Система домашних занятий. Учебно-методическое пособие".

Существует также ряд методических работ Кобца, изданных на украинском языке.

Очень многие последователи и по сей день пользуются замечательными, исключительно содержательными методическими трудами мастера музыки и в сердце своем благодарят его за великий талант музыканта, педагога и просто редкой души человека!

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. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти [Текст] : дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Посвалюк Валерій Терентійович ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2008. – 457 арк. – Бібліогр.: арк. 367-395.



УДК 785.12 (477.44)"17/21" (091)

**Кирилишен Г.В.,
м. Тульчин****ІСТОРИЧНА ХРОНІКА ДУХОВОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ НА ТУЛЬЧИНЩИНІ
З XVIII ПО XXI СТОЛІТТЯ**

Анотація. У статті висвітлюється розвиток духових оркестрів в місті Тульчині на протязі майже 3-х століть (XVIII – XXI ст.), а також творча біографія викладачів класу ударних інструментів Тульчинського коледжу культури.

Ключові слова: духовий оркестр, ансамбль барабаничників, викладач.

Аннотация. В статье раскрывается развитие духовых оркестров в городе Тульчине на протяжении почти 3-х столетий (XVIII – XXI ст.), а также творческая биография преподавателей класса ударных инструментов в Тульчинском колледже культуры.

Ключевые слова: духовой оркестр, ансамбль барабанищиков, преподаватель.

Annotation. The artist covers the development of brass bands in the town of Tulchin for almost 3 centuries (XVIII – XXI century), as well as a creative biography of the teachers of the class of percussion instruments in Tulchin College of Culture.

Key words: brass band, ensemble of drummers, teacher.

Постановка проблеми.

Музичне мистецтво займало і продовжує займати важливе місце в житті суспільства. Нині в музичній культурі України особливе місце належить жанру духової музики. Але історія музичної культури ще недостатньо досліджена і вимагає детального ознайомлення. Тому **мета** цієї статті полягає у відтворенні історичних періодів розвитку духових оркестрів в м. Тульчин. Визначення за яких умов було створено циклову комісію духових інструментів, а саме з висвітленням монографічного нарису про викладачів класу ударних інструментів за період 60 років існування. Одного із найстаріших навчальних закладів України 1-2 рівня акредитації – Тульчинського коледжу культури (89 р.).

Основні результати дослідження.

Величезну роль у формуванні відділу духових інструментів в коледжі культури Тульчина, що у Вінницькій області на Поділлі зіграла сама історія. Завдяки вигідному географічному становищу Тульчин став прикордонною зоною і майже із перших часів заснування постійно знаходився під різними загарбниками: поляками, татарами, турками, литовцями, росіянами, румунами, німцями. На розвиток духовності міста вплинуло перебування двох країн-завойовників, які із XVIII ст. відіграли особисту роль на музично-історичну ауру Тульчина. Першими стали польські окупанти, які більш 70 років проживали в ньому і зробили центром володінь найбагатших польських магнатів Потоцьких. Другими стали росіяни, які зробили населений пункт центром дислокації II російської армії (1768 р.) та прикордонною митницею своїх володінь [1]. Отже, центр дислокації військ відіграв колосальну роль на розвиток духової інструментальної музики взагалі. З 1674 р. Тульчин став резиденцією найбагатших в Європі польських магнатів Потоцьких (спочатку київського воєводи Франтішека Салезія Потоцького надалі його сина Станіслава), які проживаючи на чужій стороні почували себе в постійній небезпеці. Гарантом свого заможного життя вони бачили в гарно озброєних відмінно виправлених власних оборонних військах. Частини завжди повинні були знаходитись у відмінній військовій виправці. Муштра із рання до пізньої ночі: регулярні стройові екзерсиси (виконання тактичних прийомів, стройових вправ) проходили під акомпанемент військової музики, кількох десятків барабанщиків, з плином часу з'явилися труби з литаврами.

Варто наголосити, що похідна музика, споконвіку служила цілям стройового виховання військової та естетичної виправки солдат. Вона завжди була важливим елементом військових ритуалів. Зміст похідних творів відображав класову природу військових сил будь-якої країни. Основним жанром яких був марш (стройовий, похідний, зустрічний, ранковий, траурний та ін.)

Наступний володар міста – Станіслав Потоцький зробив Тульчин центром власних володінь, прославивши його як музичне місто далеко за межами України. Він став новатором і популяризатором в сфері розвитку духової інструментальної музики далеко за межами своїх володінь. Граф скуповував нові музичні інструменти (клавесин, орган, клавикорд, тромбон, кларнет, флейту пікколо та ін.) і навчав кріпаків та солдат грі на цих інструментах, хизувався серед подільян професіоналізмом музикантів (в тому числі й духових оркестрів) і продовжував військові музичні традиції закладені батьком. Маючи власний полк (мав назву "полк Потоцького") він утримував його з

особистого бюджету. Кожен день володар витрачав по кілька годин оглядаючи виправку своїх солдат. Тому з ранку до пізньої ночі на плацу під акомпанемент ударних інструментів полк займався рутинною муштрою. Грошей на прийоми гостей граф не шкодував, тому кожен раз дивувався їх новими шедеврами військової виправки. На той час славилися на Поділлі показові військові вправи в Тульчині, на яких публіка ставала свідками дивовижного параду. Незчисленна кількість солдат зібраних на плацу, під марші кількох духових оркестрів в лічені хвилини демонструвала дивовижні фігури, стройові вправи, тактичні прийоми, а також ініціали родового вензеля Потоцьких та ініціали та герби новоприбулих виняткових гостей. Отже, завдяки польській шляхті тульчинці мали можливість насолоджуватись духовою музикою з 1730 – 1802 рр. тобто, більш ніж 70 років.

Із 25 липня 1768 року в місті розташувалась II російська армія з головним штабом у центрі Тульчина. Проходило багато парадів, військових показових навчань, які відбувалися за активною участю духових оркестрів і ансамблів ударних інструментів [1].

Один з архівних документів свідчить про використання духової оркестрової музики (25.07.1796 р.) під час перебування фельдмаршала О. Суворова в Тульчині (знаходилась штаб-квартира). В Успенській церкві за участю полководця правили поминальну службу по імператриці Катерині II. Російські війська почесним караулом з приспущеними знаменами під супровід ансамблю ударних інструментів стояли весь час навколо церкви. Майбутній генералісимус був в храмі, читав Покаянний канон і Псалтир по смерті імператриці. Після закінчення служби він вийшов із церкви, оркестр відігравши траурний марш був зупинений трикратними збройними пострілами [2].

Цікавим є документ, який фіксує, що штабний духовий оркестр в Тульчині був одним із найкращих у всій армії. Зрозуміло, що цілісними днями на плацу йшла муштра й стройові екзерсиси, мусив працювати як оркестр так і ансамбль барабанщиків. Про це свідчать спогади декабристів Південного товариства (більш 120 чоловік), які в березні 1821 р. розташовувались в Тульчині. Духові оркестри з різних полків і місць дислокації II армії з'їхались на показові навчання й паради.

Так декабристи розповіли про те, що літом 1823 р., в с. Кирнасівка Тульчинського повіту були проведені показові маневри і навчання присвячені приїзду російського імператора Олександра I, на яких були присутні 5 оркестрів із різних полків армії, а також об'єднаний ансамбль барабанщиків. Це свідчить про те, що на Тульчинщині був створений найбільший військовий духовий оркестр [3].

У 1915-1918 рр. в місті дислокувався 76-й Кубанський полк, який також мав власний духовий оркестр. Капельмейстерами якого стали два чеха: Веселий і Свобода (останній був двоюрідним братом чеського президента Ю.Свободи) [4]. За спогадами учня М. Леонтовича, надалі заслуженого диригента УРСР, професора Одеської консерваторії М. Покровського: *"...диригент був прекрасним музикантом, в вільний час давав уроки з фортепіано, вчив грати на духових інструментах: кларнеті, тромбоні, флейті"*. Майже кожен день оркестр марширував головною вулицею міста, акомпануючи собі при пересуванні [5].

Вивчаючи історію інструментальної духової музики Тульчина, не можна обминути цінний факт, який трапився 30 липня 1920 року. В журналі наказів Тульчинського ревкому є запис про призначення М.Д. Леонтовича з 1 серпня завідуючим секцією мистецтв повітової народної освіти. Як завідуючий секцією Леонтович мусив брати участь у переписі та ревізії музичних інструментів (взагалі це були духові оркестрові інструменти), котрі націоналізувалися та йшли "на службу" до червоної армії. Це дає підстави зробити висновок, що не дивлячись на зміну влади, в місті функціонував духовий оркестр. Еволюція духової музики продовжувала крокувати по Тульчину без особливих перешкод з будь-якої влади [6]. Геніальний композитор помер, але діяльність духового оркестру не припинилась. Зі спогадів учениці М. Леонтовича дізнаємось, що в місті у 1924 р. дислокується 9-та Кримська кавалерійська дивізія, отож, духова музика продовжувала функціонувати. З архівних матеріалів дізнаємось: "30.04. до відома гарнізону: 1-го травня відбудеться парад. Репетиція духового оркестру відбудеться о 15.00" [6].

Далі майже до 1990-х рр. в Тульчині за статистичними даними постійно перебували російські частини (в 1956 р. стояла 49 артилерійська бригада реактивної артилерії з двома оркестрами під керівництвом Є. Волошина). Звуки духового оркестру постійно лунали по центральній вулиці міста. Духова музика генетично вкоренилася у життя мешканців, під неї народжувалися, навчалися, вінчалися й помирали. Була закладена традиція, створено відповідний ґрунт для розвитку духової музики. Життєстверджуюче звучання духового оркестру захоплювало молодь. Не дивно, що більшість юнаків мріяли стати музикантами духового оркестру. Керівництво району, ідучи назустріч проханням молоді, запропонувало діючому тульчинському технікуму підготовки культурно-освітніх працівників (1930) відкрити відділ духових інструментів, з метою підготовки керівників аматорських духових оркестрів (1960). Першим викладачем духового відділу став А.Є Кобзар. Через кілька років

викладацький склад поповнився ще трьома викладачами духових інструментів: В.Х. Яшуком, М.І. Івченком та К.О. Блажком, який став головою циклової комісії. Одразу був заснований духовий оркестр. Всі районні свята: партійні та вчительські, шкільні конференції, комсомольські з'їзди, урочисті концерти в день свят жовтневої революції, 1 травня, Дня Перемоги, не обходились без участі ансамблю барабанщиків та духового оркестру училища.

Одним із найважливіших складових духового оркестру є ударні інструменти. В Тульчині першим викладачем класу ударних інструментів був Григоренко Валентин Петрович, який народився 17.01.1942 р. в Тульчині. Змалку був талановитим в музичному відношенні. Вирішальну роль в житті Валентина зіграв такий випадок: його вітчим В.Б. Кантан рубав дрова і раптом він почув, що поліна, які він відрубує – звучать. Він нарізав із цих полін брусочки різної довжини і настроїв їх. Так з'явився перший 4-х рядний ксилофон, на якому вчився грати Валентин. Першим учителем був вітчим (викладач культурно-освітнього технікуму, керівник оркестру народних інструментів). В 1959 р. закінчивши музичну школу, вступив до Вінницького музичного училища. Навчаючись в



училищі став одним з кращих спеціалістів ксилофоністів, на другому курсі виконував "Угорську рапсодію №2" Ф. Ліста з оркестром. Приймав активну участь в концертній діяльності училища. У 1963 р. Державною екзаменаційною комісією рекомендований до вступу в консерваторію. Після армії вчився у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка на заочному відділі по спеціальності ударні інструменти. Одним із улюблених викладачів в яких навчався В.П. Григоренко був Л. Ревуцький, який особливо цікавився хоровими обробками народних пісень М. Леонтовича, цінував його педагогічні ідеї, широко використовував їх у своїй практиці. *"... Л. Ревуцький був доброю людиною, і ніколи не ставив негативних оцінок. Його методика викладання полягала в доброзичливому відношенні до студентів. Це єдиний композитор і педагог у консерваторії, який не ставив негативних оцінок. Саме ця риса характеру композитора і педагога, мені дуже подобалась"* згадував В. Григоренко. В 1966 р. розпочав педагогічну діяльність в Тульчинському культурно-освітньому училищі, а також за сумісництвом у музичній школі (з 1972 р.), де самотужки для своїх учнів виготовляв ксилофони. Організував оркестр ударних інструментів (30 дівчат) в школі-інтернаті м. Тульчина. У 1973р. закінчив навчання в консерваторії склавши випускні екзамени на відмінно. Разом з ним працювали викладачі В.Г. Зіняк (кл. тромбону), А.В. Смачелюк (кл. труби), В.Ф.Заремба (кл. кларнета, саксофона), Г.М.Мільман (кл. труби), Д.М. Дідух (кл. валторни), А.Є.Преподобний (кл. валторни), А.П.Недоля (кл. валторни), В.Л. Ворона (клас туби), Л.Д. Трачук (кл. туби), К.А. Блажко (кл. труби), П.Й.Безвугляк (кл. тромбона), М.М. Юрченко (кл. валторни). На той час серед викладачів Тульчина В.П. Григоренко був єдиним, хто мав кваліфікацію соліст симфонічного оркестру.

Якщо викладач являється спеціалістом високого рівня його виконавська майстерність і якість знань впливає на його учнів. Метод навчання викладача ударних інструментів отримав продовження в його учнях, які працюють в різних галузях культури: музичних школах, училищах, є професійними музикантами, а також займають адміністративні посади у сфері культури та мистецтв. Серед них: Г. Сойхер, В. Чумаков, В. Лізак, В. Яковишин, В. Пеньковський, А. Соловей, В. Миколишен, А. Огороднік, С. Педоренко, О. Тодішній, В. Ногаба, І. Цісар, В. Древінський, А. Рура, С. Канцатий. Послідовником В. Григоренка став його учень В.М. Паплінський (1977 року народження). З 10 років грав у дитячому духовому оркестрі, ансамблі скрипалів, оркестру народних інструментів, учасник дуету та квартету ксилофоністів в музичній школі. У 1996 р. закінчив Тульчинське училище культури по класу ударних інструментів, надалі заочно Вінницький державний педагогічний університет. З 1999р. працював викладачем класу ударних інструментів в Тульчинському училищі культури, а також керівник ансамблю ксилофоністів в музичній школі. З 2016 р. працює в військовому оркестрі центру військово-музичного мистецтва Повітряних Сил Збройних Сил України (м. Вінниця). Виховав цілий ряд музикантів, які працюють музикантами в різних галузях культури. Серед них: П. Турченко, В. Цуркановський, Р. Кочуровський, К. Огінський, В. Супрун, М. Лапінська, Т. Опалюк, Г. Кирилишен, О. Свірска.

Історія виконавської школи гри на ударних інструментах коледжу охоплює часовий період (53 роки), і стала фундаментом, на якому з'явилися ряд різних інструментальних колективів послідовників викладача Григоренка: С. Ткачук у 80-х рр. учасник гурту "Карусель"; О. Пухно – барабанщик-легенда 70-х, учасник гурту "Панорама", який функціонував при Вінницькій обласній філармонії, з 1976 р. керівник ансамблю ударних інструментів і оркестру духових інструментів музичної школи с. Тиманівка (Тульчинський р-н); О. Чічкан – керівник ансамблю ксилофоністів в музичній школі і ансамблю барабанщиків в будинку піонерів м. Тульчина.

Духовий відділ коледжу культури був і залишається по сьогоднішній день одним із найкращих колективів на Вінниччині. В різні часи керівниками училищного оркестру були: А.Є. Кобзар, Л.Д. Трачук, К.А. Блажко, П.Й. Безвугляк. Позитивним показником активної самовідданої роботи усіх викладачів стали наступні приклади: в 1972 р. оркестр під керівництвом А. Кобзаря вперше здобув почесне звання "Народного". Кілька раз їздив з виступами в м. Київ, де виступав на урочистих концертах та на центральному телебаченні. В 1987р. базі Тульчинського культурно-освітнього училища, було проведено всесоюзний семінар директорів навчальних закладів СРСР на якому училище зайняло 2 місце (після Ленінградського). Це найцінніший підсумок за майже 30-ти річної діяльності духового відділу. Духовий оркестр Тульчинського культурно-освітнього училища був одним із найкращих серед навчальних закладів тоді могутньої великої держави (15 республік). Цей факт є найліпшим еволюційним показником рівня навчання студентів училища культури в Тульчині. Респект, глибока повага і низький уклін всім викладачам тих років.

Висновок. Розкриваючи деякі сторінки з історії появи та розвитку духового оркестрового мистецтва і виконавства гри на ударних інструментах в місті Тульчині, варто зазначити, що діяльність коледжу культури є центром підготовки кваліфікованих оркестрантів та інструменталістів-виконавців. Нині продовжувачем історичних традицій духової інструментальної музики є духовий оркестр Тульчинського коледжу культури, який гідно несе естафету попередників і залишається одним із лідерів на Вінниччині.

Література:

1. Губаль А.Б. Календар знаменних подій / А.Б. Губаль. – Тульчин, 2010.
2. Губаль А.Б. Успенська діюча церква / А.Б. Губаль. – Тульчин, 2007.
3. Власні архіви Губаль А.Б. "Декабристи Південного товариства. Спогади". М. 1982.
4. Державний архів Вінницької області (ДАВО) Р. 93. – Оп.1. – №212 . (Наказ до відому № 108-му гарнізону у Тульчині) 30.04.1929.
5. Власні архіви Губаль А.Б. "Спогади М. Покровського".
6. Іванов. В.Ф. "Спогади М.Покровського. Микола Леонтович". К. 1982.
7. Архівні документи Тульчинського коледжу культури.
8. Власний архів автора. Спогади: Кирилишен Г.В., Фолюшняк Є.В., Заремба В.Ф.



УДК 780.81780.64 (477)

Гайдабура О.Д.,
м. Рівне

РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ОГЛЯД ТА РОЗВИТОК ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ

Анотація. Українські історики в своїх літописах засвідчили наявність і неабияке поширення духової музики в нашому суспільстві, формування національної школи з інструментування для духовного та джазового оркестрів. 70-і роки ХХ ст. у місті Рівне були сповнені мистецьких перетворень. Музична атмосфера обласного центру брала початок у новоствореному культурно – освітньому факультеті Київського державного інституту культури ім. О. Корнійчука і полонила обдарованих студентів, які приїздили навчатися у місто Рівне з усієї Західної України. Саме в класах цього навчального закладу у 1974 році автор цієї статті створив на кафедрі духових та ударних інструментів джаз оркестр. Цей рік можна вважати днем народження мистецького колективу. Новаторські мистецькі ідеї припали до душі студентам кафедри. Натхненні, сповнені ентузіазму музиканти оркестру прагнули якомога повніше вивчати джазову музику. До репертуару колективу увійшли твори світової джазової класики.

Ключові слова: Духове виконавство, учбовий оркестр, репертуар духових оркестрів.

Annotation. *Ukrainian historians in their chronicles testified the existence and great spreading of wind-music in our society. The formation of national school of instrumentation for brass and jazz orchestras in the 70's of the twentieth century is filled with artistic transformation.*

Musical atmosphere of the regional center began with a newly formed Rivne cultural-educational faculty of the Kyiv state Institute of Culture named after O.Korniychuk and it attracted gifted students who came to study in Rivne from all parts of the western Ukraine.

Artistic circles feel political interest to new music styles and the problem of teaching musicians able to perform music of different genres appears.

The 70th year of the XX century in the city of Rivne was full of urban transformations. The musical atmosphere of the regional center was attended by the newly established Rivne Cultural and Educational Faculty of the Kyiv State Institute of Culture named after. O. Korniychuk and captured gifted students who came to study in the city of Rivne from all over Western Ukraine. It was in the classrooms of this educational institution in 1974 that the author of this article created an orchestra in the department of wind and percussion instruments of jazz. This year can be considered the year of birth of the artistic collective. Navator's artistic ideas came to the heart of the students of the department, inspired by the enthusiasm of musicians of the orchestra's jazz, aspiring to enjoy jazz music as fully as possible. The first concert programs contained both jazz and variety repertoire.

Keywords: *performance, training orchestra, brass band repertoire.*

Постанова проблеми. Вивчення тогочасного мистецтва V початку VI ст. Підготовка оркестрових музикантів. Популяризація оркестрових творів. Військова музика в Україні – джерело вітчизняного духового виконавства. Живе звучання духового оркестру не замінити ніякими фонограмами та іншими "хитрощами" поп музики.

Мета. Формування національної школи з інструментування для духового оркестру. 70-й рік у місті Рівне сповнені мистецьких перетворень. Відкриття Рівненського культурно-освітнього факультету Київського державного інституту культури.

Аналіз досліджень: Напрямок та розвиток духового виконавства розглядали: А. Колодуб, Ж. Колодуб, Г. Сальніков, Н. Іванов-Радкевич, В. Рунов, Д. Браславський, Г. Майборода.

Джерела вивчення музичної історії України-Русі сягають кінця V – початку VI ст., коли Київ став містом, а з IX ст. – столицею першої східнослов'янської держави. Мелодії звучали в ратних походах, були складовою частиною урочистостей і свят при дворах князів.

Перші свідчення про поширення духової музики в Україні з різноманітним засобом її творіння відкрили нам вчені-археологи. При розкопках в басейні Дністра біля села Молодового Чернівецької області львівський історик А. Черниш у земляному пласті, вік якого вісімнадцять тисяч років, знайшов музичний інструмент – прообраз сучасної флейти, зроблений з кістки тварини, довжиною близько 40 см. з трьома отворами, просвердленими кремнієвим знаряддям. За оцінкою фахівців на таких інструментах можна було б виконувати навіть сучасні мелодії.

Згадки про духові інструменти зустрічаємо також у розповіді літописця про облогу Києва печенігами в 968 році. Вояки з дружини Притечі перебували на лівому березі Дніпра, та коли дізналися про загрозу киянам, вдалися до хитрощів – подали сигнал кількома сурмами. Вороги вирішили, що на допомогу прийшов князь Святослав і втекли.

Важливим джерелом вивчення тогочасного мистецтва є фреска "Скоморохи" на стіні південної вежі Софіївського собору в Києві. На ній зображено ансамбль з одинадцяти осіб, дев'ять – з інструментами: орган, флейта, тарілки, труби, лютня, щипкова ліра, дзвони та парні барабанчики. Серед них виділяємо духові: ліворуч від органів та у верхньому ряду виконавців бачимо митця, що грає на флейті, вдуваючи повітря через боковий отвір. У неї вже є голівка для підстроювання, як у сучасного інструмента. Безсумнівно, це поперечна флейта. З правого боку вгорі – профілі двох виконавців з духовими інструментами, довжина прямої форми яких дорівнює сучасній трубі. Вони конічні (розширення від мундштучної частини до розтруба), на корпусах аплікатурних отворів для пальців немає. Отже, це металеві труби, які в той час мали широке розповсюдження. Фреска відтворює одну із сцен визначної події в історії міжнародних політичних і культурних зв'язків Київської Русі з Візантією і пов'язана з візитом до Константинополя Київської княгині Ольги в середині X ст. Це урочистий прийом гостей імператором Костянтином Багрянородним.

Такі ансамблі були відомі в часи України-Русі. За свідченням Києво-Печерського Патерика, духові, струнні та "органні гласи" входили до складу придворного оркестру князя Святослава Ярославовича.

Духові інструменти у княжих дружинах передусім мали суто службове призначення: з їх допомогою подавали певні сигнали. Музика була також психологічним чинником впливу на вояків, підносячи їхній настрій перед битвою, та брала участь у відзначенні перемоги над ворогом. У "Слові о полку Ігоревім" про це сказано так: "...звеніт слава в Києве, труби трубят в Новгороді...".

У збройній потузі Київського князя Володимира налічувалося сорок труб, стільки ж бубнів. Новгородська дружина хвалилася вже шістдесятьма трубами. Духова музика вплинула навіть на структуру війська, бо кількість дружинників залежала від радіуса звучання інструментів, тобто бралася до уваги сила сигналу. Знаючи кількість труб, можна було визначити й число вояків. Військові труби прикрашалися пишними шнурами з китицями, завісками з парчі або тафти, обшитими золотою або срібною бахромою.

Українські історики у своїх літописах засвідчили наявність і неабияке поширення духової музики в Великому Київському Князівстві. Духове мистецтво в X ст. посіло чільне місце в Європі і стало свідченням розвитку культури першої української держави.

Перші згадки про військові оркестри на Україні дійшли до нас з XVII століття. Духова музика звучала ще на Запорізькій Січі під час ратних походів, підносячи бойовий дух вояків.

Литаври у запоріжців належали до військових клейнодів і використовувалися в особливих випадках: збір козаків на раду, винесення прапора, а в кінці ради "... били в барабани, сурмили в сурми...". Оркестри були у гетьманів Б. Хмельницького (1652), І. Брюховського (1655), І. Мазепи.

Музика серед козаків стає такою популярною, що полковники, крім великої челяді, мали ще й військових трубачів... У XVII ст. – на початку XVIII ст. козацькі оркестри складались із невеликої кількості учасників, що грали переважно на духових інструментах: трубах, сурмах, валторнах, гобоях, до них приєднувалися ударні – литаври й бубни. Цікавим документом є Універсал, виданий Богданом Хмельницьким у 1652 р. в Чигирині, в якому наказується полковникам сприяти діяльності музичного цеху під керівництвом Грицька Ілаяшенка-Макушенка.

Цехи музикантів на Задніпров'ї, в Ніжині, Стародубі, Чернігові мали різні достатки. Наприклад, ніжинські музиканти вважалися відносно багатими: у них був свій цеховий дір, шовкова, розшита золотом хоругва... Життя музик-козаків нічим не відрізнялося від вояк. Військові оркестри завжди брали участь в офіційно-урочистих подіях. Так, 1750 р. при обранні гетьманом Кирила Розумовського, п'ять тисяч козаків вступили на вулиці Глухова під звуки великого оркестру від десяти полків "з боєм на литаврах по військовому порядку". Нотних записів, що виконувалися в козацькому середовищі, не збереглося.

Після знищення Запорізької Січі Катериною II (1755 р.) багато козацьких музик перейшли у збройні корпуси Лівобережжя. Правобережні служили у польських королів і магнатів, у капелах торбаністів, що входила до складу польського війська.

З початку XIX ст. у російській царській армії, розкиданій по всій Україні, склад військових оркестрів був переважно духовий, а з першої чверті XIX ст. вони почали укомплектовуватися хроматичними мідними інструментами з вентельними та пістонним механізмом, що збільшило виконавські можливості та наблизило до сучасного рівня майстерності. З'являються дерев'яні інструменти: флейти, кларнети, фаготи.

Історик І. Долгорукий – свідок запровадження нового інструмента бас сет-горна у військовий оркестр (1817 р.), про що він занотував у своєму щоденнику.

У XVIII ст. та першій половині XIX ст. цей інструмент привертає увагу багатьох композиторів, наприклад, В. А. Моцарта та Мендельсона-Бартольді.

Коли в Київському магістраті ще не було власної капели, доводилося наймати полкових музик, одягати їх у відповідне вбрання, щоб вони грали ранішню та вечірні зорі і полудень.

У невеликих містечках та селах полкові оркестри були головними пропагандистами інструментальної музики. Вони грали складний концертний та світський репертуар, супроводжували аристократичні бали.

Військові оркестри, маючи схожість з камерними ансамблями, що складалися з флейт, гобоїв та фаготів, часом виконували їх репертуар.

Військова музика в Україні стала джерелом вітчизняного духового виконавства і відіграли значну роль у формуванні міської музичної культури.

Духовий оркестр в останні роки зазнає великих змін. Колись популярний та шанований народом, він втрачає свої позиції, дедалі рідше чути його у парках та скверах, на вулицях та площах. Очевидно, що живе звучання духового оркестру не замінити ніякими консервантами – фонограмами та іншими "хитрощами" поп музики.

Самодіяльні духові оркестри майже припинили своє існування: у наш час в оркестровому "господарстві" інститутів мистецтв, музичних училищ і консерваторій (музичних академій) необхідна реорганізація щодо складів і репертуару та й самих принципів і прийомів інструментування. Тривалі пошуки у гучній музиці на відкритому просторі завершилися розподілом інструментів на чотири групи і порядком їх розміщення в партитурі, запропонованими М. Івановим-Радкевичем у 1932 році.

До першої групи духового оркестру увійшли дерев'яні – флейта та два кларнети. До другої – дві валторни, дві труби, один-три тромбони. До третьої – ударні: малий барабан, тарілки і великий барабан. І, нарешті, до основної групи – малі мідні, котрі "проголошують" основну музичну думку: кларнети, альти, тенори, баритони, баси. Але співвідношення дерева і міді не на користь мало чисельної і неміцної групи дерев'яних. Мала мідна група – основа партитури. Студенти музичних училищ, інститутів мистецтв, музичних коледжів зобов'язані брати участь у духовому оркестрі. Він, як правило, складається з тих інструментів, на яких вони навчаються з фаху. Лише тромбоністи перекваліфіковуються, щоб грати на тенорі чи баритоні.

Клас саксофона є практично в усіх музичних навчальних закладах, навіть у музичних школах. Найрозповсюдженіші – альт-саксофон та тенор-саксофон. Використання групи з чотирьох саксофонів – сопрано, альт, тенора і баритона дозволяє розширити діапазон і збагатити тембр. Студентський духовий оркестр повинен бути лабораторією для перевірки робіт з інструментування. Початківцеві дуже важливо почути, чого він досягнув, проаналізувати прорахунки і вади, а також знахідки. Сподіваємося, що згодом і в Україні сформується національна школа з інструментування для духового оркестру. І тоді вони зазвучать на вулицях і майданах, скверах та парках.

В розвитку сучасного мистецтва поряд з академічною та народною музикою, досить значне місце посідає джаз, який поширюється в нашій країні в останні роки. Провідні колективи у своїх програмах виконують класичний джаз, розвивають джазові традиції на національній основі, розкриваючи нові грані жанру. В мистецьких колах відчувається помітний інтерес до нових музичних стилів і виникає проблема у вихованні професійних виконавців, здатних презентувати різножанрову музику.

70-і роки XX ст. у місті Рівне були сповнені мистецьких перетворень. Музична атмосфера обласного центру брала початок у новоствореному рівненському культурно-освітньому факультеті Київського державного інституту культури ім. О. Корнійчука і полонила обдарованих студентів, які приїздили навчатися у місто Рівне з усієї Західної України. Саме в класах цього навчального закладу у 1974 році автор цієї статті створив на кафедрі духових та ударних інструментів джаз оркестр. Цей рік можна вважати днем народження мистецького колективу. Новаторські мистецькі ідеї припали до душі студентам кафедри, натхненні, сповнені ентузіазму музиканти джаз оркестру прагнули якомога повніше вивчити джазову музику. Перші концертні програми містили і джазовий і естрадний репертуар.

До репертуару колективу увійшли твори світової джазової класики: Глен Міллер "Місячна серенада", Кол Портер "Завжди вдвох", Уільям Хеті "Сент-Луїс блюз", Дюк Еллінгтон "Я насолоджуюсь блюзом", а також твори місцевих композиторів Михайла Каганова, Олександра Канівського, Володимира Толканьова, Леоніда Шевченка. Колектив сміливо експериментував, долучаючи до програм твори українських композиторів: Володимира Івасюка, Платона Майбороди, Ігоря Поклада.

У репертуарі оркестру сольні інструментальні номери виконували студенти кафедри: Олександр Сіончук, Микола Терлецький, Роман Дзвінка, Руслан Безнюк, Сергій Шарко, Руслан Кравчук, Тарас Безнюк.

З роками Рівненський факультет реорганізувався в Рівненський державний інститут культури, де колектив продовжує примножувати свої досягнення. Джаз оркестр кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв входить до складу Рівненського державного гуманітарного університету.

Географія творчих виступів джаз оркестру досить широка. З сольними концертними програмами колектив виступав у Києві, Львові, Бердянську та інших містах і селах Рівненського, Волинського та Житомирського Полісся. Неодноразово джаз-оркестр був учасником творчих звітів колективів та мистців Рівненщини у м. Києві. Джаз оркестр кафедри духових та ударних інструментів – Лауреат Міжнародних фестивалів-конкурсів духової та естрадної музики "Сурми" (1966 – 2000 рр.). Міжнародне журі – Роберт Джифорд (США), Юрій Василевич (Україна), Левко Колодуб (Україна), Франко Цезаріні (Швейцарія), Майкл Леонард (США) дали високу оцінку студентському творчому колективу.

За багато років колектив став невід'ємною частиною культурного життя міста та західного регіону України і зробив вагомий внесок у загальнонаціональний процес відродження традицій джазової музики в Україні.

Впродовж усієї творчої діяльності джаз-оркестр виховав не одне покоління талановитих музикантів, які продовжили свої мистецькі поступки. Це:

1. Зіновій Крет – Народний артист України, професор, диригент Рівненського обласного академічного музично-драматичного театру.

2. Степан Цюлюпа – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.
3. Роман Дзвінка – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ.
4. Мирослав Филипчук – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ.
5. Микола Терлецький – доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.
6. Олександр Сіончук – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.
7. Олег Палажечко – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.
8. Володимир Заремба – Заслужений працівник культури України, диригент студентського джаз оркестру Тульчинського коледжу культури.
9. Богдан Столярчук – Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв РДГУ.
10. Михайло Майовецький – Відмінник освіти України, старший викладач вищої категорії Дубенського коледжу культури і мистецтв РДГУ.
11. Сергій Димченко – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.

Сьогодні виникають нові синтетичні стилі в джазовій музиці і український джаз рухається в загальноєвропейському напрямку. Зараз джазова культура є полікультурною і має здатність об'єднувати різні нації і народи. У цьому багатовекторному мистецькому світі джаз знайшов своє особливе місце в Україні, вбираючи в себе національну культуру і національні особливості. Утвердившись за багато десятиріч у нашому місті джаз знаходить нові форми, нових виконавців і своїх прихильників серед слухачів. Сучасний стан розвитку джазу охарактеризований французьким музикантом Жаном-П'єром Фрьоллі так: "В Україні дуже цікавий Джазовий сегмент, тут відчувається, що є глибокі музичні, культурні традиції, відкриті для світу".

Висновки. Сьогодні виникають нові синтетичні стилі і українське духове виконавство рухається в загальноєвропейському напрямку. У цьому багатовекторному мистецькому світі духовий оркестр знайшов своє особливе місце в Україні, вбираючи в себе національну культуру і національні особливості. Утвердившись за багато десятиріч у західному регіоні духове музикування знаходить нові форми, нових виконавців і своїх прихильників серед слухачів. Відчувається, що є глибокі музичні, культурні традиції, відкриття світу.

Список використаних джерел:

1. Гайдабура О., Столярчук Б. "Ритми рівненського джазу". Навчальний посібник з курсу "Оркестрова література". – Рівне, 2009. – 167 с.
2. Горват І. Основи джазової інтерпретації. – К.: Музична Україна, 1980.
3. Журнал Музика. – К., 1997. – С. 18.
4. Історія української музики. – К., 1989, Т. 1. – С. 350.
5. Києво-Печерський Патерик. – К., 1931. – С. 68.
6. Творчістю окрилені: Рівненському державному інституту культури – 20 років. – Рівне, 1999.
7. Це було нещодавно це було так давно. Літературно-художнє видання. Упорядник О. Гайдабура. – Рівне, 2018. – 62 с.
8. Збірник наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя" Випуск № 9 – Рівне, 2017.
9. Становлення та поступи розвитку джазового оркестру кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ. Власні дослідження Олександра Гайдабури. – Рівне, 1974–2019 рр.



УДК 780.8 : 780. 62/. 63 (477. 81)

Мисько А.А.,
Цюлюпа Н.Л.,
м. Рівне

УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ РІВНЕНЩИНИ

Анотація. У статті розглянуто процес формування школи гри на ударних інструментах на Рівненщині в контексті загальноєвропейських тенденцій. Автором проаналізовано характерні особливості педагогічної та методичної діяльності викладачів по класу ударних інструментів, розглянуто внесок педагогів та виконавців Рівненщини у становлення та розвиток вітчизняного виконавства на ударних інструментах.

Ключові слова: школа гри на ударних інструментах, методично-педагогічні принципи.

Abstract. The article covers the process of forming a school of performance on percussion instruments in the Rivne region in the context of pan-European trends. The author analyzes the peculiarities of pedagogical and methodological activity of teachers in the class of percussion instruments, examines the contribution of teachers and performers of the Rivne region to the establishment and development of domestic performance on percussion instruments.

Key words: school of performance on percussion instruments, methodical and pedagogical principles.

Постановка проблеми. Радикальні зміни, що відбуваються в усіх сферах суспільного життя сучасної України, інтенсивний пошук нових методів і змісту формування особистості, її духовного світу і високих моральних якостей зумовлюють ту велику увагу, що приділяється в останні роки вивченню національної культури, її історичних витоків, особливостей розвитку, культурно-ціннісних надбань. На сучасному етапі розвитку музичної культури виникла нагальна потреба вивчення творчості видатних діячів українського духового музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. На сторінках науково-методичних видань значну увагу приділено відомим представникам вітчизняного духового виконавства. Проте питання становлення та розвитку школи гри на ударних інструментах не знайшли відображення в цих роботах.

Тому **метою** даної статті є розкриття процесу педагогічної та творчої діяльності викладачів по класу ударних інструментів Рівненщини та його вплив на розвиток духового виконавства в регіоні та Україні в цілому.

Аналіз досліджень. Праці сучасних наукових дослідників жанру духової музики, серед яких В.М. Апатський, А.Я. Карп'як, В.Т. Посвалюк, В.О. Богданов, П.Ф. Круль, І.С. Гишка, Я.В. Сверлюк, С.Д. Цюлюпа, О.П. Палаженко, Б.М. Олійник, Д.Б. Олійник стали фундаментальним підґрунтям у вивченні культурно-мистецьких процесів в Україні і спонукали до ретельного розгляду питань становлення і розвитку регіональних виконавських шкіл.

Виклад основного матеріалу. Культурно-мистецьке життя Рівненщини має глибоку історію. Значний вплив на розвиток духового, інструментального, ансамблевого та оркестрового виконавства надали чеські іммігранти на Волині, переселені з території Чехії на Україну. Сольне та камерне виконавство чехів на Волині набуло широкого розповсюдження як серед переселенців, так і серед корінних українців. Уже на початку ХХ ст. починається розквіт інструментального та ансамблевого виконавства на духових інструментах, яке здебільшого мало академічну основу і відрізнялося від народного традиційного музикування, що згодом викристалізувалося у склад однорідних інструментів та ансамблів, який заклав підвалини сучасному складу духового оркестру [4].

З часом духові оркестри стали незмінними учасниками міських і сільських урочистих церемоній, свят та обрядів, мистецьких фестивалів-оглядів. Діяльність переселенців-чехів на всій території тодішньої Волині залишила яскравий слід для нащадків, показала приклад уміння зберегти національну самобутність, культуру, згуртованість у вирішенні всіх соціально-економічних завдань. Це, безперечно, надало поштовх у розвитку економіки, культури, освіти та соціального благоустрою регіону.

У 1939 році у Рівному була відкрита перша музична школа, яка носить ім'я М. В. Лисенка. Це один із найстаріших навчальних закладів у нашій області, відкриття якого стало важливою подією мистецького життя і міста, і всього краю. До цього музичну освіту діти здобували у приватних педагогів, та ще в приватній школі імені С. Шимановського, школі С. Нементовського, яка діяла в 1926-1936 рр. у Рівному, а також у благодійних класах при костелі та студії (1924).

Рівненське музичне училище – один із наймолодших закладів вищої освіти 1-2 рівнів акредитації Західної України. Восени 1955 року розпочав свою діяльність цей славетний навчальний заклад.

За більш ніж 60 років існування училище закінчили сотні музикантів, які стали відомими в Україні і за її межами.

Історія Рівненської дитячої музичної школи №2 розпочалась 2 січня 1974 року і тісно пов'язана з історією музично-хорового товариства. Спочатку під нову музичну школу було пристосовано приміщення по вул. С.Разіна, 87.

1976 року дитяча музична школа № 2 розмістилась в старовинному будинку по вул. 16 Липня, 22. В стінах школи щоденно відбувались уроки творчого пізнання для майже 40 викладачів та 400 учнів. 1988 року школа отримала від адміністрації міста сучасне приміщення по вул. М. Островського, 13-а, збудоване за спеціальним проектом, в якому передбачені класи для індивідуальних занять з фаху, аудиторії для занять з музично-теоретичних дисциплін, малі репетиційні зали, нотна бібліотека, фонотека, концертна зала на 450 місць.

У всіх цих навчально-мистецьких закладах існують класи ударних інструментів. Основоположником та засновником класу ударних інструментів на Рівненщині став Котлар Людвіг Михайлович.

Котлар Людвіг Михайлович (1937-1996). Народився в місті Ужгород Закарпатської області. У 1955 році вступив до Ужгородського державного музичного училища, яке закінчив за три роки з відзнакою. У 1958 році вступив до Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка. Паралельно навчався на біологічному факультеті (заочна форма навчання) Ужгородського державного університету.

Під час навчання в консерваторії працював у Львівському Будинку вчителя (1960-1962 рр.) керівником дитячого ансамблю, викладачем теорії музики та сольфеджіо у музичній студії, 1962-1964 рр. – артист оркестру консерваторської оперної студії, 1962-1964 рр. – викладач Львівської дитячої музичної школи № 1. Після закінчення Львівської консерваторії (1964), був направлений на роботу до Рівненського державного музичного училища.

Наполеглива виконавська та педагогічна діяльність Котлара Л.М. стала основою для створення його школи ударних інструментів. Л.М. Котлар працював старшим методистом відділу духових та ударних інструментів Рівненського державного музичного училища, упродовж 7 років керував духовим оркестром, а в 1978 році став керівником педагогічної практики, заступником директора з навчальної роботи. Він є організатором і керівником ансамблю барабанщиків – який був учасником І-го фестивалю болгаро-радянської дружби, республіканського фестивалю-звіту і заключного концерту, присвяченого 50-річчю утворення СРСР, телевізійного звіту Рівненщини та інших святкових заходів. Керував естрадним оркестром Рівненського Будинку вчителя, духовим оркестром УПВГ. У 1980 р. створив ансамбль ударних інструментів, який був лауреатом республіканських та міжнародних фестивалів духової музики. У репертуарі колективу – українська та зарубіжна класика, твори сучасних авторів, зокрема „Прогулянка” М. Корейчука. Виступи цього колективу відбувались на всіх концертних майданчиках Рівного. В творчому доробку цього колективу записи на радіо, виступи з камерним оркестром Рівного. Так, у 1983 році, уперше в Рівному разом із камерним оркестром Рівненського музичного училища на чолі з Богданом Депо була виконана "Кармен-сюїта" Бізе-Щедрина під керівництвом колишнього випускника училища Володимира Андропова та за участі виконавця на ударних інструментах Великого театру Геннадія Бутова, ударну групу підготував Л.М. Котлар. До її складу входили Леонід Редько, Віктор Тивончук, Сергій Мачулка, Валентин Дем'янчук та Олександр Дем'янюк. Л.М. Котлар нагороджений медаллю "За доблесний труд". Серед відомих випускників знаного викладача – О. Дем'янюк (1987) – викладач Рівненського музичного училища, О. Томчук (1988) – артист Національного симфонічного оркестру радіо та телебачення (м. Київ), С. Шидловський (1991) – ведучий телеканалу РТБ (м. Рівне), Ігор та Латиса Наливайко, М. Земельський, В. Варнава, А. Ткачук, С. Димченко, С. Вороніков, І. Козлов та інші.

Аби вшанувати пам'ять видатного педагога та обдарованого музиканта, кафедрою духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету спільно з відділом духових та ударних інструментів Рівненського державного музичного училища в 20017 році був започаткований Всеукраїнський конкурс виконавців на ударних інструментах імені Л. М. Котлара.

З 1997 року клас ударних інструментів Рівненського музичного училища очолює **Дем'янюк Олександр Миколайович** – народився 22 липня 1968 року у м. Рівне, викладач класу ударних інструментів Рівненського музичного училища РДГУ і сумісник кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

У 1983р. закінчив Рівненську ДМШ №2 (викл. В.В. Ковальчук), у 1987 р. – Рівненське музичне училище (викл. Л.М. Котлар), у 1993 р. – Новосибірську консерваторію ім. М.І. Глінки (п. В.Л. Сурначов). З 1990 р. – соліст оркестру штабу СибВО, з 1994р. – викл. Новосибірського коледжу, у 1994р. – учасник джазового фестивалю військових біг-бендів у Москві, у 1997 р. – міжнародного фестивалю "ЄВРОПА-ІНТЕР", з 1997р. – викл. та керівник ансамблю ударних

інструментів Рівненського музучилища, учасник джазового фестивалю (Рівне-1999), лауреат 1 та 2 ступеня міжнародного конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах ім.В.Старченка 2005-2006року, а також з 2003 року викладач за сумісництвом кафедри духових та ударних інструментів та кафедри естрадної музики інституту мистецтв РДГУ. Студенти класу ударних інструментів завжди приймають участь в усіх творчих колективах училища, концертах і конкурсах. Ансамбль ударних інструментів неодноразово приймав участь у конкурсах, виступав на концертах училища та творчих звітах училища.

Успішні виступи ансамблю проходили в м. Луцьк в сумісному проєкті музикантів зі Львова, Києва, Луцька та Рівного в кантаті Ігоря Стравінського "Свадебка" диригент Ігор Блажков, в 2004 році ансамбль рід керівництвом Олександра Дем'янюка приймав участь у другому виконанні в м. Рівне "Кармен сюїти" з камерним оркестром Рівненської обласної філармонії диригент Сергій Примак, а також яскравим був виступ ансамблю у сумісному проєкті на закритті фестивалю органної музики з органісткою Катериною Огарковою та Олександром Дем'янюком 24 березня 2015 року в залі камерної та органної музики Рівненської обласної філармонії, де глядачі вперше почули незвичне поєднання органу та ударних інструментів, в червні цього ж року відбувся концерт студента-випускника кафедри естрадної музики інституту мистецтв РДГУ В'ячеслава Самбульського, у якому приймали участь ансамбль ударних інструментів з м. Рава-Руська та ансамбль ударних інструментів Рівненського музичного училища РДГУ.

Редько Леонід Васильович (21.06.1956 р.) с. Старий Остропіль Остропільського району Хмельницької обл.) – викладач класу ударних інструментів, концертний виконавець. Навчався в Летичівській ДМШ Вінницької області (1963-1965), Млинівській ДМШ Рівненської обл. (1965-1973рр.); Рівненському державному музичному училищі, клас ударних інструментів Л.М. Котлара (1973-1976 рр.); Львівській державній консерваторії ім. М.В. Лисенка на оркестровому факультеті, клас ударних інструментів (1976-1981 рр.).

З 1981 до 1991 р. працював викладачем класу ударних інструментів кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури.

Димченко Сергій Станіславович – викладач класу ударних інструментів та диригування, концертний виконавець, старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, лауреат Всеукраїнських музичних фестивалів: "Червона рута" (м.Київ), "Перлини сезону" (м.Київ), "Вечори над Латорицею" (м. Мукачево), "Нівроку" (м.Тернопіль), артист естрадно-симфонічного оркестру Рівненського академічного українського музично-драматичного театру. Член асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

Народився 27 жовтня 1976 року в смт. Вовковинці Деражнянського р-ну Хмельницької обл.

Початкову музичну освіту здобув в Рівненській ДМШ № 2 (закінчив в 1990 р., з відзнакою), закінчив Рівненське музичне училище (1995 р., з відзнакою, клас ударних інструментів Л.М. Котлара, диригування Л.М. Котлара та Ю.К. Скрипника), Рівненський Інститут слов'янознавства Київського інституту "Слов'янський університет", отримав кваліфікацію бакалавра з міжнародних відносин (1999 р.), Рівненський державний гуманітарний університет за спеціальністю "Народна художня творчість", де здобув кваліфікацію керівника оркестру духових інструментів, викладача фахових дисциплін (2000 р., з відзнакою, клас ударних інструментів Л.М. Котлара, диригування О.Г. Садового).

Створив гурти: рокового – "Темптейшн" ("Temptation"), фанк-рокового – "Лос Дінамос" ("Los Dinamos"), та ейсід-джазового – "Бікіні 2000" ("BIKINI 2000") напрямків, з якими гастролював по Україні, Росії, Польщі. Приймав участь у фестивалях: "Червона рута", "Перлини сезону", "Екзистенція", "Альтернатива", "Слов'янський рок", "Мазепа-фест", "Казантіп", "Вечори над Латорицею", "Чайка", "Нівроку".

Неодноразово приймав участь у концертній діяльності ансамблів ударних інструментів Рівненської ДМШ №2 та Рівненського музичного училища, духових оркестрів Рівненської ДМШ №2 і Рівненського музичного училища, духового та джазового оркестрів РДГУ, народних оркестрів Рівненських ДМШ №2 та Рівненського музичного училища, симфонічного рок-оркестру "Бревіс".

Працював сесійним музикантом (ударні інструменти) на студії звукозапису "Roman records" (м.Київ), де неодноразово приймав участь у різноманітних мистецьких акціях та проєктах. Співпрацював з рок-гуртами: "Тартак", "Брати Гадюкіни", "The Crabs", "To Kill the Bottle", "Екстезі", "Джаїра", "Скотчерз", "ШОКІ".

З 2004 по 2006 рік працював викладачем та ілюстратором народного інструментального мистецтва (духові інструменти) Дубенського училища культури при РДГУ.

З 2009 року – викладач по класу ударних інструментів та диригування кафедри духових та ударних інструментів ІМ РДГУ.

З 2016 року артист естрадно-симфонічного оркестру Рівненського академічного українського музично-драматичного театру. Директор, співзасновник та член журі 1-го регіонального (відкритого) та II-го всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на ударних інструментах імені Людвіга Котлара серед учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (м. Рівне, 20017 та 20019 р.)

С.С. Димченко є автором більше двадцяти наукових публікацій. Коло наукових інтересів: історія та розвиток ударних інструментів, методика викладання диригування, історія духового інструментально-оркестрового музичного мистецтва. Творчий доробок складають численні студійні записи.

Клас ударних інструментів в Рівненській музичній школі №1 імені М. Лисенка відкрив **Бондаренко Микола Іванович** (11.11 1951 – 2016). Народився у с. Отрадна, Отраденського р-ну Краснодарського краю (Р. Ф.). Микола Іванович є лауреатом джаз-фестивалів у Керчі (1975), Донецьку (1977), дипломант пісенного фестивалю в Болгарії (Слівін, 1977). У 1973 р. закінчив Рівненське музичне училище (клас Котлара Л. М.). З 1974 року – артист вокально-інструментального ансамблю "Дністер", з 1976 р. – музикант джаз-рок ансамблю "Збруч" (обидва Тернопільської філармонії). З 1977 р. по 1998 р. – викладач Рівненської ДМШ №1, з 1984 р. – керівник ВІА "Дружба". Микола Іванович з 2000 по 2002 р. працював викладачем класу ударних інструментів Рівненського музичного училища. Учавник та організатор багатьох джазових фестивалів та концертів. Він виховав багатьох талановитих музикантів. Серед випускників М.І. Бондаренка Олексій Костаненко (1988) – працює в естрадному оркестрі США; Лариса Наливайко (1990) – працює в Каневі; Ігор Наливайко (1990) – працює в оркестрі в Чеській республіці; Михайло Земельський (1993) – працює в оркестрі Народної артистки України Р. Лижичко, в ансамблі "Чорні черешні", оркестрі "Бревіс"; Ярослав Варнава (1994) – працює барабанщиком в Японії; Дмитро Чернін (1995) – закінчив музичний коледж в Ізраїлі, працює диригентом оркестру; Павло Бондаренко (1996) – працює викладачем в Рівненській ДМШ №1.

Клас ударних інструментів на відділі духових та ударних інструментів Рівненської ДМШ №1 на даний момент очолює **Павло Миколайович Бондаренко**. Народився 03.01.1981 р. у м. Рівне. У 1996 р. закінчив Рівненське музичне училище (клас Котлара Л.М., Демянюка О. М.). У 2006 р. закінчив Національну академію Державної податкової служби України. У 2012 р. закінчив бакалаврат кафедри духових та ударних інструментів РДГУ (клас Димченка С.С.).

З 2009 р. працює викладачем в Рівненській ДМШ №1, в період з 2012 по 2014 рр. працював викладачем Гошанської школи мистецтв, з 2011 р. працює барабанщиком в міському будинку культури, з 2015 р. – викладачем по класу ударних інструментів в ПДМ.

Бондаренко Павло Миколайович приймає активну участь в культурно-мистецькому житті міста та області. Бондаренко П.М. був учасником багатьох конкурсів та фестивалів у складі духового оркестру "Сурми"; оркестру культурно-мистецького центру "Сузір'я", оркестру народної музики "Наспів" та багатьох інших. На даний час Бондаренко П.М. є учасником таких колективів, як фолк-гурт "Західний регіон", духовий оркестр ДКТ "Текстильник", естрадний оркестр "Мегаполіс", народний ансамбль джазової музики "Гелікон", народний ансамбль народної музики "Наспів", заслужений ансамбль танцю "Полісянка", ансамбль джазової музики "Скайлайнер". У 2019 р. за високий професіоналізм та активну творчу діяльність Бондаренко П.М. та його учень 5-го класу П'яний Ілля відзначені стипендією міського голови м. Рівного.

У музичній школі № 2 клас ударних інструментів очолює **Ковальчук Віталій Володимирович** – народився 23 квітня 1956 року в м. Острог Рівненської області. В 1963 році пішов в 1 клас Острозької ЗОШ №1 і паралельно вступив до Острозької музичної школи по класу фортепіано, яку успішно закінчив у 1970р.

У 1973 р. закінчив середню школу і продовжив навчання в Рівненському технічному училищі № 2, яке закінчив з відзнакою. У 1976-1978 рр. проходив службу в армії, де був активним учасником духового оркестру військової частини. По завершенні військової служби вже не уявляв подальшого життя без музики і тому того ж року 1978 – відразу після демобілізації вступив у Рівненське музичне училище по класу ударних інструментів до прекрасного педагога Котлара Л.М.

З 1980р. паралельно з навчанням паралельно з навчанням почав працювати в Рівненській музичній школі № 2 викладачем по класу ударних інструментів.

З 1982-1986 навчався в Рівненському державному інституті культури у викладачів – Котлара Л.М. та Редька Л.В.

У 1982 року Віталієм Володимировичем створений ансамбль ударних інструментів, на сьогоднішній день клас ударних інструментів повністю укомплектований (ксилофон, металофон, віброфон, конги, бонги, ударні установки та інші перкусійні інструменти)

Віталій Володимирович володіє високим рівнем професійної майстерності та широким арсеналом методів і прийомів навчання. Провів велику кількість майстер-класів, відкритих уроків, написав більше 20-ти методичних робіт, розробив програму навчального репертуару для дитячих музичних шкіл по класу ударних інструментів для 6-ти та 8-ми річного навчання, у 2013 році програма затверджена та впроваджена в навчальний процес.

Викладачем проводяться заходи з поширення прогресивного педагогічного досвіду, надається практична допомога молодим педагогічним працівникам у професійному становленні. Як керівник навчальної практики студентів кафедри духових та ударних інструментів ІМ РДГУ надає майбутнім спеціалістам методичні рекомендації у проведенні уроків з учнями класу ударних інструментів.

За високий професіоналізм і педагогічну майстерність Ковальчуку В.В. було присвоєно звання "старший викладач"

У 2011 р. за високий професіоналізм та активну творчу діяльність Ковальчук В.В. став стипендіатом міського голови м. Рівного.

Як керівник ансамблю ударних інструментів творчо працює над удосконаленням проведення занять, чітко продумує їх структуру, враховуючи вікові особливості дітей. Дотримується педагогічної етики, добре володіє та використовує в практичній діяльності прийоми педагогічної майстерності.

Учні класу викл. Ковальчука Віталія Володимировича є активними учасниками шкільних музичних колективів: духового та симфонічного оркестрів, ансамблю ударних інструментів, ансамблів домристів, баяністів, віолончелістів, оркестру народних інструментів та ансамблю народної музики. Приймають участь у звітних концертах відділів, школи, обласних та Всеукраїнських конкурсах та фестивалях, концертах Дитячої філармонії.

Як виконавець бере участь в концертах відділу, школи та міста. У складі оркестру "Оберіг" та оркестру народних інструментів.

Протягом своєї педагогічної діяльності випустив понад 100 учнів. Багато з них поєднали своє життя з музикою, закінчили та продовжують здобувати освіту в музичних закладах України.

Наша стаття мала на меті розкрити деякі сторінки історії виконавства гри на ударних інструментах на Рівненщині, проаналізувати характерні особливості педагогічної та методичної діяльності викладачів по класу ударних інструментів, розглянути внесок педагогів та виконавців Рівненщини у становлення та розвиток вітчизняного виконавства на ударних інструментах, піднести престиж виконавства на ударних інструментах.

Література:

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга 2 / В.М. Апатский. Учебное пособие. – К.: ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.
2. Столярчук Б.Й. Рівненській дитячій музичній школі №1 ім. М.В. Лисенка – 70 (1939 – 2009). Біографічно-бібліографічний довідник. – Рівне: видавець Олег Зень, 2009. -196 с.
3. Столярчук Б.Й. Лауреати мистецької премії імені Г.Жуковського /Б.Й. Столярчук. – Рівне: О. Зень, 2018. – 100 с.
4. Цюлюпа С.Д. Трубачі Рівного в історії інструментально-ансамблевого виконавства Волинського Полісся /С.Д. Цюлюпа // Збірник наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Випуск №6 /Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2014. -153 с.



ПЕДАГОГІКА ТА МЕТОДИКА ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА



УДК 78.087.1

Громченко В.В.,
м. Дніпро

СВОЄРІДНІСТЬ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ САКСОФОНА У ТВОРАХ ДУХОВОГО СОЛО

Стаття присвячена дослідженню найбільш характерних показників художньо-виразової палітри саксофона у царині сучасного духового академічного сценічно-одноосібного виконавства. У роботі автор звертається до творів для саксофона соло відомих українських та закордонних композиторів, а саме – В. Рунчака, Р. Ноди, Ж. Міша, Л. Самодаєвої, Г. Гаврилець, С. Пілютикова, З. Ковпака, О. Щетинського. Своєрідність виразової палітри саксофона у композиціях духового соло позначається використанням широкої низки нетрадиційних засобів виразності, що зумовлюється характерним вивільненням, насамперед, темброво-колеристичних, динамічних (гучність звука) та артикуляційно-штрихових саксофонних можливостей, обумовлених природно "чистим" звучанням академічного духового інструмента соло.

Ключові слова: саксофон, твір, соло, засоби виразності, композитор, виконавець.

The article is devoted to exploration the most characteristic indicators of artistically expressive palette from saxophone into the sphere of contemporary wind academic stage-individual performing. The author is appealing to masterpieces for saxophone solo by renowned Ukrainian and foreign composers precisely V. Runchak, R. Noda, J. Misha, L. Samodayeva, G. Havrilets, S. Pilutikov, S. Kovyak, A. Shchetinsky. The particularity of expressive palette of saxophone into academic compositions of wind solo is denoted by applying the wide series of untraditional expressive means. It is postulated by the characteristic releasing primarily of timbre-colorful, dynamic (loudness of sound) and articulately-touch saxophone's possibilities, what was stipulated by naturally "clean" sounding of academic wind instrument solo.

The key words: saxophone, composition, solo, expressive means, composer, performer.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століть надзвичайно виразно характеризується синтетичним характером художньо-інтонаційного мовлення. Вже доволі природним постає об'єднання в одній творчій особі талантів композитора та виконавця, утворення синтезу музичних і театральних, а за потреби й хореографічних навичок в одному митці, перетинання явищ поліжанровості й стильового взаємозбагачення тощо. Таким чином, народжуються численні композиції у доволі нестандартних виконавських формах, серед яких особливою оригінальністю, в сучасний культурно-історичний період, позначається явище духового соло, самобутній феномен академічного сценічно-одноосібного духового виконавства.

Отже, перед виконавцями постає проблема не лише багатовекторності теоретичного усвідомлення означеного явища, але й опанування низкою практичних питань стосовно своєрідності еволюціонування засобів виразності того чи іншого інструмента у такого роду композиціях, удосконалення ступеню інструментальних художніх можливостей задля розкриття ідейно-образного змісту певного твору соло.

Актуальність пропонованого дослідження зумовлюється стрімкою активізацією сценічно-одноосібного духового виконавства. Феномен духового соло у постмодерній культурно-мистецькій палітрі сьогодення все частіше набуває стійких ознак у конкурсній, фестивальній, концертній, педагогічній, культурно-просвітницькій, салонно-розважальній музично-виконавській практиках. Відтак, вивчення цього явища потребує системної дослідницької уваги з боку науковців-викладачів, – виконавців, насамперед, сфери духового академічного музично-виконавського мистецтва.

Огляд літератури. Наукова діяльність музикантів-духовиків – В.М. Апатський [1; 2], В.В. Слупський [9], Л.Л. Дrajниця [3], зокрема саксофоністів – М.Р. Мимрик [5; 6], Т.В. Пастушок [7], А.М. Понькіна [8], Л. Максименко [4], найчастіше у межах планів з науково-дослідницької роботи вищих навчальних закладів, останнім часом означилась низкою праць з історії, теорії і методики гри на саксофоні, вивченням різного роду репертуарного доробку тощо. Але ж композиції для саксофона соло, на жаль, мізерно представлені у більшості векторно-тематичних сполучень сучасних духових наукових досліджень.

Мета статті – розкриття найбільш своєрідних ознак виразових можливостей саксофона в академічних творах духового соло, написаних українськими та зарубіжними композиторами у другій половині XX – початку XXI століть.

Об'єктом дослідження постають сучасні академічні композиції для саксофона соло, а **предметом** – палітра саксофонних засобів виразності, художніх можливостей у їх найбільш своєрідних, характерно-самобутніх показниках.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи сучасний академічний духовий інструментарій видатний вчений В.М. Апатський переконливо стверджує: "Сьогодні саксофон є одним з найбільш досконалих класичних духових інструментів. Володіє соковитим, повним та виразним звуком дещо пряного тембру, величезними технічними можливостями. Діапазон його виразового потенціалу дуже широкий: віртуозність, багата палітра штрихів, вібрато, великий діапазон динаміки гучності, пластичність звуковедення, багатий арсенал нетрадиційних засобів виразності... все це й багато іншого доступно сучасному саксофону. Крім того, він володіє значно більшою, ніж у інших дерев'яних духових інструментів, силою звука (приблизно такою, як у валторни). Якби у музичних інструментів існував концертний коефіцієнт, то у саксофона він був би одним із самих високих" [2, 154].

Специфіка палітри засобів виразності у композиціях для саксофона соло надзвичайно виразно розкривається у творі В. Рунчака "Трішки музики на честь Адольфа Сакса" (2014) для саксофона соло. Твір присвячено винахіднику саксофона Адольфу Саксу, який вже у 1846 році запатентував відкриття всесвітньо відомого духового інструмента.

Слід підкреслити, що використання композитором у даному творі винятково широкого спектру виразових можливостей саксофона постає визначальним, багато в чому вирішальним у процесі з'ясування професійно-виконавського рівня музиканта-саксофоніста.

В. Рунчак, у вишукано-ексцентричній манері, максимально застосовує новітні виражальні можливості саксофона. Знаходячись на межі експресії, за якою починається абсолютний експеримент з виразовими якостями інструмента, композитор вимагає від музиканта-соліста нових художніх барв, які дуже часто знаходяться на грані виконавських можливостей саксофоніста. Також використовуються багатозвуччя, слептони, аерозвуки, техніка перманентного (безперервного) видиху, різноманітні шумові ефекти, мікрохроматика, осциляція, багатогранна темброво-динамічна палітра тощо. У такий спосіб автор розкриває доволі великий арсенал виразових можливостей сучасного саксофона.

Підкреслимо символічність звернення українського композитора до видатного бельгійця Адольфа Сакса, історичного батька найпопулярнішого у сьогоденні духового академічного інструмента. В. Рунчак представляє його оновлений виразовий арсенал, відтворюючи художній потенціал саксофона вже першої чверті XXI століття.

Виняткова своєрідність композицій для саксофона соло позначається й у творчості сучасного японсько-французького саксофоніста, композитора Рьо Нода. Поєднуючи визначні традиції європейської та американської виконавських шкіл на саксофоні у синтезі із досягненнями японської музичної культури композитор створив яскраві, оригінальні взірці творів академічного духового соло.

Особливе визнання в європейському музично-виконавському просторі отримав цикл з трьох п'єс "Імпровізації" для саксофона-альта соло Р. Ноди. Невеликі за обсягом три композиції, кожна з яких представляє цілком самостійний художній твір, присвячені видатному французькому саксофоністу та викладачу Жан Марі Лондейксу (р.н. 1932), в якого навчався композитор у консерваторії міста Бордо (Франція).

Художня самостійність кожної п'єси-імпровізації, яка переконливо доводиться сучасною музично-виконавською практикою, формується яскраво вираженою палітрою, насамперед, нетрадиційних засобів виразності. Так, в "Імпровізації" № 1 максимальності градацій досягає виконавський прийом вібрато, який урізноманітнюється композитором у повільності змін від стану майже витримано-рівного звучання до коливань в діапазоні 3/4 тону й більше. При цьому, підкреслимо, даний прийом у переважанні інтонаційно-висотних перемін використовується автором і в його абсолютно точному дзеркальному впровадженні.

Цікавим та водночас винятково складним постає синтез вібрато з оспівуваннями звуків мікроінтервальною технікою (мікрохроматика). Яскраво експериментує Р. Нода й зі змінами частоти вібрато. Наголосимо, що професор В.М. Апатський, досліджуючи нетрадиційні засоби виразності у духовому академічному музично-виконавському мистецтві, визначає поступове збільшення частоти вібрації як вид прогресивного вібрато, а зменшення частоти – як вібрато що уповільнюється [1, 285].

Центральною частиною першої п'єси з означеного циклу постає невеликий розділ довільної імпровізації із використанням зафіксованих у нотному тексті звуків. Основною кульмінацією п'єси є довга фермата, яка після невимовно активного звучання в нюансі трьох форте з трельними акцентами у пришвидженні відтворює колорит "тиші що звучить", створює своєрідне забарвлення саксофонного

післязвуччя. Саме у цих паузах, що звучать саксофонною тишею (також і в репризному розділі композиції), кожний слухач знаходить лише свій потаємний зміст.

Р. Нода яскраво використовує в "Імпровізації" № 1 й палітру динамічних можливостей саксофона. У невеликій за часом п'єсі (біля чотирьох хвилин) композитор впроваджує найрізноманітніші види динаміки, зокрема хвилюподібний, контрастний, витриманий, поступово зростаючий за гучністю звуку або зменшуючий тип динаміки. Виразно поєднується збільшення гучності звучання з виконавським прийомом вібрато.

"Імпровізація" № 2 зберігає характер невимушеного музикування на саксофоні. Але її найважливішою загальною відзнакою є суттєве збільшення амплітуди фразового розвитку для усієї композиції соло. Безумовно, Р. Нода вдається до застосування й відповідних засобів виразності, серед яких відзначимо локальність використання мілкої віртуозно-пальцевої техніки, впровадження розлогої динамічної палітри, а також активізація обертонового звукоряду в техніці багатозвуччя (мультифоніки). Гра співзвуччями зумовлюється кульмінаційними, вершинними фрагментами твору в нюансі від одного до трьох форте.

Виняткової ролі в означеній композиції набуває суттєве розширення діапазону інструмента. Втілення художньо-змістовних вершин твору, своєрідних кульмінацій зумовлюється інтонаційно-окличними, гучними за динамікою звучання мотивами, які у висхідному русі інтервалів октави та нони сягають звуків *ля-бемоль* третьої й до четвертої октави.

Таким чином, здійснюється виразно-експресивне використання найвищого регістру саксофонного діапазону, а саме регістру альтіссімо (звуки від *соль* третьої октави й вище).

Дана особливість окреслює вагому складову інструментальних засобів виразності саксофона – аплікатуру, яка має прямий, безпосередній вплив на темброві, динамічні, інтонаційні, моторно-рухові, артикуляційні властивості саксофонної художньо-виконавської творчості.

Концертна виконавиця на саксофоні, науковець Л. Максименко зазначає, що опанувати найвищим регістром саксофона можливо "...за допомогою використання системи додаткових аплікатур. Ця система складається з безлічі аплікатурних варіантів для кожного звуку регістру альтіссімо. У професійній виконавській практиці необхідно користуватись різними варіантами аплікатур, оскільки індивідуально кожна з них має свої пріоритети: одна – для зручності виконання віртуозних пасажів, інша – для доброго інтонування, наступна – для швидкого тремоло. Провідні саксофоністи світу, такі як Ж.М. Лондейкс, М. Шапошнікова, К. Делангле, Даніель Готьє, Крістіан Вірт та ін. розробили власні системи для високого регістру, якими користуються саксофоністи в усьому світі" [4, 219–220].

Вагоме значення аплікатури в еволюції виконавських інструментальних можливостей музикантів-духовиків, зокрема саксофоністів, засвідчується фактом розширення шумових засобів виразності самотутнім ефектом неточної аплікатури. Його безпосередньою прикметою постає синтез звуковисотного та темброво-колеристичного забарвлення звуку. Даний ефект знаходить відображення у різних системах авторських нотографічних позначень.

"Імпровізація" № 3, заключна п'єса з означеного циклу для саксофона-альта соло Р. Ноди, найбільш концентровано розкриває ідейно-змістове значення, притаманне даній композиційній серії. Автор, активно впроваджуючи виражальні засоби, а саме повний діапазон саксофона (від найнижчих звуків – до регістру альтіссімо), висотне вібрато, розлогу динамічну шкалу (гучність звуку), акцентує художньо-емоційну увагу, насамперед, на "тиші що звучить". Впровадження коротких інтонацій-мотивів з обов'язковими паузами саксофонного післязвуччя, якнайкраще утворює враження певної імпровізації, награвання, подібного до природнього, абсолютно невимушеного процесу музикування на старовинній бамбуковій флейті, дудуці, або ж іншому музично-етнічному інструменті.

Наголосимо, що надзвичайна гнучкість звукоутворюючого апарату саксофоніста, спричинена універсальністю системи резонаторів інструмента, особливостями звуковидобування та філірування звуку, обумовлює великі потенційні можливості до відтворення найрізноманітніших градацій художньої образності (певного образу).

Так, відомий французький саксофоніст, викладач і композитор Жан-Дені Міша у власній композиції "Біле вино" для саксофона-альта соло з оригінальною майстерністю художньо відтворює відчуття смакових якостей благородного напою та, підкреслимо, передає безпосередній процес його вживання (висхідне та низхідне глісандо, осциляція стаціонарної частини довжини звуку у межах приблизно $\frac{1}{4}$ тону, переважання простої (без участі язика) атаки звуку).

Виявляючи інструментальну своєрідність творів для саксофона соло необхідно відзначити, що усвідомлення максимальної оригінальності тембрового єства духового академічного інструмента, якнайкраще позначається у композиціях соло саме для інструментів сімейства саксофонів. "Незважаючи на загальну звукову однорідність усієї родини, не всі саксофони є однаковими та рівноцінними за своїми звуковими якостями" [3, 57].

Висвітлюючи темброву специфіку інструмента, як фундаментальний критерій духових творів соло, знана українська композиторка, представниця одеської сучасної композиторської школи Людмила Самодаєва у циклі "П'ять соло" для саксофоніста, звертається одразу до п'яти різних інструментів родини саксофонів (сопрано, альт, тенор, баритон і бас). Невеликі за часом композиції (увесь цикл звучить біля одинадцяти хвилин) відтворюють унікальну неповторність тембру кожного з інструментів, представленого художньо-контрастним принципом звучання музики соло.

Увага тембровій своєрідності саксофона-баритона постає квінтесенцією засобів художньої виразності й у творі соло "Промова" Олександра Щетинського, яскравого представника харківської плеяди вітчизняних композиторів. Знана київська майстриня Ганна Гаврилець позначає темброву специфіку інструмента цілеспрямовано підкреслюючи його звуковисотну транспозицію – "In B" для саксофона-сопрано соло. Відчуття тембрального забарвлення мелодії як споглядального, емоційно-зображального творчого процесу, виразно розкривається й в етюд-картині "Зранку з високого замку" для саксофона-альта соло відомого львівського саксофоніста, викладача та композитора Зенона Ковпака.

Темброва самобутність регістрів саксофона-альта, яка генерує діалогічність інтонацій і постає, як наслідок, основою укрупнення музичної форми, влучно відтворюється у саксофонній Сонаті соло сучасного київського композитора Сергія Пілютикова (дана композиція постала в Києві у 2000 році обов'язковим твором українського автора на Міжнародному конкурсі саксофоністів "Сельмер-Париж в Україні").

Висновки. Характерна своєрідність виразової палітри саксофона в академічних творах духового соло позначається застосуванням надзвичайно широкої низки нетрадиційних засобів виразності. Означене зумовлюється характерним "вивільненням" насамперед темброво-колеристичних, динамічних (гучність звука) та артикуляційно-штрихових саксофонних можливостей, що обумовлюється природно "чистим" звучанням академічного духового інструмента соло.

Перспективи дослідження вищезначеної теми формуються у науковому зверненні до камерно-ансамблевого саксофонного доробку та творів для саксофона у супроводі фортепіано з метою здійснення їх відповідного виконавського аналізу.

Література:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. 432 с.
2. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. Книга II. Киев: Задруга, 2012. 408 с.
3. Дразниці Л.І. Інструментознавство: навчальний посібник. Львів: ЗУКЦ, 2011. 168 с.
4. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака) // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: зб. наук. ст. Київ: КІМ ім. Р.М. Глієра, 2013. В. 47. С. 217–223.
5. Мимрик М.Р. Жанрові особливості української камерно-інструментальної музики з участю саксофона кінця XX – XXI століть // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах: зб. наук. ст. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. В. 83. С. 140–148.
6. Мимрик М.Р. Особливості формування темброво-виразальних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака) // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. ст. Київ: Міленіум, 2014. В. 25. С. 99–106.
7. Пастушок Т.В. Основні шляхи розвитку саксофонової школи в Україні // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: зб. наук. ст. Рівне: Волинські обереги, 2016. В. 8. С. 152–155.
8. Понькіна А.М. Саксофон у музичній культурі XX століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 "Музичне мистецтво". Харків: ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2009. 19 с.
9. Слупський В.В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах: зб. наук. ст. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. В. 83. С. 108–113.



УДК 780.8 : 780. 64

Леонов В.А.,
Палкина И.Д.,
г. Ростов-на-Дону

МЫШЛЕНИЕ И ЕГО СПЕЦИФИКА ПРИ ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Дано загальну характеристику мисленню, як психічному процесу, показані сфери прояву даного виду мозкової діяльності: концентрація, розподіл, переключення уваги і т.д. Висвітлено виконавські засоби і схема контролю виконавця над функціональною системою за допомогою зворотних зв'язків при грі. Наведено схеми зворотного зв'язку в системі і таблиця виконавських засобів. Показана множинність об'єктів довільної уваги, що впливають на мислення музиканта-духовика.

A general characteristic of thinking as a mental process is given, the spheres of manifestation of this type of brain activity are shown: concentration, distribution, attention shifting, etc. The executive means and the contractor's control over the functional system by means of feedback during the play are covered. There are feedback schemes in the system and a table of performing funds. The multiplicity of objects of voluntary attention that influence the thinking of a musician-spirit artist is shown.

Характерной особенностью работы педагога специального класса является индивидуальный характер занятий с каждым из учащихся, что позволяет сделать конкретного ученика (будущего специалиста) центральной фигурой учебного процесса. Отсюда и проистекает необходимость использования принципов личностно ориентированной педагогики. Процесс индивидуального обучения позволяет преподавателю не только учитывать уже имеющийся уровень знаний и умений, но и ориентироваться на него при составлении перспективного плана формирования профессионального исполнителя на духовом инструменте. Потому и бытует в среде музыкантов непреложная истина: "Педагог выпускает штучный товар". В условиях же групповых (поточных) занятий представляется возможным лишь констатировать личностные различия между учащимися. Следовательно, здесь индивидуальное развитие способностей является второстепенным и даже побочным результатом обучения (случается, что не благодаря учебному процессу, а вопреки).

Вместе с тем, индивидуальное общение с учащимся налагает особую ответственность на педагога, ограничивает его право на ошибки. Потому личностно-ориентированное обучение, как процесс, требует от преподавателя специального класса не только узкопрофессиональных знаний. Оно побуждает к изучению основных проявлений личности учащегося, которая находит свое выражение в мышлении, способностях, воле, внимании, характере, темпераменте, памяти. Указанные свойства выступают в деятельности человека в виде синтеза. В то же время, каждое из проявлений личности, несмотря на их взаимозависимость, выполняет специфическую функцию в сложной психологической сфере индивида.

В основе деятельности музыканта-исполнителя лежит мышление и игровые движения. При игре на разных видах инструментов данные компоненты обладают своей спецификой. Так, например, пианисту не присуща техника правой руки гитариста, а гитаристу нет необходимости в развитии техники губного аппарата, характерной для исполнителя на духовом инструменте.

Игровые движения, которые совершает музыкант-духовик, уже в значительной мере изучены и освещены в научно-методической литературе. Вместе с тем, специфика мышления остается, пока еще, в значительной мере, "белым пятном".

Однако у музыкантов довольно часто возникает вопрос – почему исполнители на духовых инструментах, как правило, уступают в скорости чтения нот с листа и в стабильности игры другим музыкантам? Ответ на этот вопрос может дать рассмотрение особенностей мышления (в широком смысле данного термина).

Первостепенное значение мышления для музыканта-исполнителя отмечают как педагоги-теоретики, так и практики. На самом же деле, оно не существует в виде отдельного психического процесса. Мышление проявляется и оценивается лишь через память, речь, характер и т. д. Оно выступает в качестве фактора, интегрирующего все высшие формы психических процессов, благодаря присутствию в каждом из них.

Мышление принято разделять на теоретическое и практическое, понятийное и образное, и т. д. Несомненно, для исполнителя на духовом инструменте первостепенное значение имеет способность мыслить образами. Ведь музыка сама по себе не обладает конкретным содержанием, доступным подробному словесному описанию. Даже "Времена года" А. Вивальди, снабженные обширной авторской программой, являются лишь ее условным отражением.

Образное мышление по своей сути – вид мыслительного процесса, в котором используются образы. Они создаются фантазией исполнителя в ходе изучения того или иного музыкального произведения, либо извлекаются непосредственно из памяти, как ассоциации.

Несомненно, образное мышление выступает результатом предшествующего опыта. Не является исключением в этом отношении и исполнительство. Ведь музыкальный образ представляет собой некое общее понятие. Он возникает на основе синтеза отдельных настроений, эмоций, абстрактных мыслей и пр. Создание музыкального образа идет закономерным путем – от частного к общему. Обычно, музыкальный образ формируется двумя диаметрально противоположными способами. В одном случае, ученик получает от преподавателя полную информацию об образном содержании исполняемого произведения. Такой путь характерен для начального этапа обучения. Второй способ формирования представлений о музыкальном образе ориентирован на собственный опыт исполнителя. Данный вариант присущ профессиональным музыкантам.

Между двумя способами создания представлений о музыкальном образе лежит огромное расстояние, которое преодолевается в процессе получения музыкального образования.

Формирование образного мышления должно идти рука об руку с совершенствованием исполнительской техники. Тогда процесс обучения приобретет целостный характер. Если же будет предпринята попытка формирования образного мышления в отрыве от исполнительской техники, то молодой музыкант станет походить на генератор электрического тока, к которому не подключен двигатель. О таких учащихся говорят – "ему нечем играть". Это значит, что, при всем богатстве образного мышления, ученик не владеет, в достаточной мере, исполнительскими средствами и средствами выразительности (громкостной динамикой, тембром духового инструмента и пр.), требующимися для воплощения своей художественной концепции. "Муки творчества" навсегда останутся таковыми без соответствующей игровой техники.

Образное мышление является компонентом творчества. Последнее же связано с решением умственных задач и созданием принципиально новых идей на основе переработки воспринимаемой информации. Несмотря на многочисленные исследования в областях физиологии высшей нервной деятельности и психологии, в настоящее время еще нет единого мнения о структуре и природе мышления. Бесспорно лишь то, что оно оказывает существенное воздействие на жизнедеятельность человека. Однако в не выясненной до конца структуре мышления представляется возможным определить некоторые умственные операции – анализ, синтез, сравнение, абстракцию и пр.

Анализ – это мысленное расчленение какого-либо музыкального произведения на составные части и выявление специфических свойств, характерных признаков (и т. п.) в его компонентах. Данный процесс возможен не только тогда, когда сочинение исполняется или воспринимается слухом. Образное мышление анализирует произведение также и по памяти. Вот почему музыканты очень часто занимаются без инструмента, например, в пути на работу.

Синтез является мысленной операцией, противоположной анализу, иначе говоря, обратной стороной процесса. Музыкант, исполняя произведение, наряду с контролем над качеством звукового воплощения компонентов, стремится к созданию "целостного художественного образа".

Сравнение – это мысленная операция, направленная к выявлению сходств и различий между произведениями, их интерпретациями, средствами выразительности и т. п. Музыкальное исполнение является искусством впечатления. При его характеристике невозможны точные количественные оценки – только качественные. И хотя в учебных заведениях либо на профессиональных конкурсах экзаменационные комиссии или жюри выставляют баллы, т. е. используют цифровые показатели, важнейшую роль здесь играет впечатление, произведенное игрой исполнителя. При этом перво-степенное значение приобретает сравнение интерпретации с неким эталоном, который сложился в представлении человека, оценивающего выступление. Потому и существуют различия в баллах, подчас весьма значительные.

Не менее важное место занимает сравнение в процессе обучения. Ведь, без сопоставления результатов (того, что было, – с тем, что есть; того, что есть, – с тем, что необходимо иметь, и т. д.) невозможно понять, – на каком этапе пути к достижению конечной цели находится учащийся. Да и сам молодой музыкант может формировать средства выразительности, оценивать свои достижения и пр., опираясь только на сравнение.

Абстракция – это мысленное оперирование отвлеченными образами. Среди ее видов принято выделять практическую (непосредственно включенную в деятельность), чувственную (или внешнюю), опосредованную (выраженную в понятиях). Абстракция играет важнейшую роль в исполнительстве. Ведь музыкальный образ – отвлеченное понятие. Помимо этого обстоятельства, именно абстракция позволяет вычленять из мощного потока разнообразной информации, которая поступает в центральную нервную систему исполнителя на духовом инструменте, определенный

компонент, требующий коррекции и осуществлять усиленный контроль над ним. Данное явление принято называть абстрагированием, без которого невозможны анализ или синтез.

Специфика мышления музыкантов, играющих на духовых инструментах, берет начало уже от самого состава исполнительских средств (Рис. 1).

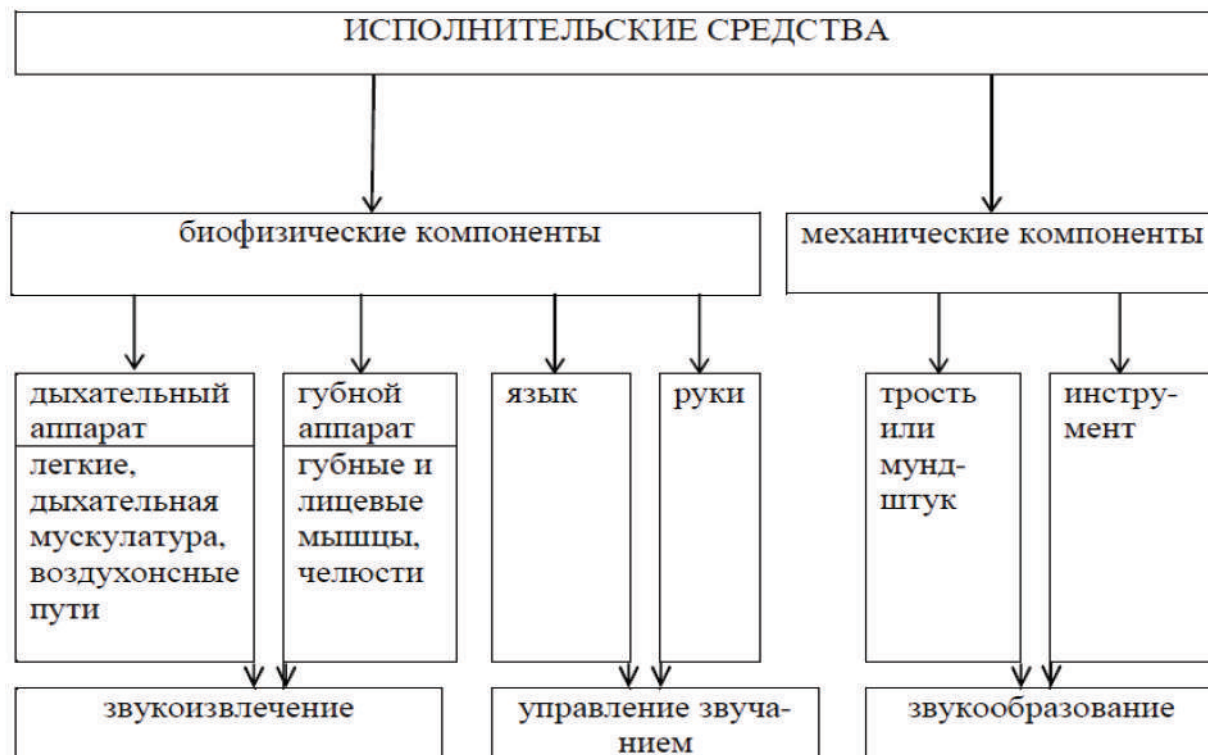


Рис. 1

Как видно на приведенном рисунке, биофизические компоненты обеспечивают звукоизвлечение и управление звучанием, а механические – образование звука. Причем, количество данных средств превышает таковое у исполнителей на инструментах иных видов.

В результате мыслительной деятельности и конкретных игровых движений, в ходе занятий возникают способности, которые следует понимать, как синтез психологической готовности к решению той или иной задачи с конкретными навыками и умениями, сформировавшимися в процессе умственного и физического труда, а также под воздействием социальной среды.

Существует очень много разных способностей. К их числу, в частности, можно отнести и мышление. Способности принято разделять на высшие интеллектуальные, общие и специальные. В свою очередь, они подразделяются на теоретические и практические, учебные и творческие, предметные и т. д.

Несомненно, в структуре способностей важнейшую роль играют автоматизированные движения и действия, т.е. навыки, возникающие в результате многократного решения одной и той же задачи. Успешность их формирования зависит от внимания.

Внимание незримо присутствует во всех психических процессах. Без него невозможна любая деятельность, вообще. Важнейшими свойствами внимания являются избирательность, направленность, сосредоточенность. Несмотря на их теснейшую связь, каждое из упомянутых свойств занимает собственное место в общей структуре:

- избирательность "отвечает" за выбор объекта контроля;
- направленность сохраняет тип деятельности на длительное время;
- сосредоточенность обеспечивает углубленное погружение в деятельность.

Внимание располагает рядом признаков, присущих самостоятельному психическому процессу. К его основным свойствам принадлежат объем, устойчивость, концентрация, распределение, переключение, отвлекаемость.

Объем внимания проявляется в количестве объектов, которые можно охватить одновременно. Потому при всех равных иных условиях один человек, например, способен удерживать в поле зрения семь предметов, явлений или процессов, а другой – только четыре. Следует отметить, что объем внимания, будучи объективной величиной, не изменяется под воздействием тренировки или обучения. Улучшение или ухудшение данного показателя субъективно зависит только от возраста.

Именно с объема внимания начинаются практические и кардинальные различия между исполнителями на духовых инструментах и иными музыкантами-инструменталистами. Ведь даже отдельно взятое извлечение звука требует напряженной работы центральной нервной системы. Потому что под произвольным контролем оказывается значительный ряд объектов (рис. 2).

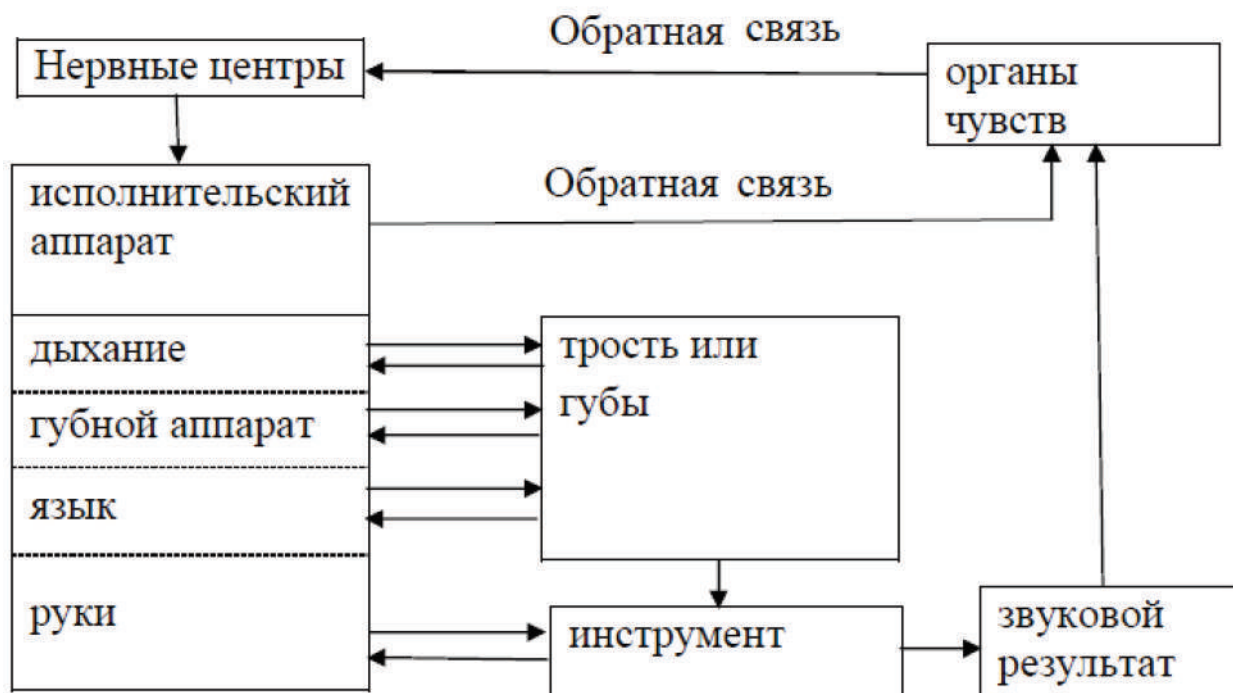


Рис.2

Задача звукоизвлечения и звукообразования формируется в коре головного мозга, откуда она и поступает в исполнительский аппарат. У начинающего музыканта в сфере внимания при извлечении отдельного звука должны находиться, как минимум, четыре объекта внимания – дыхание, губной аппарат, язык, руки, которые взаимодействуют с губами или тростью для образования звука. Данное взаимодействие отражено на рис. 2 разнонаправленными стрелками. Одновременно, в органы чувств поступает сигнал обратной связи о действиях компонентов исполнительского аппарата.

После образования звука у музыканта появляется еще один объект контроля над целым рядом показателей – высота, тембр, громкость, длительность звучания. Разумеется, данные о действиях и звуковых результатах деятельности компонентов исполнительского аппарата поступают в кору головного мозга генерализованным потоком. Тем не менее, начинающий исполнитель оказывается не способным проверять все параметры. И в данной ситуации у учеников нет ни малейшей возможности для сосредоточения своего мышления на создании художественного образа. Более того, в этом случае уже необходим контроль и над действиями рук. Иначе говоря, у начинающего исполнителя на духовом инструменте число объектов внимания превышает психофизиологические возможности центральной нервной системы.

Освобождение мышления для решения художественных задач происходит постепенно, по мере автоматизации действий исполнительского аппарата. Каков механизм этой автоматизации при избыточном количестве объектов внимания?

Известно, что есть люди, способные одновременно заниматься несколькими делами. В качестве примера всегда упоминают Юлия Цезаря и Наполеона Бонапарта, который как-то диктовал одновременно семь документов своим секретарям. Такую способность принято называть распределением внимания. Оно позволяет взрослым удерживать под контролем до семи объектов. У детей данный показатель не превышает четырех. Учитывая, что оптимальное количество объектов внимания должно быть в два раза ниже максимально возможного, педагог может ставить на уроке задачи, решение которых требует контроля не более чем над 2-3 процессами одновременно.

Разумеется, в примере с Юлием Цезарем и Наполеоном Бонапартом имело место не столько распределение внимания, сколько его переключаемость – это сознательное перемещение внимания с одного объекта на другой. С практической точки зрения, она характеризуется умением ориентироваться в быстро изменяющейся ситуации.

Переключаемость внимания позволяет понять феномен его распределения. При этом удерживаемые под контролем объекты неравнозначно отражаются в деятельности центральной нервной системы. Данный процесс несколько походит на зрительное восприятие. Ведь человек видит перед собой полусферу, в которой есть главный объект наблюдения и множество других, контролируемых посредством, так называемого, бокового зрения. Каждый из них, благодаря переключению, может в любой момент стать центром внимания.

Переключаемости отводится важная роль в профессиональной деятельности исполнителя на духовом инструменте, особенно при игре в оркестре. Здесь у музыканта имеется большое число объектов, заслуживающих внимания, чья направленность варьируется. Помимо контроля над звучанием своего инструмента, исполнитель удерживает "в поле зрения" собственную партию в структуре группы, к примеру, кларнетов. А при одновременной игре кларнетов и фаготов у музыканта насчитывается уже три крупных объекта внимания (прибавляется контроль над согласованием своей партии с инструментами другой группы), и т. д.

Переключаемость внимания улучшается под действием тренировки. К примеру, в начальный период работы в оркестре исполнитель обычно слушает себя. Со временем, под воздействием замечаний дирижера и советов коллег, музыкант овладевает умением воспринимать игру других участников коллектива, т. е. переключать и концентрировать внимание на других объектах контроля.

Немаловажное значение для формирования игровых навыков имеет устойчивость внимания, которая проявляется в сосредоточении на одном объекте в течение определенного времени. Концентрация подразумевает еще и степень сосредоточенности внимания. Названные свойства хорошо знакомы практике исполнительства на духовых инструментах. Ведь, очень часто, музыканты занимаются или разыгрываются в одном небольшом помещении по несколько человек. Казалось бы, что можно уловить в этом оглушительном шуме? Но, сосредоточившись на звучании инструмента и сконцентрировав внимание на решении поставленной задачи, каждый слышит, главным образом, себя. Разумеется, занятия в таких условиях приводят к быстрому утомлению. Они являются вынужденными, но не бесполезными.

Итак, по мере автоматизации игровых движений, кора головного мозга постепенно освобождается для решения художественных задач. Однако избавления от избыточных функций контроля происходит в течение многих лет, из-за различий во времени осознания разного рода ощущений, посредством которых осуществляется контроль над действиями исполнительского аппарата. Так, например, экстероцептивные (внешние) коррекции постигаются сразу, интероцептивные (внутренние) – по прошествии года, проприоцептивные (внутримышечные) – за 5-7 лет.

Приобретение игровых навыков и осознание соответствующих ощущений не освобождают мышление исполнителей на духовых инструментах в такой же мере, как это происходит у других инструменталистов. Дыхание, губной аппарат, обеспечивающие звукоизвлечение, весьма подвержены влиянию факторов внутренней и внешней среды, в отличие от рук. Следовательно, получение стереотипного результата требует повышенного внимания к сенсорным коррекциям. Их недооценка выражается феноменом, наблюдающимся лишь при игре на духовых инструментах: вследствие звукоизвлечения звук может не образоваться.

Таким образом, даже игровые навыки подвержены постоянному контролю со стороны функциональной системы звукоизвлечения и звукообразования исполнителя на духовом инструменте через конечный итог деятельности – звуковой результат. Данное обстоятельство ведет к повышению нагрузки на мышление начинающего музыканта, сравнительно с играющими на других видах инструментов, к сужению творческой фантазии при реализации художественного замысла.

Литература:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. – Киев, 2006. – 432 с.
2. Бернштейн Н.А. О построении движений. – М, 1947. – 270 с.
3. Бехтерева Н.П. Нейрофизиологические аспекты психической деятельности. – Л., 1974. – 151 с.
4. Давыдов Н. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста). – Киев, 2006. – 308 с.
5. Компоненты адаптационного процесса. / Под ред. В. Медведева. – М., 1984. – 110 с.
6. Леонов В.А. Целостный анализ звукоизвлечения и звукообразования при игре на фаготе. – Элиста, 1992. – 265 с.



УДК 780.8 : 780.646.1 "19/20"

Концевич О.Ю.,
Карпак А.Я.,
м. Львів

СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА ПРОБЛЕМИ ОПАНУВАННЯ МАЙСТЕРНІСТЮ ВИКОНАННЯ ТРУБНОГО КОНЦЕРТУ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Анотація. У статті поставлені завдання дослідити трубне виконавство та сьогоденні актуальні проблеми, які перешкоджають трубачеві оволодіти майстерністю виконання концерту XX – початку XXI століть; надати значну увагу вагомим проблемам виконавської техніки трубача, серед них опанування техніки вібрато та губних трелей; запропонувати сучасні рішення, які допоможуть значно ефективніше вдосконалити виконавський рівень і виразовий потенціал універсальних здатностей трубача; окреслити запропонований хронологічний перелік найяскравіших концертів XX – початку XXI століть для сприяння орієнтації фахівців та можливості формування особистого сольного репертуару сучасним трубачем.

Ключові слова: техніка виконавської майстерності трубача, репертуар для труби, трубний концерт XX – початку XXI століть.

Annotation. The article aim to is investigate the trumpet performance and today's actual problems that prevent the trumpeter to develop mastering skills performing the concert of XX – the beginning of the XXI centuries; to give the considerable attention to the main problems of trumpeter's performer techniques, such as mastering vibrato and lips trills; modern solutions help to improve effectively the level of the performance which; chronological list of the brightest concerts of the XX – the beginning of the XXI centuries are given to facilitate the orientation of specialists and the possibility of making a personal solo repertoire of the modern trumpeter.

Key words: the technique of performer skills of the trumpeter, repertoire for the trumpet, trumpet concert of the XX – the beginning of the XXI centuries.

Впродовж XX – початку XXI століть композитори педагоги та виконавці поповнювали скарбницю музичного трубного репертуару. На сьогодні виконавська трубна галузь налічує велику кількість оригінальних сольних творів. Досліджуючи світову композиторську спадщину та виконавську практику можна простежити, як стрімко, за останні сто років, розвивалось і вдосконалювалось сольне трубне мистецтво гри. Вивчаючи трубне виконавство XX – початку XXI століть можна цілком стверджувати, що концерт посідає одне з центральних місць у трубному репертуарі [5, с. 257]. Сольний оригінальний репертуар, на відміну від ансамблевого та оркестрового, містить величезний потенціал для поступового розвитку саме персональних технічних, художніх, виконавських та лідерських якостей трубача. Кожен виконавець, вивчаючи етапний твір, опановує певні виконавські прийоми для подолання художньо-технічних та звукових музичних труднощів, на думку професора А. Карпак: "...врахування художньо-акустичних аспектів неминуче приводить до модифікації та навіть переобладнання техніки виконання..." [4, с. 84]. У статті ми ставимо перед собою вимогу дослідження особливостей техніки виконання, збагачення виконавських прийомів у творі тощо. У методичній літературі такі поради на сьогодні є рідкістю.

Методичні здобутки провідних науковців, педагогів, виконавців таких як: В. Апатський, А. Карпак, В. Качмарчик, В. Посвалюк, І. Гишка, Б. Мочурад, С. Цюлюпа, Ф. Крижанівський, К. Посвалюк, Д. Муєдінов, В. Швець, С. Ганич, Г. Белінський, Р. Наконечний, В. Копоть, В. Давиденко та ін. на сьогодні створили міцне підґрунтя в духовому виконавстві і педагогіці.

Важливим завданням даної статті є і популяризація трубного сольного репертуару XX – початку XXI століть, позаяк велика кількість сольних концертів залишається і досі невідомою в українських музичних колах через обмежене розповсюдження інформації про них.

Метою даної статті є дослідження та надання рецептів опанування трубним концертним репертуаром XX – початку XXI століть за умови використання окремих виконавських технік.

Виконавська трубна сольна практика завжди пов'язана з проблемою доцільності вибору майбутнього репертуару – це один з найважливіших моментів виконавського процесу. Зазвичай перші симпатії до музичного твору перевищують самооцінку можливостей виконавця. Тільки при більш деталізованому практичному розборі твору виконавець бачить реальні можливості свого виконавського рівня. Та, все ж таки, однією з важливих здібностей та властивостей досвіду фахівця є здатність об'єктивно та реалістично оцінити виконавський рівень та можливості техніки перед вибором нового твору. Це забезпечить до певної міри якісне та адекватне виконання усіх технологічних та звукових вимог твору. Здатність до професійного аналізу сольного трубного репертуару формує виконавський та педагогічний досвід професіонала, що в майбутньому відобразиться на виконавській майстерності, свободі гри та успішних виступах трубача.

Трубний сольний репертуар концертів варто розділити за рівнем складності та розглянути в хронологічній послідовності.

Спочатку розглянемо репертуар для виконавців початкового рівня – це переважно учні ДМШ. Концерти цієї ланки, з одного боку, найлегші по своїй структурі та виконавських вимогах, а з іншого, становлять собою підґрунтя для формування майбутнього професійного фундаменту музиканта-духовика. Серед концертів для початківців вирізняються твори В. Щолокова, концерти №3 (1945/47), №6 (1958), №9 (1968), "Дитячий концерт" (1968) РРФСР; Л. Когана, Концерт №1 (1957/59) РРФСР; М. Сільванського, Концерт для труби (1972) УРСР; Ю. Щуровського, Концерт для труби (1973) УРСР; М. Бердієва, Концерт для труби №3 (1977) УРСР; Ж. Металліді, Концерт для труби (1991) РФ; Л. Колодуба, "Липневий" концерт № 2 (1999) Україна [5, с. 264] та ін.

Розповсюджений перелік світових концертів для юних виконавців ХХ – початку ХХІ століть налічує невелику кількість творів, зокрема, українських, що свідчить про недостатню кількість репертуару. Щодо дефіциту дитячого концертного репертуару наступної думки притримується Б. Мочурад: "Особливої актуальності набуває проблема створення оригінального репертуару для початківців. Довший час цей процес гальмувався недостатньою обізнаністю в специфіці початкового етапу навчання гри на інструменті, а відтак незацікавленістю професійних композиторів сферою виконавства на трубі" [3, с. 12]. Розглядаючи проблематику написання творів для виконавців-початківців, спостерігається необхідність врахування можливості юних артистів, адже дитячий виконавський губний апарат має свої фізіологічні межі. Однією з нових ідей є пропозиція щодо впровадження у світову виконавську практику перетранспонування оригінальних творів, які становлять собою непосильні регістрові складнощі для молодих солістів. У зв'язку з появою електронних редакторів така процедура набагато спрощується.

Під час виконання трубних концертів, у світі все частіше зустрічаються зразки "сухого" тембрового звучання без ознак *вібрато*. Такі проблеми свідчать про те, що сучасні виконавці та педагоги-трубачі недооцінюють значущість цього звукового виразового засобу, а обрана ними концепція розвитку підтверджує використання застарілих методів роботи. Потрібно зазначити, що за словами В. Апатського: "Вібрато є порівняно молодим виконавським засобом музиканта-духовика. Тому до нашого часу накопичений ще невеликий досвід його застосування" [1, с. 247]. Необхідно зазначити, що генезисом *вібрато* є результат "...періодичних змін гучності, висоти та тембру звуку" [1, с. 241]. В результаті акустичних випробувань було доведено, що "...найбільш ефективним засобом тембрового збагачення звуку є вібрато висоти" [1, с. 242]. Вагомим аспектом вібрато є багатоваріантна функціональність у перенесенні форманти в різні частини звуку (початок середина кінець) та вплив на з'єднання звуків. Таким чином, *вібрато* потрібно віднести до засобів звукової виразовості. Ми вважаємо, що саме *вібрато* проявляє найважливішу з характеристик складової якості звуку та демонструє одну з рис універсальної природи труби, що вирізняє унікальність її звучання. Приміром, застосування *вібрато* на трубі засвідчує виняткові здатності у керуванні ним, а саме спроможність змінювати його швидкість, щільність та амплітуду коливань. Цінність *вібрато* полягає ще в тому, що без нього жодна лірична, кантиленна партія трубного концерту не прозвучить повноцінно виразно та темброво-насичено. А звучання труби втратить свою істинну природу та унікальність, якщо його позбавити "живої енергії" – *вібрато*, як в певній мірі ретранслятора біоритму виконавця. Унікальна природа *вібрато* та його вибагливо-тонка специфіка є доказом того, що майстерне виконання цього засобу вимагає точної взаємодії губної та дихальної виконавських технік, а цього досягнути не легко. На думку В. Апатського в духовому виконавстві популярними є наступні види *вібрато* "губне, ротове, ротогортанне, гортанне, грудне, діафрагмальне" [1, с. 243]. Доповнити даний перелік можна взявши до уваги види *вібрато*, які перелічує Ю. Усов "гортанно-діафрагматичне"; "пальцеве" [6, с. 98] або механічне ручне. Види "губного" та "діафрагмального" *вібрато* застосовуються досить часто, опанування ними ми радимо починати на ранніх стадіях навчання. Відтак, ми пропонуємо виконавцям розпочинати знайомство з *вібрато* на другому році навчання, незалежно від віку. Саме після першого року навчання, коли вже сформована постановка губного апарату, потрібно закладати естетику звуку, адже в цей момент усі м'язово-технологічні звукотворчі компоненти синхронізовано засвоюються та фундаменталізуються в майбутню єдину систему персональних звукових якостей трубача. На жаль, в українській сучасній трубній освіті до вивчення цього виконавського виразового засобу звертаються набагато пізніше. Чим раніше виконавець почне засвоювати навички виконання *вібрато*, тим швидше у майбутньому це надасть йому звукової досконалості, вільного володіння різними видами тембру та значно розширить виконавські перспективи у виборі особливо виразово-тонких творів. На нашу думку, хибну характеристику застосування механічного *ручного вібрато* висуває Ю. Усов: "Пальцеве вібрато зазвичай використовується трубачами, у яких від природи рівний "плоский" роговий звук..." [6, с. 98]. На противагу цієї думки ми висуваємо наступні аргументи: такі методи не компенсують існуючі

звукові проблеми, а подібні стереотипи приховують проблеми постановки губного апарату і усуваються іншими методами. Ми рекомендуємо "Методику формування та вдосконалення амбушура трубача" І. Гишки, в результаті якої було "...досліджено позитивний вплив базингу на зменшення сили притиску мундштука до губів та збільшення робочого ресурсу амбушура" [2, с. 164]. Це дозволить трубачам, яким притаманний "плоский" вид звуку, вивільнити м'язи амбушура та адаптувати їхню роботу до сприятливих умов зародження насиченості тембру. Ми вважаємо, що пальцеве *вібрато* застосовується виключно при грі у високому регістрі при роботі статичного апарату, в такому випадку подібна техніка гри компенсує темброві втрати, оскільки її природа зумовлена високим тиском. Також розповсюджене його використання при грі на "f"; "ff"; "fff" чи "ffff".

На нашу думку, *вібрато* повинно застосовуватися виконавцем на підсвідомому рівні, як "інтуїтивна спонтанність", а ступені майстерності володіння таким виконавським прийомом мають пройти досить великий термін апробації. Завдяки опануванню виразового засобу *вібрато*, світове трубне виконання вище перелічених концертів набуде унікальних, особливих, персональних звукових рис.

У репертуар для виконавців старшого віку – студентів музичних училищ та коледжів, музичних інститутів та академій, концертуючих виконавців, входить велика кількість концертів. Вони несуть у собі численні виконавські труднощі. Опанувати такий репертуар допоможе, перш за все, підхід, який базується на спеціальному інструктивно-позиційному матеріалі, спрямованому на розвиток та вдосконалення конкретних виконавських технік, таких як: техніка виконавського дихання, техніка язика, техніка м'язів губного апарату, техніка комбінованої атаки, техніка пальців, техніка опанування засобів виразовості.

Сьогодні в світі переважна більшість трубачів, в силу різних виконавських проблем, не здатні майстерно виконати навіть половини існуючого концертного репертуару. Так, у виконавській сфері постає потреба пошуку вирішення проблем та шляхів опанування майстерності. Однією з сучасних проблем, що хвилюють трубачів, є досконале виконання "губних трелей". Концерти композиторів ХХ – початку ХХІ століть К. Ахо, Дж. Вільямса, Дж. Вульфа, Е. Цвіліча, Б. Коновальського, Л. Лібермана, Ю. Маркіна, Ф. Сайя, Р. Щедрина та ін. нерідко містять *губні трелі*. Історія виконання *губних трелей* починається ще з часів використання барокової труби. Саме застосування виконавської техніки *губних трелей*, завдяки особливості натурального інструменту в епоху бароко, сприяло формуванню в майбутньому універсальних рис у техніці сучасної труби. Прикладом цього є широке застосування *губних трелей* і сьогодні в академічних та джазових трубних концертах. На нашу думку, такий відомий джазовий прийом, як *шейк*, його виконавська природа, продовжує традиції застосування техніки гри *губних трелей* в барокову епоху. У трубній практиці відомими є наступні види *губних трелей*: півтонові, цілтонові, терцеві (переважно, про які йдеться мова нижче), квартові, квінтові, секстові, октавні, використання останніх двох залишається рідкісним явищем. Концерти, що містять велику кількість *губних трелей*, під час виконавського процесу спонукають соліста тримати свій губний апарат в стані високої виконавської готовності для вчасного застосування даної техніки гри. Та, значною проблемою сьогодення в опануванні концерту є поверхове ставлення трубачів до процесу засвоєння та виконання певних мелізмів, а саме *губних трелей*. Сучасні трубачі настільки зосередились на технологічному аспекті виконання даної техніки, що її первинне завдання, окраси концерту, часто залишається поза увагою. Відтак, на нашу думку, потрібно розглянути техніку *губних трелей* за технологічною та художньою складовою.

Технологічна складова – врівноважений, високоорганізований, складний м'язовий, моторико-конфігураційний виконавський процес. Отже, не дивно, що трубачі скеровують свою увагу пріоритетно у цьому напрямку, адже робота над засвоєнням технології гри *губних трелей* є першим етапом у робочому процесі, який вимагає досить багато часу у досягненні певного результату. З метою економії часу, під час відпрацювання незручних для трубної природи *трелей*, ми рекомендуємо застосовувати в певні моменти комбіновану техніку виконання *губних трелей* в поєднанні з аплікатурними. На сьогодні у світі є багато різних методів для вдосконалення техніки гри *губних трелей*. Автори А. Візутті К. Карузо; Ч. Колін; Г. Кларк; Дж. Стемп; М. Шлоссберг; та ін., створили власні методи, які спрямовані на здобуття гнучкості амбушура трубача. Такі методи завжди базуються на відпрацьовуванні послідовностей та інтервалів у штриху *легато* з використанням однакової аплікатури в поєднанні з різними позиціями язика, конкретної артикуляції "ga", "gy", "gi", та передувати натуральних звуків. Такі методи діятимуть, з нашої точки зору, неефективно без впровадження одночасного спеціалізованого інструктивного матеріалу, спрямованого на засвоєння та накопичення м'язових ресурсів губного апарату. Серед трубачів та педагогів існує гіпотеза про негативний вплив *губних трелей*, які через численні заняття над ними, спричиняють розхитаність фокусування губ. Такі аргументи ми спростовуємо: влучність позицій губ та якість фокусування виконавського апарату залежить від фундаментального, заздалегідь набутого м'язового потенціалу. А

заняття губними трелями стимулює тонус губного апарату, що сприяє вдосконаленню загальної гнучкості губного апарату та підвищенню моторики його мускулатурних зв'язків.

Художній складовій потрібно надати особливої уваги, яка вимагає від виконавця характеристики суб'єктивного мислення. Воно полягає у баченні виконання *губних трелей* з урахуванням певної стильової приналежності, мелодійної довершеності і філігранному звучанні. В академічних та джазових концертах впровадження *трелей* носить різноманітні функції в залежності від конкретного художнього задуму композитора. Ми вважаємо, що аналіз художньої складової *губних трелей* надасть більш розгорнутого розуміння сучасному трубачу для опанування ним майстерності виконання концертних творів. Художня складова техніки *губних трелей* може нести в собі деяку асоціативність та характерні образні риси: динамічної енергетики, ейфорійного лагідного споглядання, капризності, напів розгойдування, нагадуючи легкі повівання вітру, крикливості або фанфарності та ін. Усі ці риси потрібно розглядати крізь передачу виконавських музично-виразових засобів. Важливим є розуміння та вміння поєднати технічну та художню складові виконання *губних трелей* в момент доцільності передачі відповідної музичної концепції. При виконанні *губної трелі* перед трубачем має стояти мета виконати її як вишукану мелодійну прикрасу твору, адже від цього залежить його краса, логічність та довершеність.

Для кращого орієнтиру у формуванні репертуару сучасного трубача, ми подаємо хронологічний перелік концертів XX – початку XXI століть:

- В. Щолоков, Концерт №1 (1928) РСФРР;
- О. Гедіке, Концерт для труби з оркестром (1929/30) РСФРР;
- Д. Шостакович, Концерт №1 для фортепіано, струнного оркестру і труби (1933) РСФРР;
- Х. Джеймс, Концерт для труби (джазовий концерт), (1940) США;
- В. Цибін, Концерт для труби (1943/49) РРФСР;
- С. Барбер, "Кепрікорнський" концерт (1944) США;
- С. Василенко, Концерт-поема для труби з оркестром (1945) РРФСР;
- В. Щолоков, концерти №2 (1946), №4 (1947) РРФСР;
- Г. Томазі, Концерт для труби з оркестром (1948) Франція;
- В. П'єскін, Концерт для труби №1 (1948) РРФСР;
- П. Гіндеміт, Концерт для труби, фагота і струнного оркестру (1949) Німеччина;
- О. Арутюнян, Концерт для труби з оркестром (1949/50) Вірменська РСР;
- В. Крюков, Концерт-поема (1954/55) РРФСР;
- В. П'єскін, Концерт №2 (1954) РРФСР;
- В. Щолоков, Концерт №5 (1955) РРФСР;
- І. Шахов, Концерт для труби з оркестром (1955/63) РРФСР;
- Х. Фарберман, "Подвійний" концерт (1956) США;
- Ч. Чайнес, Концерт для труби в строї "до" з оркестром (1956) Франція;
- П. Ланть'єр, Концерт для труби (1957) Франція;
- Дж. Аддісон, Концерт для труби, струнних та ударних (1958) Англія-США;
- Г. Леонов, Концерт для труби №1 (1959) УРСР;
- К. Сікорський, Концерт для труби, струнного оркестру та перкусії (1960) Польща;
- Б. Яровинський, Концерт для труби (1961) УРСР;
- С. Болотін, Концерт для труби з оркестром (1961) РРФСР;
- І. Гліндемманн, Концерт для труби з оркестром (1962) (Данія);
- Г. Вільямс, Концерт для труби з оркестром (1963), Уельс;
- Дж. Горовіц, Концерт для труби з оркестром (1963) Великобританія;
- Г. Леонов, Концерт для труби №2 (1964) УРСР;
- О. Пахмутова, Концерт для труби з оркестром (1964) РРФСР;
- Е. Зубцов, Концерт для труби і тромбона с оркестром (1964/68) УРСР;
- З. Курц, Концерт для труби з оркестром (1966) Німеччина;
- В. Щолоков, Концерт №7 (1967) РРФСР;
- М. Вайнберг, Концерт для труби з оркестром (1967) Польща – РРФСР;
- С. Карім-Ходжи, концерти №1 (1967), №2 (1968/76) Узбецька РСР;
- Й. Бобровський, Концерт для труби і ф-но (1969) УРСР;
- В. Енке – С. Васільєв, Концерт для труби з оркестром (1970) РРФСР;
- З. Кржижек, Концерт для труби з оркестром (1971) ЧСР;
- К. Тібор, Концерт для труби (1965/1970) Угорщина;
- В. Щолоков, Концерт №10 (1972) РРФСР;
- Ірж. Пауер, Концерт для труби (1972) ЧСР;

- А. Нестеров, Концерт для труби з оркестром (1972) РРФСР;
Е. Тамберг, Концерт для труби з оркестром (1972) Естонська РСР;
М. Бердієв, концерти № 1 (1972), №2 (1975) УРСР;
В. Гомоляка, Концерт для труби (1977) УРСР;
В. Азарашвілі, Концерт для труби з оркестром (1978) Грузинська РСР;
А. Лупов, Концерт для труби з оркестром (1979/88) РРФСР;
Я. Лапинський, Концерт для труби з оркестром (1979/1980) УРСР;
В. Доморацький, Концерт №1 (1980/87) БРСР;
О. Злотник, Концерт для труби з оркестром (1983) УРСР;
С. Леончик, Концерт для труби (1983) СРСР;
Е. Грегсон, Концерт для труби з оркестром (1983) Англія;
Ж. Колодуб, "Драматичний" концерт (1986) УРСР;
Б. Синчалов, Концерт для труби "Монологи" (1986) УРСР;
В. Перрі, Концерт для труби з оркестром (1986) США;
Л. Колодуб, Концерт для труби (1987) УРСР;
М. Дремлюга, Концерт для труби (1989) УРСР;
Ф. Тічелі, Концерт для труби з оркестром (1990), США;
В. Доморацький, Концерт для труби №2 (1992) Білорусія;
Я. Лапинський, Концерт для трьох труб з оркестром (1994) УРСР;
Е. Цвіліч, "Американський" концерт для труби (1994) США;
Р. Щедрін, Концерт для труби з оркестром (1994) РФ;
А. Сандоваль, Концерт для труби з оркестром (1994) США, Куба;
Дж. Вільямс, Концерт для труби (1996) США;
Б. Коновальський, Концерт для труби, перкусії та струнного оркестру (1997) Польща;
Д. Шнайдер, Концерт для труби (1998), Швейцарія;
Л. Ліberman, Концерт для труби з оркестром (1999) США;
В. Шехмстер, Концерт для труби (2000) Україна;
Дж. Степхенсон, Концерт для труби з оркестром (2003) США;
Дж. Вульф, Концерт для труби (2003) Австрія;
Дж. Кайпайнен, Концерт для труби (2003) Фінляндія;
Бр. Бистром, Концерт № 1 для труби (2005) Люксембург;
М. Путц, Концерт для труби (2006) Люксембург;
Ю. Маркін, Концерт №2 для труби та симфонічного оркестру (2006), Концерт для труби, присвячений Євгенію Савіну (джазовий концерт), (2007) РФ;
О. Шварц, Концерт для труби "Trumpet Town" "Місто труби" (2009) Австрія;
Ф. Сай, Концерт для труби (2010) Туреччина;
К. Ахо, Концерт для труби з симфонічно-духовим оркестром (2011) Фінляндія;
Г. Куленті, "Трубний" концерт №3 (2014) Польща;
К. Пендерецький, Концерт для труби (2015) Польща;
Дж. Маккей, Концерт для труби "AntiqueViolences" США (2017);
Дж. Енрікес, Концерт для труби пікколо та симфонічного оркестру (2018) Мексика.

Очевидним стає те, що в сольному репертуарі трубача ХХ – початку ХХІ століть центральне місце виборює жанр концерту, виконання якого, на нашу думку, потрібно розглядати з позицій значних сучасних вимог як технічного так і художнього рівнів. Нові концепції та ідеї дають поштовх для створення подальших тенденцій розвитку та вдосконалення рівня майстерності різних рангів трубачів світу. Завдяки проведеному аналізу, порівнянню, співставленню фахових праць відомих науковців-духовиків: Ю. Усова, В. Апатського, А. Карпяка, І Гишки, Б. Мочурада, та ін., ми намагалися виокремити важливі аспекти, які відіграють визначальну роль у розвитку світового сучасного трубного виконавства. Досліджуючи проблеми опанування трубного концерту, пропонуємо збагатити сучасним виконавським досвідом відомі педагогічні методи. Це дозволить більш ефективно долати розбіжності теорії та практики трубного виконавства. Опанування майстерністю володіння засобом *вібрато* та технікою *губних трелей*, відкривають нові перспективи вражаючої інтерпретації цілого ряду концертів ХХ – початку ХХІ століть і допоможуть розкрити потенціал універсальної природи трубача. Запорукою майстерного виконання трубного концерту є вільне володіння виконавськими техніками. Стилистичне та художнє багатство світових трубних концертів початку ХХІ століття свідчать про неабияке значення формування високопрофесійної школи для сучасних виконавців, що сприятиме адекватному, ефективному опануванню розмаїттям сучасного репертуару.

Література:

1. Апатський В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / Учебное пособие. – К., НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006. 432 с. ISBN 966-7944-98-0
2. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача. (історія, теорія, методика, практика): Монографія / І. С. Гишка. – Львів, АСВ, 2010. – 183 с. ISBN 978-966-486-069-4
3. Мочурад Б. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. ... канд. мист.: спец.17.00.03 – "Музичне мистецтво" / Богдан Мочурад. – Л., 2005. – 20 с.
4. Карпак А. Світоглядні Орієнтири Сучасного Флейтиста/Вісник Львів. УН-ТУ Серія мист-во. 2012. Вип. 11. С. 84–92 УДК 788.5.071.1.087
5. Посвалюк В.Т. Мистецтво гри на трубі в Україні: Монографія. / Валерій Терентійович Посвалюк. – К. : КНУКіМ, 2006. – 400 с.
6. Усов, Ю. Методика обучения игре на трубе / Ю. Усов. – М.: Музыка, 1984. – 216 с.



*Wiesław Surulo,
Krakow, Poland*

PAUL TAFFANEL – CZŁOWIEK I JEGO DZIEŁO

Każdy, nawet początkujący flecista zna nazwisko Paula Taffanela. Zawsze zastanawiało mnie, w jakich okolicznościach i jakim czasie to nazwisko stało się dla mnie bliskie, stało się nazwiskiem-pojęciem, które towarzyszy moim codziennym obowiązkom, jest przy mnie w każdej chwili mojej drogi "fletowej" i artystycznej. Chciałbym, aby niniejszy artykuł był hołdem złożonym tej niezwykle ważnej dla świata fletowego postaci. Jego znaczenie jest niepodważalne dla rozwoju metodyki nauczania gry na flecie, na wszystkich poziomach zaawansowania instrumentalnego. Przyczynił się do usystematyzowania pojęć i zagadnień zarówno podstawowych, fundamentalnych, jak i złożonych, artystycznych. W mojej świadomości funkcjonuje również jako jedno pojęcie, złożone z dwóch nazwisk: Taffanel-Gaubert. Nie jest to przypadek, a jedynie doskonały przykład kontynuacji dokonań Paula Taffanela przez Philippa Gauberta – jego wychowanka i następcę na stanowisku profesora w Konserwatorium Paryskim.

Postaram się przedstawić postać Mistrza, jego osobowość i sposób oddziaływania na środowisko muzyczne ówczesnego Paryża i wykazać dlaczego został nazwany "ojcem nowoczesnej szkoły fletowej".

Niestety nie istnieje żadne nagranie ukazujące geniusz Taffanela. Jak brzmiał dźwięk jego fletu? Czy właśnie to brzmienie stało się powodem tak dynamicznego rozwoju sztuki fletowej i wyniesienia jej na piedestał? A może jego nienaganna technika palcowa lub klarowna artykulacja? A może jego wyczucie stylu i doskonałe rozumienie muzyki? Jej formy i zawartych w niej naturalnych napięć?

Uznanie Taffanela za ojca nowoczesnej, francuskiej szkoły fletowej ma swoje źródła w dwóch historycznych faktach: w akcie założenia paryskiego konserwatorium oraz przyjęciu i zaakceptowaniu nowoczesnego, metalowego fletu systemu Boehma. Prawdopodobnie, gdyby nie te dwa wydarzenia nie można by mówić o prymacie flecistów francuskich nad całą resztą muzycznego świata. Paul Taffanel zanim został profesorem w paryskim konserwatorium prowadził niezwykle aktywną działalność artystyczną jako flecista solista, kameralista, muzyk orkiestrowy, dyrygent i wreszcie jako niezwykle pedagóg. Tradycją było powierzanie posad w konserwatorium nie świeżo upieczonym muzykom, jak to bywa w obecnych czasach, lecz artystom z dokonaniem, niejako zweryfikowanym przez aktywne uczestniczenie w życiu muzycznym i artystycznym. Bohater naszych rozważań był wielkim admiratorem muzyki jemu współczesnej. Zamawianie wielu nowych kompozycji i liczne prawykonania w sposób znaczący przyczyniły się do poszerzenia repertuaru nie tylko na fletowego, lecz także kameralnego, na zespoły dęte i mieszane. Będąc dyrygentem Opery Paryskiej i Société des concerts du Conservatoire Taffanel wykorzystywał swoją pozycję do promocji muzyki tworzonej na duże zespoły wykonawcze, co przyniosło owoce w postaci wielu dzieł orkiestrowych.

Paul Taffanel, w roku 1893 został powołany na stanowisko profesora w konserwatorium paryskim. Dokonał zmian w strukturze klasy fletu i wprowadził nowy repertuar. Jego studenci mieli przywilej obcowania ze znakomitym artystą, który pokazywał im świat idei muzycznych, osobiste podejście do dźwięku oraz jego barwy i wibracji, które w późniejszym czasie stały się charakterystycznymi cechami francuskiej szkoły fletowej.

Urodzony w Bordeaux 16 września 1844 Claude-Paul Taffanel był dzieckiem Julesa i Anny Taffanel. Ojciec flecisty zajmował się budową i naprawą instrumentów oraz zajmował stanowisko fagocisty, a w późniejszym okresie trębacza w orkiestrze Grand Theatre w Bordeaux. Był poszukiwanym i cenionym nauczycielem, a w latach czterdziestych dziewiętnastego wieku dyrygentem Bordeaux Garde Nationale, orkiestry Gwardii Narodowej w Bordeaux.

W wieku siedmiu lat Paul Taffanel rozpoczyna naukę muzyki. Pierwsze lekcje otrzymuje od swojego ojca, ucząc się gry na flecie, skrzypcach i fortepianie. Bardzo szybko stało się jasne, że młody Paul posiada szczególne predyspozycje do gry na flecie.

W tej chwili pojawia się pytanie na jakim instrumencie uczył się młody Taffanel? Jedynym śladem jest rachunek zakupu klap i akcesoriów do ośmiokłapowego fletu sygnowanego nazwą "Lauriol a Bordeaux" i prawdopodobnie jest to właśnie jego pierwszy instrument.¹ Wiele lat później, gdy Philippe Gaubert wspominał swoją pierwszą lekcję fletu u Julesa Taffanela (ojca Paula), konstatował z przekąsem, że nauczyciel używa instrumentu starego typu, a nie nowego, już wtedy rozpowszechnionego systemu Boehma.

Mamy jednak dowody, że młody Paul bardzo szybko zmienił instrument na flet systemu Boehma. Najstarsza zachowana rodzinna fotografia, pochodząca z roku 1854 pokazuje ojca i syna trzymających w rękach flety systemu Boehma. Jules trzyma flet koniczny, model 1832 roku, a Paul flet cylindryczny, model z roku 1847.² Fotografia obrazuje wygląd ówczesnego instrumentu, pokazuje równocześnie nową, zrealizowaną przez Theobalda Boehma wizję fletu o znacznie powiększonych otworach, kłapach zaopatrzonych w dźwignie i zespół połączonych ze sobą mostków.

Wybór przez młodego Taffanela fletu z systemem Boehma wydaje się również oczywisty za sprawą jego kolejnych nauczycieli: Paula Guercy i Louisa Dorusa. Ten ostatni był wielkim entuzjastą nowego systemu i spowodował, że instrument ten stał się obowiązującym w konserwatorium paryskim. Louis Dorus należy do trzeciego pokolenia flecistów wykształconych w konserwatorium paryskim, jego nauczycielem był Joseph Guillou, który sam był absolwentem pierwszego w historii profesora fletu, samego Francoisa Deviennea.

W 1858 rodzina Taffanel przeprowadza się do Paryża gdzie Paul rozpoczyna studia pod kierunkiem wspomnianego już Dorusa. Pierwszy, publiczny występ Taffanela, który został odnotowany przez prasę miał miejsce 22 stycznia 1855 roku. W czasie tego wieczoru wykonał dwa utwory: Jeana Remusat'a *Fantaisie* na temat Niobe, zapomnianej nieco opery Agostino Steffaniego oraz Gulio Briccialdi'ego *Fantasia* na temat Normy, opery Belliniego. Koncert niespełna jedenastoletniego Paula został przyjęty z ogromnym entuzjazmem. Innym występem, być może ważniejszym, był koncert który rozpoczął długoletnią znajomość i przyjaźń Taffanela z Camille Saint-Saësem w czasie którego wykonał jego symfonię *Urbs Roma*.

Pierwsze profesjonalne pojawienie się młodego flecisty na estradzie odbyło się w orkiestrze Société des jeunes artistes du Conservatoire impérial de musique 3 lutego w roku 1861 pod dyrekcją Julesa Pasdeloupa. Orkiestra ta, założona w 1852 roku przez tego świetnego dyrygenta, za swój główny cel miała promocję kompozycji młodych twórców. Dokonała wielu premierowych wykonań takich wielkich twórców jak: Gounod, Saint-Saens, Schumann czy Wagner. Przez dziewięć lat istnienia tej orkiestry Taffanel był jej drugim flecistą u boku Louis-Antoine Brunota, z którym również współpracuje od 1862 roku w orkiestrze Opera-Comique. W tym czasie młody artysta coraz bardziej aktywnie działa jako solista i kameralista, jak również dyrygent, a jego występy zyskują uznanie zarówno publiczności jak i krytyki.

Profesorowie konserwatorium paryskiego jak również jego absolwenci stanowili trzon orkiestry Société des concerts du Conservatoire. Kilka lat po tym jak Taffanel otrzymał Premier Prix na zakończenie studiów w konserwatorium, rozpoczął współpracę z Société des concerts du Conservatoire w 1864 jako aspirant. Tak zwani aspiranci współpracowali z zespołem zastępując muzyków stałych w nagłych wypadkach lub współpracowali z zespołem na specjalne zaproszenie. Dopiero w 1867 Taffanel został zatrudniony w Société jako pierwszy pikulinista, grając razem z pierwszym flecistą Dorusem i drugim Altesem.

1 maja 1864, Taffanel został zarejestrowany jako doangażowany muzyk w prestiżowej paryskiej operze i został włączony do sekcji, której członkami byli Louis Dorus, Henri Altes oraz Ludovic Leplus. Wraz z tym zaproszeniem Taffanel poszedł tą samą drogą co inni znamienici wychowankowie konserwatorium, którzy występowali w tym zespole. Począwszy od pierwszego profesora fletu w konserwatorium paryskim Francois'a Deviennea, który grał w tej orkiestrze na fagocie i flecie na przełomie wieku XVIII i XIX, istniał ścisły związek i współpraca pomiędzy tymi dwiema instytucjami. Taffanel był godny aby kontynuować tę listę wspaniałych absolwentów konserwatorium włączając Guillou, Tulou, Dorusa, Altesa, którzy byli pierwszymi flecistami paryskiej opery.

Od 1868 roku kariera Paula zaczęła nabierać tempa. W roku 1874 Paul poślubił Geneviève Deslignières, pianistkę, studentkę klasy fortepianu Cesara Franka. W 1869, Taffanel został pierwszym flecistą Société des concerts du Conservatoire i koncertował regularnie jako ulubiony solista tego zespołu. Z tą właśnie orkiestrą stanął na podium dyrygenckim w roku 1892, a ich wspólne koncerty przyniosły mu reputację perfekcyjnego artysty, muzyka o wielkiej wyobraźni i energii. Był podziwiany za precyzję i interesujący gest, który zawierał najdrobniejsze intencje muzyczne.

¹ [1. str. 7]

² [1. str. 118]

Aktywność artystyczna Taffanella nie ograniczała się wyłącznie do dużych zespołów wykonawczych. Oprócz tych wielkich i ważnych paryskich zespołów, Taffanel był również aktywnym wykonawcą muzyki kameralnej. 1887 wraz z Saint-Saëns'em, Franckiem, Gounodem, Massenetem, Lalo i Fauré był jednym z członków założycieli Société nationale de musique. Oto lista utworów, których prawykonań dokonał Taffanel wraz z muzykami Société nationale de musique w latach 1871-1891. Zamieszczam również nazwiska współwykonawców tychże prawykonań.

Camille Saint-Saëns (1835-1921) *Romance*, op. 37 na flet i fortepian, Taffanel, Saint-Saëns, 4 kwietnia 1872

Louis Diémer (1843-1919) *Sérénade* na głos, flet i fortepian, Valdec, Taffanel, Diémer, 16 marca 1885

Émile Bernard (1843-1902) *Romance* op. 33 na flet i orkiestrę, również opracowanie kompozytora na flet i fortepian, Taffanel, Bernard, 18 kwietnia 1885

Edward Grieg arr. Blanc *Three Lieder* na dwa flety altowe, flet, harfę i kwartet smyczkowy, Tffanel, Lefebvre, Lafleurance, Laudou, RémyQuartet, 5 marca 1887

Jacques Durand (1865-1928) *Romance* op. 7 na flet i fortepian, Taffanel, Diémer, 14 kwietnia 1888

Charles Lefebvre (1843-1917) *Deux Pièces* op. 72 na flet i fortepian, Taffanel, Lefebvre 1 lutego 1890

Paul Fournier *Allegro* na flet i fortepian, Taffanel, Diémer 4 kwietnia 1891

Clémence de Grandval (1830-1907) *Valse mélancolique* na flet i harfę, Taffanel, Hasselmans, 4 kwietnia 1891

Innym z kolei środowiskiem artystycznym Paryża była Société classique, gdzie Taffanel jako członek kwintetu dętego popularyzował muzykę na mniejsze składy instrumentalne. Idee propagowane przez Société classique kontynuowane były od roku 1879 przez Société moderne d'instruments à vent.

Lista utworów dedykowanych Taffanelowi i wykonanych w Societé classique:

Adrien Barthe (1828-98) *Aubade* na kwintet dęty

Charles de Bériot (1802-70) *Sonata* na flet i fortepian

René de Boisdeffre (1838-1906) *Pièces* na flet i fortepian

Jacques Durand (1865-1928) *Romance* na flet i fortepian Op.7

Benjamin Godard (1849-95) *Trois pieces* na flet i fortepian

Charles Gounod (1818-93) *Petite symphonie* na flet, dwa oboje, dwa klarnety, 2 rogi i dwa fagoty.

Clémence de Grandval (1830-1907) *Valse mélancolique* na flet i harfę

Emil Hartmann (1836-98) *Serenade* Op. 43 na flet, obój, dwa klarnety, dwa rogi, dwa fagoty, wiolonczelę i kontrabas

Edouard Lalo (1823-92) *Aubade* na kwintet dęty i kwartet smyczkowy

Silvio Lazzari (1857-1944) *Octet* Op. 20 na flet, obój, klarnet, róg angielski, dwa rogi i dwa fagoty

Charles Lefebvre (1843-1917) *Suite* na kwintet dęty

Georges Pfeiffer (1835-1908) *Pastorale* na kwintet dęty

Charles-Marie Widor (1844-1937) *Suite* Op. 34 na flet i fortepian

Przez całą swoją karierę, Taffanel wywierał wielki wpływ na paryską scenę muzyczną jako flecista, dyrygent i pedagog. Działając aktywnie na tych polach przyczynił się do powstania kanonu francuskiej literatury fletowej i nie tylko fletowej. Ten znakomity artysta działając w wielu organizacjach i stowarzyszeniach muzycznych inspirował i prowokował kompozytorów do tworzenia dzieł na instrumenty dęte, a w szczególności na flet. Sam również napisał kilka utworów, w ten sposób mając osobisty wkład w rozwój repertuaru zarówno solowego jak i kameralnego. Société nationale de musique promowało twórczość rodzimych kompozytorów i w ten sposób miało wpływ na kształt muzyki francuskiej i podniosło go do mistrzowskiego poziomu repertuaru niemieckiego. Wojna francusko – pruska sprzyjała odrzuceniu niemieckiego repertuaru, a Taffanel, działając razem z takimi kompozytorami jak Faure, Massenet, czy Saint-Saëns wpierał rozwój francuskiego stylu kompozytorskiego. Société national żywiła nadzieję, że muzyka francuska nie będzie imitować stylu muzycznego innych narodów, lecz będzie rozbudowywać i uwypuklać unikalne cechy charakterystyczne dla stylu francuskiego. Société national, jako organizacja, pracowała przez siedemdziesiąt lat, przyczyniając się do powstania ważnych dzieł kanonu francuskiej literatury kameralnej. Wysiłki Taffanella, Saint-Saënsa i Société nationale de musique w końcu przyniosły jeden z najbogatszych, jeśli nie najbardziej płodnych okresów twórczości na flet jaki kiedykolwiek miał miejsce w historii muzyki. Wydarzeniem bez precedensu było wykonanie dnia 6 kwietnia 1872, *Romance* na flet i fortepian Saint-Saënsa, utworu dedykowanego Taffanelowi, przy akompaniamencie kompozytora. Oryginalnie *Romance* zastał skomponowany na orkiestrę lecz wersja z towarzyszeniem fortepianu jest po dzień dzisiejszy częściej wykonywana. W latach 1871 do 1891, Taffanel dokonał wielu prawykonań. Należy wspomnieć również o utworach, które były dedykowane Taffanelowi choćby Durand'a *Romance* op. 7, Lefebvre'a *Deux Pièces* op. 72. Na szczególną uwagę moim zdaniem zasługuje dedykowana Taffanelowi *Suita* skomponowana przez Charles-Marie Widora, utwór o ogromnym wdzięku, obrazujący w sposób chyba

najbardziej klarowny ówczesne wyobrażenia o pięknie brzmienia i kolorystyce fletu, prezentujący jego możliwości techniczne.

Od 1893 aż do przejścia na emeryturę w 1906 roku Taffanel piastuje stanowisko pierwszego dyrygenta Paryskiej Opery. W kręgach tej prestiżowej instytucji krąży opinia, że to właśnie Paul Taffanel przyczynił się do zaakceptowania dzieł Wagnera.

W czasie jego kadencji odbyło się wiele premier wagnerowskich, a większość tych przedstawień spotkała się z pochlebnymi recenzjami.

Po prawie trzydziestoletniej karierze solisty, dyrygenta i kameralisty Paul Taffanel w roku 1893, został zaproszony do poprowadzenia klasy fletu w paryskim konserwatorium, a tym samym objęcia stanowiska profesora w tej jednej z najbardziej prestiżowych uczelni muzycznych. Ówczesna klasa fletu liczyła średnio od 10 do 14 studentów, zarówno aspirujących do bycia profesjonalnymi artystami jak również muzyków orkiestr wojskowych i zespołów amatorskich. Producent fletów, Louis Lot zaopatrywał konserwatorium w instrumenty a Taffanel polecał je studentom, jeśli posiadali inne. Taffanel doświadczył zmiany brzmienia instrumentu w okresie przejścia od drewnianego do metalowego czy srebrnego fletu, dlatego brzmienie i wibracja były dla niego dwoma najważniejszymi aspektami gry. Był postrzegany jako artysta, którego dźwięk i barwa była uosobieniem idealnego dźwięku nowoczesnego fletu. Jego uwagi w stosunku do studentów w czasie zajęć skupiały się na brzmieniu i zawsze podkreślał iż dusza dźwięku znajduje się w prowadzeniu powietrza oraz że wszystkie inne aspekty techniki fletowej powinny być podporządkowane brzmieniu.¹ Jeśli chodzi o wibrację, Taffanel był przeciwnikiem mechanicznej i przemyślanej techniki, zawsze poszukując intuicyjnej i naturalnej wibracji. Od momentu objęcia profesury w konserwatorium, Taffanel dokonał znaczących zmian w systemie studiów. Tradycyjny format zastąpił zindywidualizowanym programem pracy. Studenci brali udział w klasach mistrzowskich trzy razy w tygodniu po dwie godziny, ale profesor różnicował i dostosowywał program tak, aby każdy student mógł pracować w stosownym dla siebie tempie. Taffanel dokonywał wyboru specjalnych utworów do sprawdzania postępów studenta w czasie wewnętrznych egzaminów dwa razy w roku. Najlepsi otrzymywali zgodę na udział w konkursie kończącym studia. W ten sposób zrestrukturyzowana forma nauczania skutkowałą spersonalizowaną edukacją każdego ze studentów, przynosząc znakomite efekty. Zastępując szkołę Altesa własną *Méthode complète*, rozwijał możliwości techniczne studentów wykorzystując zróżnicowane i urozmaicone ćwiczenia gamowe i interwałowe. Taffanel opracował ćwiczenia obejmujące całą skalę instrumentu, wszystkie tonacje, gamy i pasaże. Powtarzane segmenty gamowe, we wszystkich tonacjach i pełnej skali umożliwiały studentom dochodzenie do mistrzostwa technicznego w grze na flecie, kontrolowanie techniki oraz obserwację aparatu gry.

Taffanel wprowadził w konserwatorium również zmiany dotyczące programów realizowanych w czasie studiów i egzaminów. W pierwszej kolejności uczący się gry na flecie pracowali nad dziewiętnastowieczną literaturą wirtuozowską. Po jej mistrzowskim opanowaniu otrzymywali zgodę i zachętę profesora do studiów nad repertuarem bachowskim i mozartowskim, który uważał za bardziej wymagający zarówno pod względem brzmieniowym jak i stylistycznym. Dzięki współpracy ze środowiskiem kompozytorskim Taffanel nieustannie rozbudowywał repertuar fletowy o nowe kompozycje, które stanowią dziś serce literatury fletowej. Zamawiał utwory egzaminacyjne u szanowanych, francuskich kompozytorów w ten sposób inspirując i zachęcając do tworzenia na flet. W ciągu kilku lat od objęcia profesury w konserwatorium, zdołał przekonać władze do sformalizowania procesu zamawiania nowych utworów, tak, aby nieustannie poszerzać repertuar również innych instrumentów dętych. Taffanel miał skonkretyzowaną wizję utworu egzaminacyjnego. Jeśli przyjrzymy się dowolnemu utworowi z grupy tzw. konkursowych, łatwo dojdziemy do wniosku, że każdy z nich zawiera: fragmenty kantylenowe, gdzie priorytetem będzie frazowanie, ekspresja, homogeniczność brzmienia oraz części wirtuozowskie, gdzie grający może zaprezentować swoje walory techniczne, motoryczne jak również artykulacyjne. Czas trwania tych kompozycji mieści się w przedziale pięciu do siedmiu minut i są to utwory z towarzyszeniem fortepianu. Tego typu kompozycje miały zaprezentować najważniejsze aspekty nowoczesnej francuskiej szkoły fletowej, której Taffanel był niewątpliwym twórcą. W 1898, Gabriel Fauré został poproszony o skomponowanie utworu na tę okazję, wtedy powstała *Fantaisie*, op. 79. Cécile Chaminade napisała *Concertino*, op. 107 w 1902. Inni kompozytorzy jak Joachim Andersen, Louis Ganne, Albert Perillou również dedykowali swoje kompozycje konkursowi konserwatorium.

Taffanel nie był jednak skupiony tylko na muzyce nowej. Przyczynił się również do przywrócenia do procesu dydaktycznego pozycji repertuaru osiemnastowiecznego. Jego praca pedagogiczna cieszyła się ogromnym uznaniem zarówno władz konserwatorium jak również państwowych. Z okazji stulecia konserwatorium, otrzymał prestiżowe odznaczenie *Palme académiques*, srebrna palma, a w roku 1902

¹ [4. str. 14]

Officier de l'instruction publique, złotą palmę. Taffanel wykształcił wielu flecistów, którzy mogli przekazać jego idee gry na flecie następny generacji. Méthode complète prezentująca jego podejście do nauki techniki gry, stała się podstawową literaturą metodyczną. Połączenie długiej kariery jako flecisty i pedagoga, ugruntowało jego ważną pozycję w świecie muzycznym. Taffanel stał się osobistością, która stworzyła fundamenty do rozwoju francuskiej szkoły fletowej.

Począwszy od 1900 ze względu na stan zdrowia aktywność zawodowa Paula Taffanella spada. Rezygnuje ze współpracy z Société des concerts du Conservatoire, a w lutym roku 1901 roku ogłasza swoje odejście na emeryturę. Sporadycznie bierze udział w wydarzeniach życia muzycznego jako gościnny dyrygent, dnia 21 listopada 1908 roku umiera. Został pochowany w rodzinnym grobowcu na słynnym, paryskim cmentarzu Pere Lachaise.

Paul Taffanel rozpoczynając w bardzo młodym wieku naukę na flecie w systemie Bohema stanął na czele nowej generacji flecistów. Błyskotliwa kariera dała mu wysoką pozycję w paryskim środowisku muzycznym, a przyjęcie srebrnego, cylindrycznego fletu w paryskim konserwatorium, stało się faktem bardzo istotnym w historii światowej sztuki fletowej. Aktywna działalność artystyczna Taffanella, utalentowanego flecisty i przyjęcie nowego fletu Boehma przyczyniły się do faktycznego stworzenia podwalin dla nowej francuskiej szkoły fletowej. Przebieg jego kariery i fakt że był członkiem wielu ważnych paryskich zespołów wywarły ogromny wpływ na rozwój środowiska muzycznego Paryża. Jego znakomite opanowanie instrumentu, błyskotliwość, wirtuozeria oraz wysoka pozycja jako dyrygenta i pedagoga przyczyniły się do powstania bogatego repertuaru fletowego. Wszystkie te fakty z jego życia i kariery pozwoliły uznać postać Taffanella za założyciela francuskiej szkoły fletowej.

Jego poglądy i idee pedagogiczne i artystyczne zostały przejęte przez wszystkie nacje świata. Pozycja Taffanella jako ojca francuskiej szkoły fletowej została ugruntowana również przez działalność pedagogiczną. Méthode complète de flûte, propagowana przez jego studentów w celu zachowania stylu nauczania Taffanella, przyniosła mu światową sławę. 17 Grand exercices journaliers de mécanisme pour flûte, część Méthode complète de flûte (wydana 1923) jest w posiadaniu prawie każdego poważnego flecisty i do dziś pozostaje jedną z podstawowych publikacji metodycznych. Absolwenci Taffanella ponieśli tradycję francuskiej szkoły fletowej w świat, jako fleciści soliści i muzycy najważniejszych orkiestr na świecie. Wystarczy wymienić tylko trzy wielkie nazwiska: Philippe Gaubert (1879-1941), Georges Barrère (1876-1944), i Marcel Moyse (1889-1984).

Méthode complète de flûte Paula Taffanel'a, została ukończona i opublikowana w 1923 roku przez Phillippe Gauberta. Podręcznik ten umożliwia rozumne, codzienne ćwiczenie z wykorzystaniem różnorodnych artykulacji, każdej gamy i pasażu, skupiając się na brzmieniu i jego udoskonalaniu w połączeniu z techniką manualną. Materiał zawiera również segmenty dotyczące podstaw gry, ozdobników, pracy języka, codziennych ćwiczeń, wirtuozerii, stylu, jak również wyjątki ze studiów orkiestrowych. Gaubert, Barrère i Moyse kontynuowali styl nauczania Taffanella, zachowując technikę, dźwięk i wszystkie propagowane przez niego idee. Barrère i Moyse dokonali spopularyzowania francuskiej szkoły fletowej w Stanach Zjednoczonych. Działając w Ameryce Barrère, szeroko wpłynął na amerykańską szkołę fletową, dając Ameryce Williama Kincaida, który uważany jest za ojca amerykańskiej szkoły fletowej. Moyse uczył studentów we Francji i Stanach Zjednoczonych, napisał wiele pozycji metodycznych, które po dziś dzień służą kolejnym pokoleniom flecistów. Jako dopełnienie tego obrazu chciałbym przypomnieć kompozycje autorstwa Paula Taffanella, które po dzień dzisiejszy stanowią bardzo istotne pozycje koncertowe i pedagogiczne, są to: *Andante Pastoral et Scherzettino*, *Grande Fantasia sur Mignon*, *Fantasia Sur l'Opera de C. M. von Weber "Der Freischütz"* oraz *Quintette g-moll*. Artykuł ten stanowi jedynie zarys ogromnego dziedzictwa Taffanella, który stworzył podwaliny współczesnej metodyki nauczania gry na flecie.

Literatura:

1. Blakeman, Edward. *Taffanel Genius of the Flute*, New York, Oxford University Press, 2005
2. Debost, Michel. *The Simple Flute*, York, Oxford University Press, 2002
3. Fries, Susan. *My Teacher*, Author House, Bloomington, 2007
4. Toff, Nancy. *Monarch of the Flute*, New York, Oxford University Press, 2005
5. Toff, Nancy. *The Flute Book*, New York, Oxford University Press, 2012



УДК 377.091.32

Палаженко О.П.,
Пахомов Д.В.,
м. Рівне

УРОК МУЗИКИ ЯК ОСНОВНИЙ КОМПОНЕНТ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО СМАКУ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Анотація. У статті досліджується процес формування музичного смаку у дітей молодшого шкільного віку на уроках музики, подаються рівні розвитку музичного смаку (високий, середній, низький). Високий – адекватне, естетично-активне досягнення "пікового становлення" в музиці, єдність емоційна і інтелектуальна; точне змістовне висловлення дитиною про сприйняті музичні образи; прагнення сприймати світ музичних образів через взаємозв'язок зі своїм світом; середній – досягнення "пікового" полягання в музиці і розуміння музичних образів має не завжди адекватний характер; усвідомлено сприймаються прості, статичні, однозначні музичні образи; прагнення і готовність сприймати світ музичних образів і свій емоційний світ; низький – відсутній інтерес до сприйняття музичного образу; сприйняття і розуміння музичних образів неадекватне, цілісне, нерозчленоване.

Ключові слова: музичний смак, знання, уміння, сприйняття, музичний образ.

An annotation. In the article is researched process of forming of musical taste for the children of midchildhood on the lessons of music, the levels of development of musical taste are given (high, middle, low). High is an adequate, aesthetically active achievement of "peak formation" in music, the unity of emotional and intellectual; accurate, meaningful statement by the child of perceived musical images; the desire to perceive the world of musical images through interconnectedness with their world; ability to analyze, compare musical images, establish cause-effect relationships between means of musical expression and emotional content of music; the ability to evaluate the process itself and the result of the perception of musical images, the ability to imagine, identify with a musical composition; the average – the achievement of the "peak" reliance on music and the understanding of musical images is not always adequate; consciously perceived simple, static, unambiguous musical images; desire and willingness to perceive the world of musical images and their emotional world; low – there is no interest in perceiving the musical image; perception and understanding of musical images inadequate, holistic, undivided.

Keywords: musical taste, knowledge, ability, perception, musical appearance.

Виникнення в нашій свідомості природних, закономірних асоціацій музики з самим життям, іншими жанрами мистецтва переконує нас у величезних можливостях музичного виховання, яке фактично дає людині ключ до сприйняття, розуміння образного світу прекрасного. Володіння таким ключем – це важлива передумова формування не лише дійсно прекрасного в усіх значеннях, але, що важливо, – формування смаку.

Учні можуть по-справжньому любити серйозну музику, але головне – вони повинні стати культурними слухачами, активно і з цікавістю сприймати музику, виробити своє ставлення до почутого.

Якщо діти чують високохудожню музику, вони нагромаджують досвід переживання і усвідомлення вагомих інтонацій музики різних епох і стилів, у них формуються основи музичного смаку. Набуваючи певних знань, умінь і навичок про музику, школярі залучаються до музичного мистецтва. Потрібно досягти такого ефекту, щоб в процесі музичного виховання набуття цих знань, умінь і навичок сприяло формуванню музичного мислення, уяви, мистецького смаку.

Проблемою становлення музики як мистецтва займалися О.А. Апраксина, О.П. Радинова, Г.Я. Лешакова, Е.Л. Рибалкіна, Л. Школяр, А.Г. Юсфін та багато інших учених і педагогів. Проблемою формування музичного смаку займалися Б.А. Бечак, Л. Дмитрієва, Н.М. Черноіваненко, Д.Б. Кабалевський, О. П. Радинова та ін. В даний час у сучасних школярів є можливість вивчати спадщину світової музичної культури, зробити його своїм духовним надбанням.

Проблема розвитку музичного смаку школярів привертає увагу багатьох дослідників. Не дивлячись на велику кількість робіт у цій галузі, вона все ще продовжує залишатися актуальною. Проблема полягає у відсутності музичної культури підростаючого покоління, а значить і музичного смаку. Зараз люди живуть в такий час, коли музику можна почути практично скрізь. Цьому сприяють радіо, телебачення, а також доступність музичного матеріалу (аудіо, відео).

Разом з цією легкодоступністю відбувається знецінення музики. Вона перетворюється на шум. Люди просто не вміють слухати музику серйозно. Виховання дитячого музичного смаку – питання складне і мало вивчене. Спостерігаючи за дітьми, легко переконатися в тому, що одні з них вважають за краще співати або танцювати, грати на музичних інструментах або слухати музику. Це говорить про різноманітність дитячих смаків, які необхідно постійно розвивати і удосконалювати.

Аналіз вітчизняної і зарубіжної музикознавчої, педагогічної літератури по вивченню проблеми розвитку музичного смаку дозволив висунути наступну гіпотезу: якщо проблема розвитку музичного смаку у школярів така важлива, то необхідно побудувати свою діяльність так, щоб зуміти зацікавити їх високохудожньою музикою через знайомство з різними стилями і напрямками музики.

Багато учених працювали над проблемою розвитку музичного смаку. Особливий внесок зробила В.Н. Шацька [4, с. 54], яка вважала, що музичний смак розуміється, як певний рівень музично-поетичних вистав, який дає можливість відзначати і цінувати прекрасне в музиці, тобто її ідейність і змістовність, правдивість і щирість відчуттів, яскравість і переконливість музичних образів і всіх виразних засобів музичного твору. На основі цих навиків активного сприйняття і першої критичної думки з'являється великий інтерес і задоволення від достовірно художньої музики у всіх її видах, включаючи і образи народної творчості, і доступні твори великих композиторів минулого, і найрізноманітнішу за жанрами, але високоякісну музику сучасних авторів.

Виховання активного слухача музики пов'язано з двома основними моментами: необхідністю організації всіх умов для активного сприйняття музики та розвитком потреби естетичної думки, без наявності якої не можна уявити собі слухача, що має свої вимоги до музики, своє ставлення, свої смаки.

В умовах музично-просвітницької роботи серед дітей сприйняття музики не може формуватися самостійно. Дітям особливо необхідні художня і педагогічна допомога, керівництво вчителів. Потрібна науково-дослідна і експериментальна робота і педагогів, і психологів, і музикантів, щоб перевірити правильність шляхів допомоги у становленні відповідного сприйняття музики.

У вихованні музичного смаку значне місце займають літературно-музичні теми, де у зв'язку з бесідою про творчість якого-небудь письменника або поета показується віддзеркалення його творчості в музиці. Музичні інтереси молодших класів мають свої особливості і труднощі. Молодші школярі хочуть знати і розуміти музику, але, в більшості випадків, не мають достатніх навиків слухати і сприймати її. Звідси велике прагнення до читання книг про музику і до лекцій. Зазвичай перші ж кроки справжнього спілкування з музикою викликають дуже великий інтерес до неї і прагнення глибше проникнути в різні сфери музичного мистецтва.

Н.Я. Брюсова, вважає, що всі знання і уміння, все те нове, що відкриває школа дитячому розуму, повинні приходити дітям в живому вигляді, таким, яким все це приходить до нас в житті. Треба, щоб, проникаючи в ці незнайомі ще розуму речі, відчуття дітей розкривалося для життя як можна повніше, щоб широкий, багатозвучний світ розкривався перед ними і щоб вони, через ці нові знання, входили в нього всією своєю життєвою істотою, радіючи життю. І цьому може найкраще допомогти музика [2, с. 75].

В.А. Багадуров, Т.Л. Беркман, Д.Л. Локшин, М.А. Румер вважали, що освоєння музичних творів передбачає повноцінне їх сприйняття, тобто слухання і розуміння [5, с. 35].

На жаль, до цього часу питанню сприйняття в нашій музично-педагогічній практиці приділяється недостатня увага, особливо на перших етапах музичного виховання. В той же час не можна успішно займатися жодною музичною діяльністю, якщо не розвинене сприйняття. Виховання сприйняття може бути здійснене лише при постійній керівній ролі вчителя. Що ж потрібно зробити для того, щоб навчити школярів розуміти і любити музику? Любити музику – означає випробовувати потребу в спілкуванні з нею, переживати її, тобто переживати радість, хвилювання, сум, слухаючи її. Розуміти ж музику – означає сприймати її свідомо, вслухатися в її зміст і форму. Слід відзначити, що поняття "любити" і "розуміти" музику часто ототожнюються. Інколи вони і протиставляються: "Я музику люблю, хоча її і не розумію".

Ми вчимо дітей сприймати музику свідомо для того, щоб вони її глибше переживали, відчували. Може виникнути питання: чи обов'язково розуміти музику для того, щоб її любити? Адже ми знаємо безліч таких прикладів, коли слухачі (і дорослі, і діти) дуже мало або навіть нічого про неї не знають, але люблять і переживають музику. Проте можна з упевненістю сказати, що сприйняття яскравіше і свідоміше у тих слухачів, що мають підготовку, мають знання про музику.

Слід звернути увагу на те, що твори, які діти здатні емоційно сприйняти, повинні бути дедалі складнішими і більшими за обсягом. Але буває і так, що досить складні твори глибоко сприймаються слухачами не підготовленими. У таких випадках можна з упевненістю сказати, що йдеться про людей в тій чи іншій мірі обдарованих. Недаремно в структуру музичних здібностей видатний учений, професор Теплов включив не лише слух, але і емоційну чуйність до музики.

Можна виокремити такі рівні розвитку музичного смаку: **високий** – адекватне, естетично-активне досягнення "пікового становлення" в музиці, єдність емоційна і інтелектуальна; точне змістовне висловлення дитиною про сприйняті музичні образи; прагнення сприймати світ музичних образів через взаємозв'язок зі своїм світом; уміння аналізувати, порівнювати музичні образи,

встановлювати причинно-наслідкові зв'язки між засобами музичної виразності і емоційним змістом музики; уміння оцінювати сам процес і результат сприйняття музичних образів, здатність уявляти, ототожнювати себе з музичним твором; **середній** – досягнення "пікового" полягання в музиці і розуміння музичних образів має не завжди адекватний характер; усвідомлено сприймаються прості, статичні, однозначні музичні образи; прагнення і готовність сприймати світ музичних образів і свій емоційний світ; аналіз музичного образу відбувається за зразком, відсутня самостійність; уміння встановлювати причинно-наслідкові зв'язки між музичним чином і засобами виразності; при інтерпретації емоційного змісту музичного образу мова не розгорнута, орієнтована на стандарт; **низький** – відсутній інтерес до сприйняття музичного образу; сприйняття і розуміння музичних образів неадекватне, цілісне, нерозчленоване; спосіб аналізу змісту музичного образу і засобів виразності характеризуються нестійкістю; в пізнанні музичних образів мовні комунікації носять особовий характер, але неадекватні змісту творів і мають слабку емоційну забарвленість.

В процесі спостереження діти з високим рівнем музичного смаку характеризуються цілеспрямованістю, адекватним естетично-активним сприйняттям музики, єдністю емоційного і інтелектуального, диференціацією слухових відчуттів. Внутрішній слух і музичні уявлення пов'язані із здатністю чути і переживати музику в собі.

Учні сприймають, усвідомлюють виразні засоби музики, розуміють, за допомогою чого композитор досягає естетичного ефекту і як музичний образ діє на слухача, встановлюють причинно-наслідкові зв'язки між емоційним змістом музичного образу і засобами його виразності.

Д.Д. Шостакович писав, що любителями і знавцями музики не народжуються, але стають; безнадійних в цьому відношенні людей немає, необхідно пам'ятати, що музичний смак, розуміння музики формується повільно. Збагнути змісту музики може кожен, потрібно лише докласти зусилля, щоб здолати труднощі на початку роботи над собою [5, с. 148]. Музика поширюється в гігантських масштабах за допомогою радіо, телебачення, інтернету, вона стала настільки обов'язковою, що перетворилася на помітний чинник соціального життя, тому про її роль в сучасному суспільстві повинні задуматися представники різних професій, навіть філософи, політики, письменники.

Музика по-своєму формує ціннісні орієнтири суспільства, його ставлення до світу, вчить людей безкорисливо насолоджуватися красою, захоплюватися багатством духовних сил і можливостей людини. В цьому полягає суть естетичної функції.

Таким чином, треба проводити систематичну роботу над формуванням музичного смаку у дітей молодшого шкільного віку, щоб досягти великих успіхів в музичному розвитку дітей. Тому вчителю треба, передусім, зуміти їх зацікавити уміло дібраним матеріалом.

Список використаної літератури:

1. Апраксина О. А. Методика музикального виховання в школі / О. А. Апраксина. – М. : Просвещение, 1983. – 222 с.
2. Дмитриева Л. В. Методика музикального виховання в школі / Л. В. Дмитриева, Н. М. Чернованенко. – М. : Просвещение, 1989. – 206 с.
3. Знаменская И. А. Музыкально-языковой словарь и его роль в формировании слушательской культуры школьников / И. А. Знаменская. – Ростов Н/Д : Изд-во обл. ИУУ, 1990. – 19 с.
4. Кабалевский Д. Б. Воспитание ума и сердца / Д. Б. Кабалевский. – М. : Просвещение, 1984. – 204 с.
5. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
6. Петрушин В. И. Музыкальное восприятие как средство изучения личности школьника / В. И. Петрушин // Воспр. психол. – 1986. – № 1. – С. 102 – 104.
7. Юсфин А. Г. Живой организм музыки / А. Г. Юсфин // Семья и школа. – 1991. – № 8. – С. 42 – 44.



УДК 788.9.433

**Пастушок Т.В.,
м. Рівне****ВИКОНАВСЬКЕ ДИХАННЯ МУЗИКАНТІВ-ДУХОВИКІВ, ЯК ОСНОВА КУЛЬТУРИ ГРИ
В ОРКЕСТРОВИХ КОЛЕКТИВАХ СЬОГОДЕННЯ**

Анотація: У даній статті розглянуто основні критерії проблеми правильного виконавського дихання учасників оркестрового колективу та висвітлені головні рекомендації з приводу виконавського дихання учасників оркестру для різних видів складності гри у процесі оркестрового виконання художніх творів. Деталізовані та показані усі аспекти проблем виконавського дихання учасників різних оркестрових груп при виконанні різнопланових стилів музики. Також було окреслено проблеми розвитку виконавського дихання у процесі оркестрової практичної діяльності серед духових оркестрів різних вікових категорій. Окрім цього, були представлені етапи формування виконавського дихання учасників оркестру протягом диригентсько-виконавської діяльності. У статті висвітлено проблему впливу диригента на процес удосконалення виконавського апарату оркестрантів в процесі практичної підготовки.

Ключові слова: виконавське дихання, гра на опорі, виконавський апарат, фразування.

Annotation: In this article the main criteria of the problem of the correct performance of the participants of the orchestral collective are considered and the main recommendations concerning the performance of the orchestra participants' breath for various types of complexity of the game in the process of orchestral performance of artistic works are highlighted. Detailed and illustration of all aspects of the problems of performing the breath of the participants of various orchestral groups and their play in diverse music styles. The problems of development of performing breathing in the process of orchestral practical activity among brass bands of different age categories were also outlined. In addition, the stages of the formation of the performance of the participants of the orchestra during conducting and performing activities were presented. The article deals with the problem of the influence of the conductor on the process of improving the performance of the orchestra's apparatus in the process of practical training.

Keywords: performing the breath, the game is supported, performing, phrasing.

Від часів існування найдавніших духових інструментів до періоду їх популяризації, виконавське дихання музиканта-духовика завжди було основою його виконавського апарату. Через це професійний рівень виконавського дихання напругу був пов'язаний з відображенням усіх можливостей того чи іншого духового інструменту. Тому професійні духовики завжди удосконалювали свої музичні здібності та навички. Це сприяло їхньому подальшому розвитку як в сольній грі, так і в оркестровому виконавстві.

На сьогоднішній день існує безліч духових оркестрів та ансамблів, які володіють різними видами технік гри і допомагають все більш майстерно та якісно відтворювати задуми композиторів усіх часів та народів. Про те, найвагомішу головну роль при грі на усіх духових інструментах має виконавське дихання. Правильне володіння навиками якісного виконавського дихання сприяє оволодінню основних прийомів гри на будь-якому духовому інструменті, серед яких велику роль відіграє артикуляція та виконання різних видів штрихів. Поєднання цих компонентів виконавського апарату є основою у оркестровому звучанні творчих колективів [1, ст. 432].

В процесі творчої діяльності духового оркестру важливим елементом виконання художніх творів залишається професійне виконавське дихання кожного учасника колективу, так як загальний результат звучання може не відповідати вимогам композитора через проблеми виконавського апарату будь-якого учасника оркестру.

Мета нашої статті – охарактеризувати еволюцію виконавського дихання та розглянути його основні проблеми в творчій діяльності сучасних оркестрових колективів.

З початку історії винаходу духових інструментів питання виконавського дихання привертало увагу музикантів-духовиків. Бачення, стосовно якості дихального акту при грі на духових інструментах у різні епохи часто змінювалося в ході розвитку еволюції музичних творів та жанрової стилістики.

За часів еволюції духового мистецтва було зібрано чимало наукових праць, у яких було зосереджена увага на виконавський апарат, основою якого є виконавське дихання. Серед таких видатних науковців-духовиків особливої уваги зосереджують праці В. Качмарчика, В. Апатського, А. Федотов, Ю. Усов та ін. [2, ст. 93], [3, ст. 153], [4, ст. 216]. Та окрім духовиків, аналогічним виконавським диханням користуються хоровики, наукові досягнення яких викладені в дещо подібних працях з вокальної методики Д. Євтушенко та Л. Дмитрієва [6, ст. 99], [5, ст. 674].

Сучасний духовий оркестр – колектив з двадцяти, або більше інструментальних виконавців на мідних та дерев'яних духових інструментах. Зазвичай, такий творчий колектив може виступати в різних акустичних та кліматичних умовах, в тому числі – перебуваючи в русі. Завдяки таким особливостям духові оркестри використовувалися не тільки як концертні творчі колективи, а й у військових оркестрових колективах багатьох країн світу. Також великої популярності вони набули при проведенні спортивних подій та культурно-масових заходів. Якість звучання таких професійних колективів завжди залежала від виконавських можливостей кожного учасника, професійним підґрунтям якого завжди було виконавське дихання.

В умовах сьогодення, основу духових оркестрів складають широкомензурні духові інструменти конічного каналу – корнети, флюгельгорни, альтгорни, теноргорни, баритонгорни та туби. Як правило, гра на таких духових інструментах вимагає інтенсивного використання повітряного потоку, що є основою виконавського дихання. Іншу групу мідних духових інструментів з циліндричним каналом також часто використовують у симфонічних оркестрах. Сюди відносяться такі інструменти, як труби, валторни та тромбони. Окрім мідних, важливу роль в духовому оркестрі грає використання дерев'яних духових інструментів – флейти, кларнети та саксофони, а в великих колективах – фаготи та гобої.

В усіх виконавців на мідних духових, принцип гри та звучання інструменту полягає в отриманні звуків гармонічного ряду шляхом зміни сили потоку повітря, що вдувається в інструмент та зміни положення губ виконавця. Тому роль виконавського дихання на мідних духових інструментах напряду залежить від усього виконавського апарату (виконавське дихання, губний апарат, техніка пальців) [7, ст.186-212].

В виконавців на дерев'яних духових принцип гри та звучання інструменту полягає в отриманні звуків шляхом постійного потоку повітря та зміною апікатури. Якість звуку тут залежить від професійності виконавського апарату. При не правильній подачі повітря у всіх виконавців на дерев'яних духових інструментах починаються проблеми зі строєм [8, ст. 56].

Велике значення в професійній виконавській майстерності духового оркестру має репертуар. У XIX столітті його основними творами були різні марші та військова музика. Зазвичай, роль виконавського дихання інструментальних виконавців духових оркестрів тих часів не завжди була в пріоритеті. Пізніше, з початку XX століття деякі композитори звернули свою увагу на своєрідне звучання духового оркестру. Було зроблено чимало перекладів з творів симфонічної музики та написано чимало оригінальних. Основою професійного виконання таких творів став виконавський апарат учасників оркестрового колективу.

Загалом, можна заявити, що виконавське дихання в духовиків, які грають в оркестрових колективах відіграє одну з найважливіших ролей, яка впливає на мелодичну лінію, гармонію, динаміку, штрихи та фразування при загальній якості звучання оркестру. Перед початком репетиції диригент повинен досконало вивчити партитуру, щоб знати та корегувати основні недоліки виконавців, пов'язаних з виконавським диханням.

Мелодична лінія. При опрацюванні основних сольних місць у художньому творі диригенту потрібно проаналізувати основні розділи, визначити періоди, фрази, мотиви та структуру мелодичної лінії. Спочатку слід попрацювати з солістами, які грають поодиночі головну тему. Зазвичай, в таких випадках проблеми виникають при точному відтворенні динамічної лінії сольної партії. В основному, першочергова причина цього – не правильне виконавське дихання, або гра не на "опорі", чи на "опертому" диханні [10, ст. 243]. Та якщо сольну партію в оркестровому колективі виконують декілька інструментів, то крім динаміки, при не якісному виконавському диханні проблеми також виникають зі строєм.

Гармонія. Ознайомлення з гармонічною структурою твору завчасно проходить диригент, усно вивчаючи та аналізуючи партитуру та відтворення акордів на фортепіано. Диригенту потрібно завчасно пройти усі гармонічні послідовності художнього твору, визначити важливі місця, де в побудові акордів є дисонансне співвідношення. Як правило, саме такі місця найбільш небезпечні для духовиків, які мають проблеми з виконавським диханням. Окрім цього в учасників оркестру, які виконують роль акомпанементу, виникають неточності у створенні правильної гармонічної вертикалі (той самий загальний стрій) [8, ст. 53].

Динаміка. При опрацюванні диригенту динамічних відтінків у художньому творі в першу чергу слід визначити його динамічний діапазон, основні кульмінаційні моменти та врахувати можливі помилки оркестрантів, які призводять до незбалансованого звучання твору. Через якість виконавського дихання оркестрантів перш за все страждає стрій оркестрових груп та окремих солістів. Зазвичай, у всіх духових інструментів при надмірному форсуванні звуку стрій починає понижатися, а при грі в динаміці "piano" – підвищується (винятком є флейта). Зарадити цій проблемі

може тільки якісний виконавський апарат, основою якого є дихання. Професійне виконання оркестрантами сольних партій можна також назвати перманентним тренуванням всього дихального апарату, який є гарантом якісного особистого строю [9].

Штрихи. Вивчаючи партитуру, диригенту слід ретельно ознайомитися з штрихами твору у всіх оркестрових групах та окремих сольних виконавців. Гра в штрихах на "опорі" дає можливість диригенту втілити у життя усі задуми композитора, передати характер твору та виконати художні образи, якими автор хотів передати відповідний настрій. Часто на заваді цьому стає різне виконання одних штрихів окремих оркестрових виконавців. При відсутності якісного виконавського дихання страждає і губний апарат, що призводить до втрати потрібних властивостей відповідних штрихів.

Фразування. В результаті практичної роботи диригента з оркестровим колективом художнє ціле утворюється з професійно-поєднаних між собою частин. Існують також крупні форми, які в свою чергу поділяються на окремі частини, перериваючись маленькими паузами та зупиняючи весь музичний рух. У творах, частини яких виконуються безперервно та обумовлені наскрізним розвитком, відокремлення окремих фраз відбувається за допомогою інших засобів виразності: зміна, чи відхилення в іншу тональність; зміна ритму, темпу, фактури, загальної сили звучання, тощо. В кожній частині художнього твору існує свій поділ на музичні періоди, які в свою чергу поділяються на фрази. Важливим завданням для керівника оркестрового колективу полягає в поновленні дихання для оркестрантів перед початком нової фрази. Для цього йому потрібно завчасно умовно позначити текстове фразування. Працюючи з оркестром, такий підхід диригента до опрацювання художніх творів призводить до професійного звучання колективу.

В кінцевому результаті прийоми та методи розучування твору напряму залежить від кваліфікації оркестру та професійної підготовки оркестрантів. В свою чергу, професійний рівень учасників оркестрового колективу визначає виконавський апарат, основою якого є виконавське дихання. Та кожен керівник, спираючись на такі професійні властивості виробляє свою систему прийомів та методів, які сприяють швидкому вивченню, засвоєнню творів та професійного виконання їх на сцені.

Опрацювання будь-якого репертуару в певній мірі вимагає від диригента різноманітних виконавських засобів та методів роботи з оркестром, які будуть сприяти подальшому розвитку виконавських можливостей кожного учасника оркестрового колективу. В результаті, такі прийоми опрацювання диригентом на будь-яких етапах роботи з оркестром в майбутньому будуть складати цілісну систему послідовного розучування художньої літератури.

Література:

1. Апатський В. М. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва / В. М. Апатський. К. : КНМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 432 с.
2. Katchmarshik V. Some Mysteries of Ancient Greek Aulets / V. Katchmarshik // Journal International Double Reed Society. – 1994. – Juli 22. – P. 93 – 99.
3. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. Федотов. – М. : Музыка, 1975. – 158 с.
4. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе / Ю. Усов. – М. : Музыка, 1984. – 216 с.
5. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. – М. : Музыка, 1968. – 674 с.
6. Евтушенко Д. О впеvании вокальных произведений / Д. Евтушенко // Вопросы вокальной педагогики. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 3. – С. 98 – 119
7. Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе / Г. Орвид // Мастерство музыканта-исполнителя. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 2. – С. 186 – 212.
8. Диков Б. А. О дыхании при игре на духовых инструментах / Б. А. Диков. – М., 1956.
9. Bouhuys A. Pressure-flow events during wind instrument playing / A. Bouhuys / режим доступу: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1749-6632.1968.tb56771.x/ab>.
10. Розанов С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах / С. Розанов – М. : Госмузиздат, 1938. – 243с



УДК 13: 783. 8 (477)

Димченко С.С.,
Димченко С.С.,
м. Рівне

ДИРИГЕНТСЬКІ ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ВІДТВОРЕННІ ФРАЗУВАННЯ

У пропонованій статті розглядається художня сутність диригентських засобів музичної виразності у відтворенні фразування в контексті практичної роботи диригента-початківця з оркестровим колективом.

Досліджена і висвітлена сутність роботи диригента над фразуванням, яка полягає у вирішенні трьох основних питань: розмежуванні музичної тканини на фрази; осмисленні процесів внутрішньофразової виразності в диригуванні; встановленні логічних зв'язків та об'єднанні фраз музичного твору.

На прикладі 2-ої частини Симфонії до-мінор №95 Й. Гайдна проведений аналіз розуміння диригентом співвідношення фраз, усвідомлення загальної структури й будови твору, вмілого визначення їхньої взаємозалежності, що є основою виразного фразування і запорукою вірної інтерпретації.

Розкрито особливості важливих деталей диригентських засобів музичної виразності у відтворенні фразування, які повинні допомогти, особливо диригентам-початківцям, зрозуміти важливість кожного з складових виразових елементів музики та будуть сприяти творчому застосуванню музично-виразових засобів, прийомів музичної виразності у практичній підготовці оркестрових творів до виконання.

Ключові слова: диригентське мистецтво, техніка диригування, музичне виконавство, мова диригентського жесту.

The article deals with the artistic essence of conducting means of musical expression in the reproduction of phrasing in the context of the practical work of the conductor with the orchestra team.

Deeply researched and widely covered the essence of the conductor's work on phrasing, which consists in solving three main issues: the delineation of musical tissue to phrases; comprehension of processes of intrapersonal expressiveness; establishing logical connections and combining phrases.

On the example of the 2 nd part of the Symphony, c-moll No. 95, J. Haydn conducted an analysis of the understanding of the conductor of the ratio of phrases, awareness of the general structure and structure of the work, the skillful definition of their interdependence, which is the basis of expressive phrasing and the key to correct interpretation.

Features, all the finest details of conducting musical expressions in reproduction of phrasing, which should help, especially novice conductors, understand the importance of each of the components of the expressive elements of music, as well as promote the creative use of musical expression tools and techniques in the practical preparation of orchestral works to perform.

Keywords: conducting art, conducting technique, musical performance, speech of the conductor's gesture.

Постановка проблеми. Однією з найважливіших проблем у диригуванні є відображення в жесті безперервності музичного розвитку, зв'язків між звуками. Складність вирішення цієї проблеми полягає в різниці і протиріччі технічного та художнього аспектів диригентського мистецтва. Диригенту важливо об'єднати жестом зв'язок долей такту в один безперервний потік, який прагне до певної мети.

Автор теорії диригування професор І.Мусін в роботі "Про виховання диригента" підкреслює: "Фразування включає в себе всі виконавські елементи: покликання висловлювати і збагачувати зміст музичної думки, а також передачу мотивуючої структури, змістового зв'язку між звуками, мотивами і всіх особливостей розвитку музичної тканини твору. Саме характер фразування визначає індивідуальність музиканта, його розуміння змісту і стилю твору" [8, с.78].

Виконуючи всі вказівки нотного тексту, всі ліги і штрихи позначені автором, різні виконавці відтворюють одне й те ж фразування по-різному, додаючи йому різний характер. Здатність диригента передавати в жестах особливості фразування говорить про рівень його мануальної техніки, відтворення рухових відчуттів, про володіння виражальними засобами диригентського жесту. Працюючи над засобами музичної виразності, передачі елементів фразування диригент-початківець повинен уважно "прислухатися" до рухових відчуттів. Саме на цьому етапі диригент вчиться осягати музичний матеріал і втілювати його в своїх жестах.

Актуальність даної статті полягає у дослідженні формування творчої діяльності диригента-початківця працюючи над засобами музичної виразності.

Предметом дослідження виступає процес формування засобів музичної виразності диригентського жесту.

Метою статті є дослідження диригентських засобів музичної виразності у відтворенні фразування, які суттєво впливають на вибір прийомів роботи диригента з оркестровим колективом.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні завдання:

- визначити особливість розмежування музичної тканини на фрази;
- розкрити значення осмислення процесів внутрішньофразової виразності в диригуванні;
- обґрунтувати необхідність взаємодії встановлення логічних зв'язків та об'єднання фраз музичного твору.

Аналіз останніх досліджень. Видатні педагоги, що були засновниками власних шкіл – М.Малько, І.Мусін, Л.Гінзбург, М.Колесса, К.Пігров, К.Ольхов та ін., в своїх наукових працях визначили головні риси диригентського мистецтва, розкрили основи техніки диригування і вказали на можливість їх засвоєння.

Теоретична обґрунтованість диригентського мистецтва знайшла своє втілення в підручниках та посібниках М.Малька [5], І.Мусіна [6,7,8], М.Канерштейна [3], А.Пазовського [10], І.Разумного [11], К.Ольхова [9] та ін. авторів.

Матеріали статті ґрунтуються на власних виконавських пошуках та дослідженнях видатних диригентів.

Виклад основного матеріалу. Під фразуванням слід розуміти художньо-змістове розчленування музичної мови. Фразування в музиці, як і розділові знаки в звичайній мові, розмежовує речення (фрази) і частини речення (мотиви) відповідно до їхнього змісту.

"Фразування, – писав Л.Ауер, – це мистецтво надавати музичним фразам належної об'ємності" [1, с.88]. Є.Кан в роботі "Елементи диригування" підкреслює: "Музичне фразування можна ототожнити з людською мовою, її модуляціями, кульмінаціями і, де потрібно, перервами" [2, с.153].

Осмислення фразування є головним в процесі роботи диригента над музичним твором.

За переконаннями М. Канерштейна: "Розпочинаючи розбір музичного твору диригент повинен в деталях продумати все фразування. Адже нотний запис – тільки скелет, одягнути який у плоть і кров належить оркестру та диригенту" [3, с.57].

Отже, знайомлячись з фактурою оркестрової партитури, насамперед, потрібно детально проаналізувати будову п'єси, окреслити структурні елементи – періоди, речення, фрази, мотиви. Це дозволяє визначити внутрішній розвиток, взаємопідпорядкованість фраз, досягнути твір в цілому, врешті – глибше проникнути в характер і зміст музики, зрозуміти логіку розвитку художнього образу.

Суттєвою перешкодою для природного виразного фразування і показу безперервності розвитку є перша доля такту. Бажаючи рельєфно підкреслити метричну основу твору, диригент часто акцентує першу долю кожного такту. Це є помилкою. Перша доля зовсім не обов'язково повинна бути найбільш сильною, ударною. Дуже часто звук, що падає на першу долю, дає лише відчуття початку такту, у той час як звук, який має реальну силу тяжіння і ритмічну вагу, розміщується на слабких долях. Тому диригентське акцентування повинно залежати не від порядку ділення такту на сильні і слабкі метричні долі, а від логіки побудови фрази, змістових наголосів.

Р.Штраус, відомий як чудовий диригент, радив своїм молодим колегам: "... диригувати потрібно періодами, ніколи не підкреслюючи окремі такти... Посередні диригенти, прагнучи до педантичного відтворення ритмічних деталей, дуже часто не звертають уваги на усвідомлену, переконуючу передачу фрази, пронизану наспівністю всієї мелодії, котра повинна постати перед слухачами в її структурній цілісності, поєднана єдиною лінією розвитку" [12, с.96].

Велику роль у створенні відчуття безперервності грає правильне співвідношення долей такту за силою. У невеликій побудові не повинно бути декількох однаково тяжких долей, так як це знищить внутрішню динаміку розвитку мелодії, зробить її рух статичним, невиразним. Передати в жесті направленість руху краще всього можна за допомогою нівелювання сильних долей такту в середині закінченої за думкою побудови, показу в жесті протяжності, плинності звукового потоку.

Передача змістових зв'язків між звуками і долями такту, розділеними паузами, більш складна ніж у кантилені. Пояснюється це тим, що в схемах тактування, прийнятих для відображення уривчастих звуків, відсутні переходи з однієї долі на другу – рух кожного афтакту завершується уривчастим ударом.

Завдання диригента полягає не тільки у чіткому показі кожного з афтактів, але й в усуненні їх розрізненості. Досягається це, як правило, за допомогою виразних жестів, заснованих на асоціативних уявах. Так, зв'язок долей затакту між собою і прагнення їх до сильної, опорної долі необхідно показати однаковою "підбираючим", знизу вверх афтактом, після якого рух руки вниз буде сприйматися, як прагнення до досягнення мети. Деяка зміна малюнку тактування в таких випадках обумовлена досягненням єдиної спрямованості дії.

Виявляючи змістові зв'язки між звуками, які виконуються на стакато, диригент повинен особливо уважно стежити за тим, щоб у виконанні не було зайвої метризації. Тут потрібно показувати на незмінні метричні акценти, а акценти мотивні у їх співвідношенні з акцентом усієї фрази і долі – з моментом кульмінації всієї побудови (речення, періоду).

Технічно це досягається за допомогою оберненого ауфтакту: образним жестом – легким кистевим кидком знизу вгору – диригент мов би підтримує звуки стакато у "зваженому" стані, показує незавершеність їх руху до точки опори. Для вираження опорних долей такту рекомендується збільшити ауфтакт. Ступінь цього збільшення повинна відповідати значенню опорної долі як часткової, або загальної кульмінації музичної фрази.

Як вірно відмічає І.Мусін, "статичність руху у відомій мірі може бути ліквідована застосуванням оберненого ауфтакту. Видобуваючи звук жестом, що має направлення знизу вгору, цей вид ауфтакту надає кожній долі такту риси перехідності, незавершеності" [6, с.257]. Але обернений ауфтакт лише в деякій мірі вирішує проблему відображення в жесті направленості руху. Повністю відобразити рух музики, образно показати змістові зв'язки і відношення між звуками, мотивами, фразами і реченнями можна лише за допомогою комплексного жесту.

Зміст комплексного жесту закладений в об'єднанні і взаємозв'язку тактових долей. Практично це досягається переходом рухів від однієї долі до іншої, не чекаючи їх завершення, відображаючи злиття, заокруглення переходів.

Не менш складна проблема ніж показ змістових зв'язків між звуками мотиву або мотивами у фразі, є показ зв'язків між тактами. Серед них можна розрізняти, так звані, тяжкі і легкі такти. Найбільш тяжкий такт притягує до себе останні такти, підкреслюючи їх вагу, об'єднуючи їх в єдину метричну групу. Завдання диригента полягає в чіткому розподілі виразних можливостей руки – щоб найвагоміший жест припадав на тяжкий такт. Головною задачею є збереження жесту, який потрібен для показу важкого такту та подальшої цілісності такту.

Диригент повинен добре розуміти структуру і мотивний склад речення, періоду, постійно відчувати куди прагне фраза, де її кульмінація, тобто вершина.

Не слід забувати, що побудова твору, його структура повинні відображатися в диригентському жесті поряд з іншими елементами музичної виразності. Ясне ділення музичного фрагменту на фрази сприяє чіткому розумінню відчуття цезур в молодого диригента.

Не менш важливе значення для диригентських засобів музичної виразності у відтворенні фразування має структура такту. Щоб надати єдності фразі, запобігти її розпаду на частини і більш об'ємно показати кульмінацію всього речення, потрібно слідкувати за тим, щоб метрично сильні долі перших мотивів не повторювалися при аналогічних долях підсумовуючого мотиву.

Таким чином, ми підходимо до найважливішого моменту фразування — показу кульмінації, логічність і закономірність досягнення якої пов'язані з тим, наскільки витримана прогресія поступового переходу до неї.

Дуже часто кульмінація залежить від показу попередньої долі. Попереджуючи кульмінацію енергійним замахом, диригент не повинен робити на ньому акцент, так як після поштовху йде природня розрядка напруги. Відчуття кульмінації буде сприяти наростання звучності в попередній долі. Обов'язково потрібно зберігати відчуття міри, оскільки часто кульмінація не вдається тому, що крещендо до неї починається занадто рано.

Природність кульмінації залежить від темпу виконання. При спрямуванні до кульмінації виникає тенденція прискореного темпу, перед самою кульмінацією краще створити деяке заповільнення попередньої долі.

Майстерність виконавця більшою мірою залежить не тільки від уміння підкреслити головне, але й від уміння завуалювати другорядне. І зробити це в диригуванні можна, перш за все, за допомогою згладжування граней між долями, нівелювання ауфтактів, стирання акцентів і "точок".

Навпаки, показ головного, суттєвого – вершина фрази, кульмінація – може бути здійснена за допомогою рельєфного, збільшеного, ясно вираженого руху: великого ауфтакту, введення в диригування вагомих масивних частин руки – ліктя і плеча.

Незважаючи на відносну самостійність окремих частин руки, у будь-якому вигляді руху бере участь (у більшій чи меншій мірі) вся рука. Саме рука здатна об'єднати рух кисті, передпліччя, пальців у єдине ціле. Подібно до того, як підсумовуюча мелодична хвиля збирає під своєю вершиною ряд більш дрібних хвиль, так і рух усією рукою може об'єднати рух окремих її частин. Єдиний, цілісний рух руки в диригуванні повинен відображати весь шлях розвитку мелодичної фрази — від вихідного її пункту до вершини і завершення. Рухи кисті і передпліччя, які малюють схему тактування, повинні бути мов би "нанизані" на ту основну лінію, що визначає напрям фрази. Успіх яскравого і виразного показу залежить від того, наскільки переконливо зуміє диригент передати безперервність і єдність цілісного руху руки, настільки органічно буде в його жесті з'єднання цього цілісного руху з перешкоджаючими об'єднанню, але необхідними рухами тактування. Диригенту потрібно ясно уявити собі співвідношення цих двох моментів, усвідомити, що цілісний рух руки є для фразування і вираження музики – визначальним, первинним моментом, а тактуючий рух –

супутнім, вторинним. Виходячи з цього диригент повинен дуже обережно користуватися рухом передпліччя і плеча, так як надто великі жести тактування, різкі і сильні поштовхи можуть легко розірвати єдність музичної лінії.

На нашу думку, фразування являє собою щось індивідуальне, воно залежить від музичного відчуття виконавця.

Видатні майстри вміли виконувати мелодичну фразу, з одного боку, "одним подихом", об'єднувати кілька фраз в одну, великого масштабу, а з другого — розчленувати ту чи іншу фразу на окремі мотиви й інтонації, зберігаючи до того ж її єдність.

Доцільно навести спогад С.Майкапара про А.Рубінштейна: "На мене особисто завжди справляла сильне враження надзвичайна широчінь рубінштейнівського фразування. Величезні побудови фрази, при всій виразності мотивів, що входять до їхнього складу, мелодій і частин, об'єднувалися Рубінштейном в одне велике нерозривне ціле. Великий музичний твір у його виконанні виливався в цілому, як одна, неперервно об'єднана фраза колосального обсягу" [4, с. 31].

Процес розмежування однієї фрази від іншої здійснюється за допомогою цезури – короткої, ледь помітної паузи поміж фразами або завершеними розділами музичного твору. В залежності від характеру і темпу музики цезури можуть бути більшими і меншими, відрізнятися не тільки тривалістю, але й яскравістю та значимістю. В тому чи іншому творі цезури виконують певні, властиві їм функції, а саме: розмежовують музичну тканину на структурні елементи; визначають співвідношення частин циклічних творів; підкреслюють кульмінаційні моменти.

Проте, слід зауважити, що композитори часом власноруч позначають цезури в нотному тексті, але, як правило, диригент сам визначає функції цезур, пов'язуючи їхню вагомість з важливістю музичної побудови. Цезури, що виникають між закінченням і початком фраз сприяють виразності, диханню музики. В передкульмінаційних моментах вони виконують роль певного психологічного штриха. Особливе значення мають цезури між частинами циклічних творів. З одного боку вони надають можливість оркестрантам перелаштуватись на інший характер музики при цьому переключаячи увагу слухача. Але головне полягає в тому, що такі цезури не стільки розділяють частини, скільки з'єднують їх, набуваючи художнього значення в розгортанні змісту всього циклу, несуть змістове навантаження, в залежності від характеру попередньої і наступної музики. Їхня тривалість залежить від характеру емоційного напруження і визначається диригентом.

Та чи інша фраза є музичною думкою з притаманним їй певним змістом, який формується за допомогою сукупності засобів музичної виразності – динаміки, агогіки, штрихів, метро-ритму.

Якщо виконання початкових звуків фрази передбачає її подальший розвиток, то послаблення звучання в закінченнях фраз завжди пов'язане з завершенням думки. Таке внутрішньофразове динамічне дихання завжди зумовлене її розвитком до свого кульмінаційного центру. Взагалі, динамічна палітра фрази може бути досить витонченою і змінюватись в незначних межах не позначаючись, при цьому, графічним нюансуванням. Динаміка, навіть в межах позначеного нюансу є різноманітною, тому диригенти у пошуках виразності фрази часто самі знаходять відтінки, не встановлені композитором, звичайно враховуючи характер і стиль твору.

Говорячи про агогіку, потрібно відмітити, що найменші відхилення в середині фрази не піддаються позначенню тими чи іншими знаками, термінами. Така темпова гнучкість пов'язана з прагненням диригента найбільш яскраво розкрити зміст музики. В зв'язку з цим варто пам'ятати про діючий в агогіці закон компенсації: якщо в середині фрази відбувалось прискорення темпу, то його потрібно в її ж межах компенсувати, тобто зробити заповільнення, і навпаки. Важливо, щоб час, витрачений на виконання фрази з темповими відхиленнями дорівнював часу, використаному на виконання тієї ж фрази без темпових відхилень.

Палітра виражальних засобів в зоні одного штриха також є різнобарвною. Один і той же запис штриха можна виконувати по-різному і з різним звуковим результатом. Застосування невірної штриха часто зовсім змінює характер фрази, спотворює її зміст. Тому диригентові необхідно мати чітку уяву як повинна прозвучати фраза, виконана тим чи іншим штрихом або як зміниться характер звучання при застосуванні іншого способу виконання одного й того ж штриха.

Внутрішньофразова артикуляція і метро-ритм також пов'язані між собою, але цей зв'язок виглядає дещо по-іншому. Якщо у використанні виражальних засобів динаміки, агогіки та штрихів диригент має певну свободу їхньої інтерпретації, то така свобода по відношенню до метро-ритму може звести нанівець авторський задум. Слід пам'ятати, що ритму завжди властиві чіткість, організованість, логічність. Аналізуючи партитуру диригент повинен виявити усі ритмічні особливості структурних елементів твору, знайти метро-ритмічні зв'язки в фразуванні, які варто було б підкреслити або зауважувати.

Фразування пов'язане не тільки з розмежуванням музичного матеріалу, виконанням самої фрази. Воно містить у собі і їхнє поєднання, наскрізний розвиток художнього образу всього музичного твору. Заглиблюючись в структуру і особливості кожної побудови важливо зрозуміти логічність зв'язку, який поєднує структурні елементи в єдине ціле, загальну лінію розвитку. Кожна наступна фраза, речення чи період є новим етапом у процесі розвитку змісту. Важливо встановити зв'язок фраз між собою, визначити, яка з них центральна. Великого значення набуває вміння диригента знаходити в кожній частині будови її вершину — кульмінацію. Таким чином, розуміння диригентом співвідношення фрази, усвідомлення загальної структури і будови твору, визначення їхньої взаємозалежності є основою виразного фразування і запорукою вірної інтерпретації.

Наведемо приклад, що дає уявлення про характер роботи над фразуванням. Проаналізуємо початок 2-ої частини Симфонії до мінор №95 Й. Гайдна.



Здавалося б, продиригувати даний приклад з усіма знаками артикуляції не становить труднощів. Але досягнути виразності виконання диригенту-початківцю вдається не завжди. Мотивна структура фрази, і особливості малюнка тактування за дводольною схемою з дробленням кожної долі такту на три, призводить до того, що диригент-початківець відчуває, що вона складається з декількох окремих мотивів.

Дійсно, малюнок тактування впливає на характер фразування. При диригуванні на шість перша і друга, четверта і п'ята долі такту мають тенденцію до відокремлення від інших долей такту. Подібне, досить виразне відчуття створюється в результаті того, що друга і п'ята долі такту позначаються невеликими (у порівнянні з першою і четвертою долями) рухами і до того ж вже майже на одній і тій ж точці тактування, що перша і четверта. Оскільки третя доля такту показується значно більшим по амплітуді ауфтактом, ніж друга, вона справляє враження як більш підкреслена, відокремлена від попередньої долі (це також відноситься до четвертої та п'ятої долей такту).

Як бачимо, малюнок типової схеми тактування, викликає уявлення про розподіл долей такту на ряд ритмічних мотивів. У нашому прикладі враження про розподіл долей такту посилюється затактом, який визначає його мотивну структуру. Мелодійний рух, артикуляція і штрихи підкреслюють це відчуття.

Щоб виконавці побачили всю фразу як єдине ціле, потрібен такий жест від диригента, який сприяв би виникненню у них відповідного відчуття. Для цього диригент повинен відчути динаміку і характер руху фрази, безперервність течії мелодійної лінії, що змусить його по-іншому ставитися до виконання схеми тактування. Тенденція до розчленування наведеного прикладу на ряд мотивів найбільш сильно проявляється в тому випадку, коли схема позначається однаковими рухами вниз, тобто коли не існують функціональні зв'язки між долями такту. Усунення цих недоліків може бути досягнуто тим, що долі передаються рухами знизу вверх. Диригент "зачерпне" звук – "підтримує" його. В цьому випадку жестах надається функція безперервного продовження мелодійного руху, показу єдиної спрямованості звукової лінії.

Для того, щоб відчути в жесті виразність у відтворенні запропонованого автором фразування, щоб знайти (а потім перевірити) жестову модель для керівництва даною пропозицією, необхідно опрацювати ці чотири такти методом співставлення – продиригувати без ліг, потім з іншими штрихами. Неодмінно слід включити варіант, при якому друга восьма такту відділяється від першої і зв'язуються з наступною долею такту. У пошуках передачі зв'язків між долями такту диригент знайде необхідні мануальні засоби передачі образного характеру музики.

Висновки. Отже, щоб правильно донести суть твору до слухача, необхідно, щоб диригент-початківець сам з початку зрозумів її, потім переконливо виразив і передав її колективу диригентськими жестами. Таким чином, жест диригента є основним засобом його спілкування з колективом. Чим виразніша мова жестів, тим менша необхідність в словах. Колектив виконавців по руці диригента повинен, як по книзі, читати задум керівника, розуміти найтонші деталі, всі незначні відтінки музичного фразування, які він передає. Диригенту необхідно володіти диригентською технікою, пластичністю і максимальною виразністю жесту. Не випадково великі майстри-диригенти, виконуючи в своєму житті одні і ті ж твори, кожного разу відчувають і переживають їх зовсім по-іншому.

На нашу думку, потрібно розуміти красу мелодії, чіткість темпу й емоційність динаміки, організовану силу ритму, природність фразування. Це і буде найміцніша, найнадійніша основа для втілення того чи іншого художнього задуму.

До описаних нами виражальних прийомів диригування не можна відноситися як до "готових рецептів" диригентського виконавства. Механічне перенесення руки у високу або низьку позицію, зменшення або збільшення амплітуди жесту не дасть бажаного результату, якщо це не буде природньо витікати з музики, що виконується.

Ми вважаємо, що єдиний вірний шлях в роботі над виразністю жесту полягає у глибокому розумінні стилю і характеру твору, у відборі та відшліфуванні тих засобів, які відповідають музиці, виконавським завданням і індивідуальним особливостям диригента.

Практична цінність цієї статті полягає в тому, що її матеріал повинен допомогти, особливо диригентам-початківцям, зрозуміти важливість кожного з складових виражальних елементів та сприяти творчому застосуванню музично-виразових засобів, прийомів музичної виразності у практичній підготовці оркестрових творів до виконання.

Література:

1. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке / Л. С. Ауэр. — М., 1965. — 215с.
2. Кан Э. Элементы дирижирования: Пер. с англ. Д. Далгата / Э. Кан. — Л.: Музыка, 1980. — 216с.
3. Канерштейн М. М. Вопросы дирижирования / М. М. Канерштейн. — М.: Музыка, 1972. — 253с.
4. Коган Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. — М., 1963. — 197с.
5. Малько Н. А. Основы техники дирижирования / Н. А. Малько. — М. — Л.: Музыка, 1965. — 219с.
6. Мусин И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. — Л.: Музыка, 1967. — 352с.
7. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста / И. А. Мусин. — М.: Музыка, 2006. — 232с.
8. Мусин И. А. О воспитании дирижера: Очерки / И. А. Мусин. — Л.: Музыка, 1987. — 247с.
- Ольхов К. А. Теоретические основы дирижерской техники / К. А. Ольхов // 3-е изд., доп. — Л.: Музыка, 1990. — 200с.
10. Пазовский А. М. Записки дирижера / А. М. Пазовский. — М.: Сов. композитор, 1968. — 558с.
11. Разумный И. Г. Посібник з диригування / І. Г. Разумний. — 2-е вид. скор. і випр. — К.: Музична Україна, 1968. — 120с.
12. Штраус Р. Из воспоминаний / Рихард Штраус. — Сов. музыка, 1964. — №6 — С. 96.



УДК 780.646.2:781.68

Марценюк Г.П.,
м. Київ

НЕТРАДИЦІЙНІ ТА СУЧАСНІ ПРИЙОМИ ВИКОНАННЯ У ПРАКТИЦІ ГРИ НА ТРОМБОНІ

Анотація. Досліджено проблеми використання нетрадиційних і сучасних прийомів виконання на тромбоні. Проаналізовано два аспекти сфери прийомів виконання – їх природу і сутність. Запропоновано технологію виконання прийому "багатоголосся" і "перманентного дихання". Розкрито специфіку виконання на тромбоні прийому "вібрато". Надано сучасну класифікацію тромбонових сурдин, що використовуються у виконавській практиці. Визначено деякі колористичні сучасні прийоми гри на тромбоні та їх використання в контексті професійної майстерності музиканта.

Ключові слова. Тромбон; нетрадиційні та сучасні прийоми виконання; виражальні засоби; темброва різноманітність; колористичні прийоми; класифікація сурдин.

Аннотация. Исследованы проблемы применения нетрадиционных и современных приёмов исполнения на тромбоне. Проанализированы два аспекта сферы приёмов исполнения – их природа и сущность. Предложена технология исполнения приёмов "многоголосие" и "перманентное дыхание". Раскрыта специфика исполнения на тромбоне приёма "вibrato". Дана современная классификация тромбоновых сурдин, используемых в исполнительской практике. Определены некоторые колористические современные приёмы игры на тромбоне и их использование в контексте профессионального мастерства музыканта.

Ключевые слова: Тромбон; нетрадиционные и современные приёмы исполнения; выразительные средства; тембровое разнообразие; колористические приёмы; классификация сурдин.

Abstract. The article studies problems of the use of non-traditional and modern techniques of the trombone performance. It analyzes two aspects of the sphere of performance techniques – their nature and essence. It suggests the "polyphony" and "circular breathing" performance techniques. The article uncovers the specificity of trombone performance of the "Vibrato" technique. It provides the modern classification of trombone mutes, which are used in the performance practice. The article defines some coloristic modern techniques of trombone performance and their use within the framework of the profession skill of a musician.

Key words: Trombone; non-traditional and modern techniques; expressive means; timbral variety; coloristic techniques; mute classification.

Постановка проблеми. Сучасна музично-виконавська практика та прогресивна наукова думка шукають шляхи вирішення новітніх художніх завдань, що диктуються вимогами часу. Суттєвий внесок у розширення переліку специфічних виразово-виконавських засобів гри на духових інструментах належить як сучасним композиторським технікам, так і педагогам і виконавцям. Це проявляється не тільки у розвитку традиційних способів гри, а й у винайденні нових нетрадиційних прийомів і засобів, у суттєвому розширенні самої сфери виразальних можливостей духових інструментів.

Сучасна вітчизняна школа навчання гри на духових інструментах розглядає впровадження у виконавську практику нових прийомів гри як один з найважливіших засобів виконавської майстерності музиканта. Дана стаття присвячена вивченню цієї проблеми у контексті загального українського духового мистецтва. Робота виконана за планом НДР Київського Національного університету культури і мистецтв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У ХХ ст. суттєво збагачується та розширюється арсенал виразальних можливостей духових інструментів. Поряд з розвитком й удосконаленням традиційних прийомів виконання виникають нові нетрадиційні засоби художньої виразності. Питання аналізу нетрадиційних прийомів виконання і їх використання в музичній практиці знайшли відображення у методичних працях Б. Дикова, І. Мозговенко, Є. Носирєва, К. Мюльберга, В. Сумеркіна та інших. Хоча ці роботи й стали важливим етапом в розвитку гри на духових інструментах, проте швидкий розвиток духового мистецтва, удосконалення конструкцій духових інструментів, впровадження сучасними композиторами нових прийомів гри вимагали вирішення нових завдань, практичного переосмислення раніше набутих знань.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Одним з новітніх досліджень з означеної проблеми є робота українського вченого В. Апатського "Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва". Дана робота являє собою значну наукову працю, що дозволяє використовувати теоретичні основи у практичній діяльності виконавців на дерев'яних духових інструментах.

У працях Р. Вовка, В. Качмарчика, М. Баланка, В. Слупського та інш. розглядаються питання нетрадиційних виразових засобів гри на різних духових інструментах. У роботі Г. Марценюка "Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні" також висвітлюються означені питання. Однак з темою, що буде розглядатися у пропонованому дослідженні, пов'язано ще багато невирішених питань (враховуючи специфіку виконавства на тромбоні), які й до сьогодні є актуальними. Відтак, вважаємо необхідним висвітлити й окреслити проблеми цього дослідження, оскільки існує науковий запит на системне осмислення проблем теорії і практики гри на мідних духових інструментах в контексті загального розвитку вітчизняного духового мистецтва.

Головною метою цієї роботи є: розглянути нетрадиційні прийоми виконання і сучасні виразові засоби гри на тромбоні; проаналізувати їх природу і сутність; надати характеристику цих прийомів виконання; запропонувати методику відпрацювання деяких нетрадиційних прийомів виконання; проаналізувати сучасні прийоми виконання; розкрити їх специфічні особливості використання в виконавській практиці в контексті професійної майстерності музиканта-тромбоніста. Визначити особливості використання різних типів тромбонових сурдин та надати їх сучасну класифікацію.

Виклад основного матеріалу. Відтак, до нетрадиційних і сучасних прийомів виконання можуть бути віднесені: двоголосе виконання (багатозвуччя); мікрохроматика (або мікроінтервальна техніка); базинг; педальні звуки; темброва різноманітність (збагачення тембру завдяки використанню різноманітних прийомів "вібрато"); колористичні ефекти (за рахунок різних типів сурдин – зміна тембру); та інші прийоми.

1. Двоголосе виконання. У практиці гри на духових інструментах досить часто використовується такий нетрадиційний прийом як двоголосе виконання, або "гра акордами" чи "мультифоніка". Слід наголосити, що техніка багатоголосся була відома ще духовикам минулого. В історії виконавства на духових інструментах згадуються деякі музиканти-віртуози, що володіли цим прийомом. Так, Г. Берліоз у своїх "Мемуарах" згадує французького валторніста Ежена Вів'є, який спромігся одночасно видобути на своєму інструменті кілька звуків різної висоти. Він також з захватом відзивався й про соліста Штутгартського оркестру, тромбоніста Шраде: "Пан Шраде в одній фантазії, що виконувалася публічно в Штутгарті, до загального подиву взяв на "fermato" відразу чотири ноти "сі-бемольного" домінантсептакорда. Справа акустиків дати пояснення цього феномену, а музикантів – добре вивчити й скористатися, при нагоді" [1, с. 349].

Сьогодні відродження забутих концертних традицій спонукає духовиків шукати нові виразальні засоби гри. До речі, це й стало однією з причин повторного "відкриття" прийому

багатоголосся, яке все частіше стає популярним як в композиторській творчості, та й у музикантів-духовиків. Існують різні види і способи отримати багатозвуччя на духових інструментах. Так, В. Апатський визначає, що "в найбільш простому своєму вигляді воно (багатозвуччя) представлено у так званому "ефекті волинки", який можна отримати на гобої та фаготі. Поряд з тростиною інструмента виконавець розміщує на губах ще одну тростину. Посилюючи повітря він змушує одночасно звучати і інструмент і тростину, яка грає роль "волинкового бурдюка". Найкращі результати досягаються при тісному розташуванні двох голосів" [2, с.241]. На техніку багатоголосся з різними тонами розраховані акорди у згаданому епізоді Г. Берліоза щодо виконавців-віртуозів. Як зазначає В. Буяновський: "видобувши один звук на валторні, виконавець співає голосом другий і, якщо йому вдасться отримати точний інтервал між цими двома тонами, що дорівнює терції, квінті або іншому інтервалу, що обов'язково входить до натурального звукоряду, то відтворюється звучання цілого акорду" [3, с. 34].

Технологія виконання цього прийому. Для виконання такого прийому необхідно грати одну ноту, одночасно співаючи іншу. Звичайно грають більш низьку ноту, що, частіше за все, є основною нотою акорду. Можливі й інші варіанти: співати нижню ноту і одночасно обертоновувати дві інші ноти, начебто граючи акордами.

Концерт для тромбона (част.ІІ)

Р.Кубін



Щоб засвоїти цей прийом музикантові необхідно оволодіти особливою виконавською технікою, багато у чому відмінною від традиційної.

Для початкового оволодіння цим прийомом краще за все починати одночасно грати і співати ноти, інтервал між якими не менше терції. Іноді ноту легше спочатку зіграти, ніж приєднати її до проспіваної ноти. Для виконання вправи потрібно спробувати проспівати і зіграти деякі з інтервалів у такому прикладі:



У наступному прикладі дві ноти звучать стройно у відношенні одна до одної, а третя виникає як результат гармонічних співвідношень між зіграною і проспіваною нотою (обертонує). Спочатку можливо відтворити ці акорди на фортепіано і внутрішньо їх прообертоновувати.



В останньому прикладі видно, що нижня нота не завжди має бути основою акорду. Гармонічне співвідношення цих трьох нот у кожному з наведених прикладів є постійним; кожний акорд містить основу, велику терцію і квінту. Використовуючи співвідношення між основою, великою терцією і квінтою можна побудувати й інші акорди, хоча досягти вірної інтонації між зіграною і проспіваною нотою буде складніше.

2. Перманентне (безперервне) дихання. До числа найскладніших і найцікавіших виконавських прийомів, що використовуються сучасними виконавцями на духових інструментах, належить "перманентне" (безперервне) дихання або, як іноді кажуть, "кругове дихання". Перманентне дихання було відоме ще з давніх часів. Його з великою майстерністю впроваджували у виконавську практику музиканти Давньої Індії, Арабського Сходу, Південної Азії тощо. Як зазначає В. Качмарчик: "Досить поширений цей виконавський прийом також в народному музикуванні країн Закавказзя та середньої Азії. У 60т – 70х роках XX ст. їм зацікавилися виконавці-професіонали на різних духових інструментах" [4, с. 4].

Сутність його полягає у тому, що виконавець у процесі гри, не перериваючи видиху, здійснює короткий допоміжний вдих за допомогою носа, забезпечуючи тим самим умови для безперервного звучання інструмента. При цьому виконавцеві треба спочатку сконцентрувати частину повітря, що видихається, у порожнині рота, а потім за допомогою активного скорочення щічних м'язів

виштовхнути це повітря в інструмент і одночасно швидко вдихнути носом. Головна задача полягає в тому, щоб співвіднести основний струмінь повітря з повітрям, що залишилося у ротовій порожнині, і, тим самим, запобігти порушення безперервності у стабільності звучання. Як свідчить виконавська практика, точно скоординувати всі ці дії дуже складно. До речі, на такому ж принципі побудована гра на волинці. Волинщик вдихає повітря у мішок, завжди маючи визначений його запас, а повітря з мішка використовується для виконання звуків. Звичайно, обсяг резерву повітря у мішку незрівнянно більший за той, що вміщується у порожнині рота, вірніше у щоках. Тобто, повітря у щоках тромбоніста вистачає тільки на час здійснення швидкого носового вдиху. Для заповнення легенів виконавцеві потрібно зробити серію швидких вдихів. Частою помилкою початківців, що засвоюють цей прийом, є спроба вдихнути занадто багато повітря за один раз.

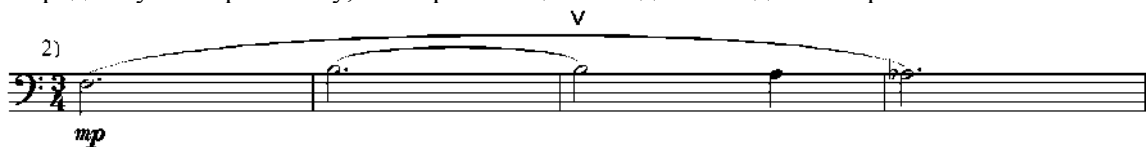
Оволодіти перманентним диханням можна лише за умови тривалого цілеспрямованого тренування всієї дихальної мускулатури. Впевнене володіння технікою такого дихання надасть виконавцеві вагомі переваги при відтворенні найтриваліших музичних фраз, адже музикант отримуватиме можливість грати на одному диханні не перериваючи звучання інструмента. Техніка відпрацювання цього прийому буде розглянута у подальшому матеріалі.

Методика відпрацювання перманентного дихання. Для відпрацювання цього прийому рекомендується виконання таких вправ:

– Взяти, наприклад, ноту "фа" малої октави у нюансі "mp". Для підтримання її тривалості виконавцеві слід здійснити кілька коротких вдихів перманентного дихання відразу ж після атаки, коли у легенях ще є запас повітря. Це дозволить тромбоністові більш впевнено зосередитися на процесі виконавства, доки вистачає достатнього запасу повітря у легенях.



- Грати протяжну ноту;
- Наповнювати щоки повітрям (у помірному обсязі);
- Спрямовувати повітря зі щік в інструмент і одночасно втягувати повітря носом;
- Продовжувати грати ноту, повторюючи цю послідовність декілька разів.



У цьому процесі основну увагу слід приділяти швидкому поповненню запасу повітря, стежачи за тим, щоб легені були якнайбільш повно, наповнені повітрям, тобто, нове повітря має швидко втягуватися носом. Крім того, у центрі уваги при виконанні цих вправ має знаходитися оволодіння навичками швидкого переходу дихальних функцій з однієї групи м'язів на іншу, зокрема м'язова опора для видиху має переноситися з міжреберних м'язів і діафрагми на мускулатуру губ та щік. Цікаво відзначити, що деякі зарубіжні виконавці-духовики для оволодіння цією навичкою рекомендують здійснювати видих повітря через трубочку, опущену у скляну посудину з водою. За наявності на поверхні води пухирців музикант зможе визначити рівномірність руху струменю повітря, що видихається у момент перехоплення дихання за допомогою носа.

Відпрацювання технічного прийому "перманентне дихання" може здійснюватися у будь-якому регістрі, при різних рівнях динаміки та інтервальних співвідношеннях. Регулярне виконання зазначених вправ забезпечить швидкий розвиток відповідних навичок для засвоєння цього прийому.

3. Мікрохроматика або мікроінтервальна техніка. Одним з найскладніших і незвичних прийомів гри є мікрохроматика, для реалізації якої тромбоніст має оволодіти особливою виконавською технікою, що відрізняється від традиційної. Як відомо, можливості мікрохроматики використовували у своїх творах Р. Штайн, Г. Магер, А. Хабо, Ч. Айвс та інші композитори. Ще у 1911 р. у праці "Вчення про гармонію" А. Шенберг писав; "Зусилля писати музику з використанням однієї третини чи чверті тону, що здійснювалися в багатьох країнах, наштовхувалися на перепону до

того часу, доки інструменти не будуть здатні виконувати таку музику" [2, с. 285]. Сучасна техніка гри на духових інструментах вже дає таку можливість.

Сучасні композитори досить успішно застосовують сьогодні мікрохроматику. Вона вимагає від музиканта вміння інтонувати у межах $\frac{1}{4}$ тону, $\frac{3}{4}$ тону. Існують різні позначення цього прийому у нотному тексті. Пониження або підвищення певного звуку на $\frac{1}{4}$ тону, $\frac{3}{4}$ тону може позначатися стрілкою. Якщо стрілка своїм вістрям направлена вгору "↑", значить звук слід підвищити, і, навпаки, якщо її вістря направлено донизу "↓", звук слід понизити. Відстань підвищення або пониження звуку на $\frac{1}{4}$ тону або $\frac{3}{4}$ тону, як правило, обумовлюється (наприклад, у п'єсі "Хорал – варіації" Е. Денисова у виносці пояснюється, що за наявності знаку "-" звук слід понизити на $\frac{1}{4}$ тону; позначення "++" потребує підвищення звуку на $\frac{3}{4}$ тону).

Крім того, позначення, що зустрічається у нотних записах "↑" пропонує виконання найвищого звуку, який може взяти тромбоніст, і, навпаки, знак "↓" вказує на необхідність відтворення найнижчого звуку.

Соната для тромбона

Б. Шальде



Соната для тромбона

Б. Шальде



Виписані таким чином знаки надають виконавцеві повну темпову, ритмічну і динамічну свободу, і тільки з зазначенням метротемпа від нього вимагається повернення до точного виконання нотного тексту.

4. **"Базинг"**. Слово "базинг" походить від англійського слова "buzzing", що означає "свист вітру", "гудіння", "дзижчання", "зумер". В музичній практиці слово "базинг" застосовується у двох значеннях: як один з методів формування правильної постановки, а в подальшому й ефективного розвитку амбушура; а також як специфічний прийом виконання, що використовується у партитурах сучасних композиторів для відтворення нових, характерних для музики ХХ століття, виражальних засобів. Надзвичайно важливим елементом гри на тромбоні вважають "базинг" на мундштуці бас-тромбоністи чикагського симфонічного оркестру Чарльз Вернон та Едвард Кляйнгаммер. Активно пропагує та використовує базинг у повсякденній роботі зі студентами професор Роберт Гіффорд (США). Прихильниками застосування гри на мундштуці є такі відомі у світі музиканти як В. Костелло, В. Воччіані, Г. Колін та інші провідні виконавці та науковці. Своєрідне звучання, що виникає на губах і на мундштуці при видобуванні звуку привернуло увагу багатьох композиторів, які пишуть музику у сучасній манері. Усе частіше з'являються твори з використанням цих специфічних прийомів, причому як поодинокими мідними інструментами (трубами, валторнами, тромбонами, тубами), так і відповідними оркестровими групами. Як зазначає І. Гишка: "майстерно скористався звучанням мундштука тромбона в Концерті для фортепіано з оркестром Джон Кейдж. Успішно використав мундштуки мідних інструментів у творі "Swinging Musik" польський композитор К. Сероцькі. А Жан Барк і Фольк Рейбе написали для квартету тромбонів спеціальний твір "Bolos", у якому прийом звуковидобування на мундштуці ще раз переконливо засвідчив своє право на існування" [5, с. 138]. Розрізняють два типи базингу: "lips buzzing" і "mouthpiece buzzing" (тобто "базинг" самими губами і "базинг" на мундштуці). У виконавській практиці багато хто з музикантів починають так звану "розминку" з виконання подовжених звуків, спочатку самими губами або тільки на мундштуці, що сприяє приведенню амбушура в робочий стан. Самий процес виконання "базингу" являє собою майже беззвучну імітацію губами гри на тромбоні, при цьому його виконання здійснюється так само, як і звукоутворення і звуковедення на інструменті, з такою ж роботою язика, поданням "тощо". "Базинг" дає можливість тренувати м'язи "амбушура, які внаслідок відсутності обмежувальних полів мундштука потерпають більш інтенсивне навантаження. Крім того, цей технічний прийом допомагає музикантові регулювати рівність виконання видиху, стежити за направленням повітряного струменю і формувати, так звані, "центрований звук", який мусить мати міцне "ядро" або "серцевину". Виконання "базингу" сприяє відпрацюванню вміння управляти апертурою (тобто, губною щілиною), її розміром, формою, мірою регулювання амбушуром; сприяє розвиткові вміння музиканта точно інтонувати і коригувати інтонацію при взаємодії всіх виконавських компонентів, що пов'язані з цим процесом. Тромбоніст, що володіє навичками гри "губних звуків", у подальшому набуває добре тренований, міцний і, в той же час, досить вільний

амбушур. У цьому випадку тромбон, являючись акустичним резонатором, надає звуку інтонаційну стійкість, яскраве тембральне забарвлення і велику динамічну силу. Методика засвоєння "базингу" включає щоденні програвання кількох подовжених звуків, однієї гами і кількох варіантів спеціальних вправ.

5. Темброва різноманітність (збагачення тембру за рахунок використання прийому "вібрато"). Нові художньо-творчі завдання, що постали перед музикантами-виконавцями ХХ ст. потребували розширення засобів художньої виразності, пошуків нових виконавських прийомів. Як зазначають науковці, головною для звука властивістю, що робить його емоційним, виразним, насиченим, гнучким естетично красивим, наближеним до людського голосу є важливий засіб музичної виразності "вібрато". За допомогою прийому "вібрато" досягається повнота й насиченість звучання, звук стає польотним і вільно ллється. Тому "вібрато", як особливий прийом, широко використовується у виконавстві на струнних інструментах, сьогодні застосовується й при грі на духових інструментах, в тому числі на тромбоні. Саме інструментальне "вібрато", що виникло з природного бажання музикантів наблизити звучання інструмента до співочого голосу, надає звуку таких властивостей, як виразність, й темброве багатство, стало еталоном для наслідування йому.

Специфіка виконавства на тромбоні передбачає доцільність використання при грі таких типів "вібрато": губне, діафрагмальне, кулісне. Щоправда, американський виконавець і педагог Кляйн-хаммер визнає тільки два його типи: кулісне "вібрато", що створюється за допомогою рухів куліси, і губне, а точніше, амбушурне "вібрато".

Губне "вібрато" здатне змінити частоту і розмах коливань звука у досить широкому діапазоні, надаючи звучанню особливу яскравість, характерність, специфічність.

Кулісне "вібрато" – найбільш часто використовується при грі на тромбоні і притаманне, переважно, джазовим тромбоністам. Приклад цьому – гра "королі тромбонового бельканто", що досконало володів *"legato"* у поєднанні з кулісним "вібрато", всесвітньо відомого американця Томмі Дорсі. Характер кулісного "вібрато" визначається швидкістю і відстанню руху куліси, коли широке "вібрато" іноді охоплює дві позиції куліси. За своєю природою це "вібрато" дуже схоже на пальцеве "вібрато" скрипаля. Кулісне "вібрато" може бути помірним, швидким, широким і повільним.

Щелепне "вібрато" подібно до амбушурного, хоча у цьому випадку при кожній пульсації виникає невелике, але чітке відкривання рота (тобто опускання щелепи); при цьому звук стає дещо ширше, або нібито "відкривається". Щелепне "вібрато" може добре вписуватися у різні види пульсацій (нібито доповнення), і дуже ефектне, якщо поєднувати у пропорції $\frac{2}{3} : \frac{1}{3}$ (чистий тон і "вібрато"). Такий вид "вібрато" визначають ще як "виконання ноти з вилянням хвостом" наприкінці.

Що стосується мистецтва використання типів "вібрато", то як зауважив В. Апатський: " все залежить від розуміння виконавців" знайти естетичну основу мистецтву гри прийому "вібрато". Далі він пише: "Вібрато є засіб, а не мета; "Вібрато", як елемент художньої гри обов'язково передбачає достатню градацію своїх відтінків"; В основу вибору характеру "вібрато" завжди має бути конкретний художній намір" [2, с. 254].

Як показали експериментальні дослідження в процесі духового "вібрато", має місце певне загальне збагачення тембру, а також перерозподіл енергії з області одних частот до інших. Ці зміни сприймаються слухачем теж як збагачення тембру. Отже, "вібрато" сприяє яскравості звука, надає йому емоційного забарвлення.

6. Колористичні ефекти (зміна тембру за рахунок використання сурдин). Яскраві колористичні ефекти можна отримувати на різних духових інструментах користуючись сурдинами, які суттєво збагачують тембр мідних духових інструментів. Сурдини мідної групи – це пристрої, що змінюють звукову якість інструмента, приглушують звук та змінюють його забарвлення. Для виготовлення сурдин використовують метал: алюміній, латунь, мідь; а також гіпс, картон, пластик і, навіть деревину. Кожен матеріал, з якого виготовлена сурдина, впливає на якість звука і створює певний звук. Наприклад, м'яка сурдина "грибок" робить тембр тромбона більш м'яким, ліричним. На тромбоні у джазовому виконавстві застосовуються типи сурдин, що відтворюють специфічні звуки, як, наприклад, сурдина "ква-ква", яка імітує своєрідний звук квакання жабки, або створює "нявкаючий" ефект тощо. Деякі сурдини, наприклад, з металу, надають звуку гостроти та різкості; інші – навпаки, пом'якшують звучання, надають звуку співучості англійського ріжка.

Сучасні сурдини створюють однорідне звучання і точну інтонацію незалежно від використання регістру інструмента, тому композитори у своїх партитурах впевнено визначають *"con sordini"* (грати з сурдиною) як академічну, так і джазову музику. Дуже широко і різноманітно використовуються сурдини у творах композиторів: Р. Штраус (наприклад, "Соломее", "Електра"); Д. Шостакович; Р. Щедрін; М. Скорик; Є. Станкович; Л. Колодуб та інші.

Можна запропонувати сучасну класифікацію сурдин, що використовуються у виконавській практиці:

- Пряма сурдина "Straight mute" – найпоширеніша. Вона має конічну форму і вставляється у розтруб інструмента. Може бути виготовлена з металу, пластику чи картону (в залежності від фірми-виробника). Металеві сурдини звучать яскраво, пронизливо; пластикові – менш дзвінко; з картону – приглушено. В залежності від художніх завдань того чи іншого твору композитора слід обирати належний тип сурдини.

- Основна сурдина "Cup mute". Це чашкова сурдина, що відноситься до поширеного типу сурдин для різних оркестрів. Вона подібна до прямої сурдини, але на кінці прикріплена напівсфера, яка утворює чашку над розтрубом. З усіх типів сурдин вона найменш ускладнює гру на інструменті, і складається з трьох елементів: фетрова внутрішня прокладка; гумове закінчення окрайців; вузька і закрита вмонтована частина. Завдяки цьому звук набуває м'якості. В результаті усуваються верхні та нижні частоти, що дає м'який, матовий, притишений звук. Сурдина "Cup" добре підходить як для спокійних, так і для більш рухливих пасажів. З її допомогою можна утворити "піаніссімо", але можливості нижнього регістру інструмента будуть обмежені.

- "Solo-tone" довга пряма сурдина, що має звукові глушники усередині, які акцентують дискантові частоти. Вона в значній мірі звучить як щільно вставлена чашкова сурдина, тому її майже не використовують. Такі сурдини були популярні для джазової ансамблевої музики 30-50 років.

- "Buzz-wah" – має форму чашки але вібруючі мембрани. Нею користуються винятково рідко, бо дуже важко грати, хоча вона створює надзвичайний звук, що легко упізнається.

- "Harman mute" – також відома як "Wah – wah" – це порожниста цибулеподібна сурдина, що складається з двох окремих частин: "rod" і "cone". Поєднавши їх можна здобути чимало ніжних відтінків. Для досягнення ефекту "Wa – wa" виконавець лівою рукою відкриває і закриває трубку, що проходить усередині сурдини і має маленький розтруб на денці сурдини.

- "Basket mute" – відрова сурдина, що кріпиться до ободу розтруба пружинами, та містить бавовняну тканину для усунення високих частот. Вона створює притишений звук. Водночас, виконавці вважають пружинні сурдини важкими для пасажів.

- "Bowler hat" або "Hat mutes" – капелюх, котелок чи капелюшна сурдина "дербі". Їх іноді помилково називають "Wah-wah". Вони були поширені ще з 1930 року, коли відомі джазові музиканти писали свої аранжування у розрахунок на них. Найчастіше ці сурдини вживаються для гри відкритим звуком в коротких ритмованих пасажах. Вони дають можливість швидко рухати розтрубом в капелюх і від нього, розкриваючи і закриваючи розтруб. Перевага цих сурдин у тому, що вони узгоджують звучання труб з тромбонами, приглушуючи різкість труб.

Відтак, можна зауважити, що практика використання різноманітних сурдин на тромбоні ще недостатньо вивчена. Вона відкриває виконавцям перспективу у вирішенні образних і технічних завдань, а також вимагає окремого дослідження.

Вагомий внесок у збагачення виконавсько-виражальних засобів зроблено мистецтвом джазу, що увібрало у себе афро-американську та європейську музичну культури. Саме джаз та його різноманітні течії подарували світовому класичному мистецтву цілу низку специфічних технічно-виконавських прийомів, пов'язаних із звуковидобуванням і звукоутворенням. Авангардові композитори відразу ж почали застосовувати найновіші сучасні прийоми та ефекти у своїх творах. Водночас, виконавці змушені були оволодіти цими засобами. Все це у своїй сукупності призвело до суттєвого розширення сфери виражальних можливостей духових інструментів, зокрема й тромбона. Отже, визначимо деякі специфічні прийоми гри на тромбоні як у сольному, так й оркестровому виконавстві.

- "**Glissando**" – застосовується як темброве забарвлення та колористичний або натуралістичний прийом імітації як у джазовій, так і у класичній музиці.

- "**Frullato**" – специфічний прийом виконання одного швидко повторюваного звуку, схожий на "тремоло" смичкових інструментів.

- "**Trellere**" (від італ. – деренчати, коливати) – прикрашання, що часто зустрічаються у творах. Являє собою ритмічне чергування двох суміжних звуків діатонічного або хроматичного звукоряду.

- "**Шейк**" (ві англ. Shake – трясти) – у сучасному джазовому виконавстві часто використовується "шейк", що являє собою "вібрато" на кшталт трелі. Деякі музиканти виконують "шейк" за рахунок сильних коливань інструмента рукою.

- **Шумові засоби виразності.** У деяких творах застосовуються удари відкритою долонею руки по мундштуку мідного інструмента. Такий прийом використав Р. Щедрін у "Пустотливих частушках"; а також удари по розтрубу, шумливий видих в інструмент тощо. Використовуються також спів та крики в мундштук мідного інструмента, свист в тромбон та інші шумові ефекти.

- "Slap" – різке, гостре звукове тремоландо. "Smorzato" – заглушати звучання за допомогою квартвентиля; є такі прийоми, як швидке кулісне "Glissando" у межах зміни позицій; тримання мундштука у роті, утворюючи яzikове тремоландо без визначення тону; "бурмотіти", "верещати", "покашлювати" в інструмент; направляти звук на середину струн роялю тощо.

Висновки і пропозиції. Аналіз проблем використання нетрадиційних та сучасних прийомів виконання доводить, що сучасна музика з її складною мелодичною і ладогармонічною мовою ставить перед виконавцями і композиторами ряд нових завдань. У статті розглянуто природу і сутність нетрадиційних та колористичних прийомів та визначено їх специфічні особливості і важливість їх використання у композиторській творчості. Наголошено, що для виконання таких складних сучасних прийомів гри на тромбоні музикант має оволодіти особливою виконавською технікою. У дослідженні надано технологію відпрацювання деяких прийомів гри – як оволодіти прийомом "двоголосого виконання", "перманентним диханням", "базингом", різними типами "вібрато", мікрохроматикою тощо. У роботі акцентовано, що практика використання різноманітних типів сурдин на тромбоні ще недостатньо вивчена і потребує окремого дослідження. У матеріалі статті проаналізовано різні сучасні ефекти та прийоми гри, які сприяють розширенню виконавських можливостей тромбоніста. Можна сподіватися, що весь вищевикладений матеріал стане пізнавальним як для молодих композиторів, так й виконавців на тромбоні.

В межах даної статті неможливо охопити весь спектр питань, пов'язаних з цією проблематикою. Тому проблеми, що були викладені в матеріалі, потребують подальших пошуків, на здійснення яких будуть спрямовані наступні кроки дослідження.

Література:

1. Берлиоз Г. Мемуари /Г. Берлиоз. – 2 изд., перераб. – М. – Музыка. 1967. – 813 с.
2. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Учеб. пособие. / В.Н. Апатский. НМАУ им. П.И. Чайковского. – К. – 2006. – 432 с.
3. Буяновский В.М. Валторна /В.М. Буяновский. – М. – Музгиз. – 1971. – 62с.
4. Качмарчик В.П. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах: проблеми історії та фізіології: автореф. Дас.кард. мистецтвознав.: 17.00.02 /В.П. Качмарчик. – К. – 1995. – 23 с.
5. Гишка І.С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика) Монографія /І.С. Гишка. – Львів. – 2010. – 182 с.
6. Марценюк Г.П. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні. Навч.-метод. посіб. / Г.П. Марценюк. – К. – ДП "Інформаційно-аналітичне агентство. – 2007. – 351 с.
7. Сумеркин В.В. Тромбон /В.В. Сумеркин. – С.Пб. – Изд. политех. ун-та. – 2005. – 206 с.



УДК 681.818:372

*Ван Цзі (Wang Zixi),
м. Київ*

МЕТОДИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ ФУНКЦІОНУВАННЯ ДИХАЛЬНОЇ СИСТЕМИ МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА

Анотація. У статті систематизовано та методично обґрунтовано основні педагогічні рекомендації щодо функціонування дихальної системи у процесі гри на духових інструментах.

Встановлено, що диханням називається обмін газів між організмом і навколишнім середовищем. При цьому легені, дихальне горло, бронхи, порожнина рота, носоглотка є тими резервуарами, у яких накопичується потрібне для звукоутворення повітря, а сила м'язів діафрагми, грудної клітки й черевного пресу – джерелом енергії, що рухає накопичений запас повітря й спонукає його за допомогою мови виходити назовні через отвір між губами, утворюючи звук.

Насамперед, кожному педагогу в процесі занять із студентом-духовиком необхідно виробити плавний і поступовий видих на опорі, що буде правильним результатом навчання виконавського дихання.

У виконавській практиці музикантів, що грають на духових інструментах, застосовуються два види дихання – діафрагмальне (нижнє) і грудочеревне (змішане). Часто музикант сам не знає, яким типом дихання він користується, і його уявлення про це може не збігатися з точними спостереженнями за диханням, зафіксованими за допомогою апаратури.

Ключові слова: дихання, вдих, видих, виконавське дихання, вправи для дихальної системи.

Annotation. In the article it is systematized and methodically grounded basic pedagogical recommendations in relation to adaptation of the respiratory system to the terms of game on wind instruments.

Established by breathing – called the exchange of gases between the body and the environment. In this case, the lungs, respiratory throat, bronchi, oral cavity, nasopharynx are the reservoir in which the necessary sound for

formation of air is accumulated, and the strength of the muscles of the diaphragm, chest and abdominal press is the source of energy that moves the accumulated supply of air and induces it for using the language to go out through the opening between the lips, forming a sound.

First of all, every teacher in the process of training with the student-winder needs to develop a smooth and gradual exhalation on the support, which will be the correct result of training of performing breathing.

In performing practice, musicians playing on wind instruments, use two types of breathing – diaphragmatic (lower) and chest wall (mixed). Often the musician himself does not know what type of breath he enjoys, and his presentation about it may not coincide with the exact observations of breathing, fixed with the equipment.

Keywords: *breathing, inhalation, exhalation, performance breathing, exercises for the respiratory system.*

Процес гри на духових інструментах є досить багатограним явищем, яке включає в себе як і фізіологічні, так і педагогічні навички, що формуються під час навчання гри на різних видах дерев'яних чи мідних духових інструментах. Одним із найважливіших етапів для досягнення високої виконавської майстерності є правильне пристосування дихальної системи, від якої залежить видобування звуку на музичному інструменті. Питання навчання "методично правильного дихання" музиканта-духовика є досить суперечливим у музичній педагогіці і методиці навчання гри на духових інструментах, тому що деякі педагоги вважають, що дихання має самостійно розвиватися в процесі гри на інструменті, якщо правильно організувати роботу дихальної системи і артикуляційного апарату, інші ж стверджують, що диханню в процесі виконання навчитися не можна – його важливо навчитися відчувати. Тому вважаємо, що доцільною і **актуальною** є проблема формування та удосконалення навиків дихання й пристосування артикуляційного апарату та всієї дихальної системи до умов гри на духових інструментах.

На нашу думку, необхідно виробити певну систему вправ для розвитку дихання. Тому **мета статті** полягає в обґрунтуванні й систематизації основних педагогічних рекомендацій щодо пристосування дихальної системи до умов гри на духових інструментах.

Передусім, звернемося до сучасних наукових відомостей про процес дихання. При грі на духових інструментах повітря вдихається через ніс і рот одночасно, причому більше через рот і менше через ніс. Вдихуване через ніс повітря, проходячи вузькими носовими раковинами, залишається на поверхні слизової оболонки носа у вигляді дрібних часток пилу і ніби фільтрується. Цьому сприяють також і дрібні волосини, розташовані біля входу в ніс. Якщо повітря вдихається через рот, то воно не встигає очиститися, зволожитися й зігрітися раніше, ніж потрапити в дихальні шляхи. Цю обставину необхідно врахувати всім, хто грає на духових інструментах, і частіше вдихати повітря через ніс [1, с. 76].

Диханням називається обмін газів між організмом і навколишнім середовищем. При цьому легені, дихальне горло, бронхи, порожнина рота, носоглотка є тим резервуаром, у якому накопичується потрібне для звукоутворення повітря, а сила м'язів діафрагми, грудної клітини й черевного пресу – джерелом енергії, що рухає накопичений запас повітря й спонукає його за допомогою мови виходити назовні через отвір між губами, утворюючи звук.

Насамперед, кожному педагогу в процесі занять із студентом-духовиком необхідно виробити плавний і поступовий видих на опорі, що буде правильним результатом навчання виконавського дихання.

Велике значення під час гри на духових інструментах має оволодіння раціональним способом вдиху і видиху. Процес пристосування дихальної системи до цих умов проходить повільно і поступово. Головне завдання будь-якого духовика (від флейтиста до тубіста) – навчитися правильно дихати.

Слід зазначити, що виконавське дихання включає в себе дві фази: короткий, швидкий вдих (через рот) і тривалий видих. Особливо важливо, що тривалість видиху залежить не тільки від характеру і будови музичних фраз, але й від ігрових намірів музиканта. Усі педагоги-музиканти стверджують, що дихати потрібно в ритмі музики, тобто вдих має відбуватися в тому темпі, в якому виконується твір [3, с. 51].

У виконавській практиці музикантів, що грають на духових інструментах, застосовуються два види дихання – діафрагмальне (нижнє) і грудочеревне (змішане). Часто музикант сам не знає, яким типом дихання він користується, і його уявлення про це може не збігатися з точними спостереженнями за диханням, зафіксованими за допомогою апаратури.

Діафрагмальний вид дихання застосовується зазвичай при грі коротких музичних фраз або в тому випадку, коли у музиканта в розпорядженні мала кількість часу для вдиху. Коли часу для вдиху достатньо, то вдаються до глибшого вдиху – грудочеревного, що дозволяє без перенапруження виконувати досить тривалі музичні фрази.

Розвиток дихання може здійснюватися двома способами: без інструменту і в процесі гри на ньому. Перший метод має тренувальний характер, а другий пов'язаний з грою тривалих звуків, спеціальних етюдів, повільною, кантіленною музикою.

Виконавське дихання виховується поступово і систематично. Існує ряд вправ, прийомів спрямованих на постановку і закріплення виконавського дихання, яке доводиться до автоматизму і стає природним як для гри на духовому інструменті, так і для звичайної мови. Ці вправи дуже прості, і тривалість їх сягає всього 20 – 25 хвилин на день [6, с. 32].

Така "гімнастика" позитивно впливає на роботу дихальної мускулатури і на організацію техніки правильного, раціонального вдиху і видиху.

Тому наведемо деякі педагогічні та методичні рекомендації щодо ефективного навчання правильному виконавському диханню. Але спочатку зазначимо, що виконувати деякі вправи краще біля великого дзеркала, тому потрібен постійний самоконтроль:

- А) стежте, щоб корпус був вільний, плечі розгорнені;
- Б) дихати легко і вільно, не перебираючи повітря;
- В) стежити, щоб плечі і груди при вдиху не піднімалися;
- Г) вдих маленький, безшумний;
- Д) видих довгий, еластичний;
- Е) в процесі видиху слід утримувати "опору", тобто м'язи пресу в процесі видиху не повинні провалюватись.

При виконанні вправ можливе легке запаморочення. Відпочивши близько хвилини можна продовжувати.

Основними рекомендаціями при виконанні таких вправ будуть: виконувати спокійно, не перебільшувати видих, дотримуючись стану спокою в усьому тілі. Намагайтеся не перебирати повітря при вдиху. Головне, щоб вдих і видих проходив без перебільшення, був вільним і природним.

Найбільш ефективною для розвитку "повного дихання" може стати наступна вправа. Лежачи на спині, покладіть долоню однієї руки на груди, а долоню іншої – на нижню частину живота. Потім зробіть глибокий вдих таким чином, щоб бічні і передні стінки живота випнулися вперед і в сторони, піднімаючи вашу долоню. Але грудна клітка, яка контролюється іншою вашою рукою, повинна залишатися в спокої. Освоївши цю вправу, в положенні лежачи, можна перейти до виконання його стоячи.

Тепер в положенні стоячи покладіть руку на живіт для контролю дихання і зробіть повільний вдих, рахуючи про себе до чотирьох (краще використовувати простий метроном). Не затримуючи дихання, повільно видихайте, знову рахуючи до чотирьох. Відчуйте, як живіт надувається при вдиху і здувається при видиху. Якщо ви погано відчуваєте рух живота, спробуйте виконати цю вправу, в положенні сидячи, нахиливши корпус максимально вперед, голову наблизити до колін, а руками обійняти себе під колінами (в замок). На повільному вдиху має з'явитися відчуття розширення області живота і спини.

Наступна вправа сприяє підвищенню сили і еластичності міжреберних м'язів. Вимоги вправи: початкове положення – стоячи. Корпус прямий, плечі розгорнені, руки розслаблені. Притуливши до губ мундштук (без інструмента), потрібно взяти повне дихання. Потім, посилаючи повітря в мундштук, намагайтеся утримувати груди в сталому (початковому) положенні. З метою ускладнення тренування можна посилати повітряний струмінь в мундштук енергійними поштовхами з вимовою складу "то" або "до". Після кожного складу необхідно робити невелику паузу, при цьому потрібно намагатися утримувати грудну клітку в сталому положенні. Цю вправу слід повторити без перерви 5-8 разів.

Корисною для тренування діафрагми і м'язів черевного пресу буде така вправа: початкове положення – стоячи, ноги на ширині плечей. Присідаючи, потрібно зробити глибокий і повний вдих. Затримавши дихання на видиху, слід встати і злегка нахилитися вперед, упираючись руками в верхню частину стегон. У такому положенні потрібно енергійно втягнути, а потім розслабити передню стінку живота.

Ускладнений тип тренування повного дихання, який допомагає знайти зону дихальної опори заключається в наступному: цю вправу слід робити в положенні лежачи на спині. Для її виконання вам знадобиться який-небудь вантаж вагою 1,5 – 2 кг і розміром 40х20 (наприклад, кілька книг). Цей вантаж укладається на нижню частину живота. Роблячи глибокий вдих носом і розводячи при цьому руки в сторони долонями вгору, потрібно рухом передньої стінки живота підняти вантаж якомога вище. Далі на повільному видиху слід якомога довше затримати вантаж м'язами в піднятому положенні і робити повільний видих через рот. Видихати повітря потрібно плавно, намагаючись якомога довше не опускати груди, наче вдих триває під час видиху.

Можна запропонувати такий варіант вправи на повне дихання. Ця вправа виконується в положенні стоячи. В результаті повного вдиху розширюються нижні ребра, а м'язи нижньої частини черевного преса напружуються. Видихати повітря слід рівним концентрованим струменем через вузьку щілину губ. Уявіть, що ви дуєте на палаючу свічку, намагаючись погасити вогонь. Роботу міжреберних м'язів корисно контролювати долонями рук. Заняття вокалом і гра на духових інструментах мають спільні грані, зокрема такі, що і вокалісти, і музиканти-духовики використовують своє дихання в процесі звукоутворення. Тому наступні кілька вправ запозичені у вокалістів, і трохи адаптовані для занять у процесі освоєння духових інструментів.

Досить цікавою є вправа "Собачка". Придивіться, як здійснюються боки у собаки, яка дихає, висолопивши язика, і ви зрозумієте, чому дана вправа має назву "собачка". Вдихніть і видихніть на складі "хо-о-о ...". Запам'ятайте положення губ, горла і щелепи. Тепер чергуйте швидкі вдихи-видихи в цьому положенні. Цю вправа корисно виконувати біля дзеркала. Сядьте на стілець, спершись на його спинку, і розслабте плечі і шию. Виконуючи вправу, стежте, щоб плечі не піднімалися.

Наступна вправа для розвитку "відкритого" звуку. Намацайте на гортані кадик і прослідкуйте за його рухами під час позікання. Кадик починає опускатися вниз. Треба навчитися фіксувати цей стан під час гри на духових інструментах. Опушена, а значить вільна і трохи розширена гортань сприяє гарному природному виходу повітря, що, в свою чергу, безумовно, позитивно позначиться на тембрі інструменту. Але не треба насильно тягнути гортань вниз. Правильне її відкриття досягається тільки відчуттям позікання. Для того щоб ви ще легше змогли домогтися цього відчуття, уявіть собі, що у вас замерзли руки, і ви намагаєтесь зігріти їх своїм диханням. Видихаючи на складі "хо-о-о-о ...", у вас виходить тепле дихання. Тому можна сказати: щоб домогтися "теплого" звуку на інструменті, потрібно дихати теплим повітрям.

Слід зазначити, що заняття спортом, особливо плаванням, бігом, катанням на лижах робить позитивний вплив на розвиток дихальної мускулатури. При плаванні, як відомо, виробляється швидкий і глибокий вдих і відносно тривалий видих у воду, що багато в чому схоже на здійснення вдиху і видиху при грі на духових інструментах. Найприродніше наше дихання функціонує під час сміху. Тому більше смійтеся, але і про роботу м'язів не забувайте.

Отже, ми навели лише незначну частину педагогічних рекомендацій та вправ, які значною мірою допомагають пристосуванню дихальної системи музиканта-духовика до умов гри на духових інструментах.

Література:

1. 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.
2. Вовк Р. А. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета: дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Р. А. Вовк. – К., 2004. – 204 с.
3. Діков Б. Методика навчання гри на духових інструментах / Б. Діков. – Москва, 1962. – 116 с.
4. Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусства игры на трубе / Г. Орвид. – Москва : МГК. – 30 с.
5. Рудницька О. П. Педагогіка : загальна та мистецька / О. П. Рудницька. – К., 2002. – 270 с.
6. Федоров А. Методика навчання гри на духових інструментах / А. Федотов. – М., 1975. – 158 с.



УДК 378.091

Юрків І.І.,
м. Київ
Крет З.М.,
м. Рівне

СПЕЦИФІКА РОБОТИ ДИРИГЕНТА З ОРКЕСТРОМ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ РІВНЕНСЬКОГО МУЗИЧНОГО УЧИЛИЩА

Анотація. У статті обґрунтовуються особливості роботи диригента з оркестром духових інструментів Рівненського музичного училища. Аналізується оркестровий колектив, який засобами мистецтва виховує самих же студентів, надає їм широкі можливості для реалізації творчих планів. Розглядається сучасний духовий оркестр як колектив музикантів, які володіють грою на духових або ударних інструментах і об'єднані загальним завданням для досягнення творчої мети, з установкою єдиних уявлень музичного матеріалу й уміння спільно і злагоджено його відтворювати. А, отже, можна стверджувати, що музикант

духового оркестру – це виконавець, що одночасно з індивідуальною грою на інструменті повинен уміти спільно музикувати з іншими оркестрантами, чути результат звучання ансамблю і всього оркестру в цілому, розмірюючи ступінь своєї участі у загальному виконавстві.

Ключові слова: оркестровий клас, керівник, компетентність.

Annotation. The statute of special features of the work of the conductor with the orchestra of the wind instruments of the Rynne Musical College. Analyze the orchestration of the collectives, like the masters of the students themselves, who are the widest possible for the real creative plan. The contemporary brass band is considered as a group of musicians who play the game on wind instruments or percussion instruments and are united by the general task of achieving a creative goal, with the installation of unified representations of musical material and the ability to jointly and coherently reproduce it. And, therefore, it can be argued that the musician of the brass band is an artist who, simultaneously with an individual game on the instrument, must be able to jointly play with other orchestras, hear the result of the ensemble and the whole orchestra as a whole, measuring the degree of its participation in the general orchestral performance.

Key words: orchestral class, master, competence.

Духовний розвиток людини завжди був в центрі уваги українців, навіть в найскладніші часи, актуальним він залишається і сьогодні. Свідченням того є відомі колективи, що продовжують опановувати глибини вітчизняної культурної спадщини. Необхідність вивчення специфіки роботи в духовому оркестрі зумовлена тим, що методика навчально-виховної роботи – це творчий процес, що постійно розвивається. Використання різних форм занять, методичних прийомів роботи з оркестром залежить від індивідуальності керівника, його смаку, бачення перспективи і актуальності виконання певного твору. В кожному конкретному випадку це також залежить і від складності музичного репертуару, кваліфікації музикантів і виконавського рівня колективу в цілому.

Основою духового колективу є колективна форма організації навчального й репетиційного процесу в мистецьких навчальних закладах.

У сучасній науковій літературі висвітлюються різні аспекти музично-виконавської підготовки музикантів засобами колективної творчої діяльності (Я. Сверлюк, Т. Браницька, П. Богонос, О. Ільченко, В. Лабунець, В. Лапченко, В. Лебедев, Л. Паньків, В. Федоришин та ін.). Проблема колективного оркестрового музикування завжди породжувала широке коло різних питань щодо його ефективності при формуванні творчої особистості музиканта-виконавця. Аналіз запропонованої нами проблеми уможливує виокремлення вагомого аспекту колективного оркестрового виконавства – становлення творчого потенціалу його учасників в оркестровому класі.

Як вважає Кібіта А. М., диригент духового оркестру училища, процес прилучення особистості до системи колективних взаємин є складним, суперечливим, проте, водночас, і важливим для особистісного зростання. Зазвичай поняття "колектив" (від лат. *collectif* – зібраний) розглядають як організовану групу людей, об'єднану спільними цілями, професійними й соціальними інтересами, ціннісними орієнтаціями, спільною діяльністю, спілкуванням і взаємною відповідальністю. Згідно з українським педагогічним словником [5, с. 516] термін "колектив" – це об'єднання учасників колективу, життєдіяльність якого визначається цілями і завданнями, що впливають із потреб суспільного, колективного й індивідуального розвитку.

Вагомий внесок у розробку теорії і практику формування колективу здійснили видатні педагоги-гуманісти ХХ століття А. Макаренко та В. Сухомлинський. А. Макаренко було сформульовано закони паралельної дії; розвитку (руху) колективу і принципи формування колективу: перспективних ліній; педагогічної доцільності; відповідальної залежності; зміцнення позитивних традицій. Вчення А. Макаренка містять детальну технологію поетапного формування колективу. Згідно з твердженнями автора, кожен колектив проходить ряд якісних змін, а саме: 1) перетворення організаційної групи в соціально-психологічну спільність; 2) самоорганізація і саморегуляція у розвитку соціально важливих якостей особистості через подолання різних суперечностей; 3) рівень досягнення у вихованні стійких поглядів, суджень, звичок кожного індивіда.

Значну увагу питанню значення колективу у навчально-виховному процесі приділяв В. Сухомлинський. Його погляди на роль колективу і місце в ньому особистості сьогодні є не менш актуальними, ніж під час написання ним праць з цього питання. Колективізм, вважав він, є не тільки результатом виховання, а й процесом, комплексом засобів, які формують свідомість, погляди, переконання, вчинки людини. Від того, які ідеї лежать в основі трудових, духовних, морально-естетичних взаємовідносин між членами колективу, залежить становлення понять і уявлень особистості про добро і зло, про обов'язок і справедливість, честь і гідність. Так виявляється залежність особистості від колективу. Проте існує і зворотна залежність – колективу від особистості. Трудовий колектив, на думку В. Сухомлинського, без яскраво виражених особистостей існувати не може.

Також В. Сухомлинський виокремлює принципи в колективі, серед яких, на наш погляд, провідними є: 1) гармонія високих, благородних інтересів, потреб і бажань; 2) емоційне багатство колективного життя; 3) дисципліна, відповідальність особистості за свою працю і поведінку; 4) самодіяльність, творчість, ініціатива як особливі грані прояву різноманітних відносин між членами колективу; 5) створення і збереження традицій. Ці принципи В. Сухомлинський називає "науковими основами", які необхідні для практичного керівництва колективом. За Макаренком головні принципи колективу такі:

- 1) організація органів самоврядування, спільна діяльність для їх досягнення;
- 2) спільноцінні цілі;
- 3) відношення взаємної відповідальності між членами колективу.

Оркестром називають групу музикантів, які спільно виконують музичний твір на різних інструментах. Слово "оркестр" походить з давньогрецької мови і означає "місце для хору на сцені" (круглий майданчик, на якому під ритмічні рухи співали свої партії учасники хору).

Сучасний духовий оркестр – це колектив музикантів, які володіють грою на духових або ударних інструментах і об'єднані загальним завданням для досягнення творчої мети, з установкою єдиних уявлень музичного матеріалу й уміння спільно і злагоджено його відтворювати. А, отже, можна стверджувати, що музикант духового оркестру – це виконавець, що одночасно з індивідуальною грою на інструменті повинен уміти спільно музикувати з іншими оркестрантами, чути результат звучання ансамблю і всього оркестру в цілому, розмірюючи ступінь своєї участі у загальному виконавстві.

З огляду на всі дані критерії якості історично сформованого еталону звучання оркестру, можна визначити конкретні напрямки дій і практику формування і комплектування сучасного духового оркестру по голосам. Головним принципом відбору є сумісність тембрів, з урахуванням рівноваги й динаміки технічних можливостей духових і ударних музичних інструментів. Цей принцип в однаковій мірі відноситься, як до інструментів в середині груп, так і між оркестровими групами [3].

Існує декілька видів оркестрів: аматорський, навчальний, професійний. Вони мають різне призначення, відрізняються культурою виконання, тобто професійною майстерністю, музичним репертуаром, художньо-творчими завданнями. Аматорський оркестр виховує самих учасників, надає їм широкі можливості для реалізації творчих планів. Виконання музичних творів для слухацької аудиторії є змістом діяльності як професійних, так і аматорських художньо-виконавських колективів. Але якщо для професійних оркестрів виконавство – це природна форма творчого життя, то для аматорських оркестрів воно є результатом тривалої і цілеспрямованої навчально-виховної і художньо-творчої роботи. Остання передбачає: всебічний музичний розвиток і художнє виховання оркестрантів; формування індивідуальної техніки гри та навичок колективного виконавства; освоєння ідейної сутності музичних творів і засобів музичної виразності; підвищення художньо-виконавського рівня окремого оркестранта і оркестрового колективу в цілому. Так, на думку О. Ільченка [4, с. 75 – 83], якщо виконавство професійного оркестру є наслідком художнього і технологічного опанування музичного твору, то виконавство аматорського оркестру, окрім того, це ще результат формування особистості кожного оркестранта.

Також духові оркестри розрізняють за кількісними та якісними ознаками. Вони можуть складатися лише з мідних інструментів, основної групи, або ж включати в себе, крім основної, групи дерев'яних і характерних мідних інструментів.

Залежно від кількості виконавців оркестри поділяються на малі, середні і великі. Останнім часом середні та великі доповнюють саксофонами та електромозичними інструментами. Але треба пам'ятати, щоб оркестр не втратив своєї специфічності. Крім того, необхідно враховувати динамічний баланс між інструментами, групами та іншими голосами, тембровою злитістю, рівновагою між високими, середніми та низькими регістрами.

На думку теперішнього диригента духового оркестру Кібіти Андрія Миколайовича, неможливо недооцінити роль диригента духового оркестру, котрий, між іншим, є ще й організатором і педагогом. Отже, починаючи роботу з оркестром, диригент повинен для себе визначити коло суто професійних завдань: знати можливості інструментів і відчувати оркестр, володіти гармонічним і поліфонічним мисленням, аналізувати форму твору, знати стильові напрями в естрадній і джазовій музиці. Диригування як творча діяльність можлива за умови музичальності, художнього смаку, загального рівня розвитку диригента, його особистої привабливості. Саме ці ознаки визначають рівень авторитету диригента серед оркестрантів. Всі наміри диригента, його запал, настрої проявляються в його зовнішності – в інтенсивності його диригентських рухів, в позі, в погляді, в рухах голови, корпусу. Диригент керує оркестром, музика звучить у звуках, які узгоджуються і чергуються у трьох вимірах – висота, тривалість і сила.

Саме в цих змінах і втілюється музичне мистецтво, утворюються найскладніші музичні форми, в яких слухач сприймає зміст твору.

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. Іванов А. А. Работа з дитячим духовим оркестром / [сайт] URL [www.culturalstudies.in.ua/2009-metod\(12.10.2012\)](http://www.culturalstudies.in.ua/2009-metod(12.10.2012)) – доступ: 24.12.2012 р.
4. Ільченко О. О. Методологічні проблеми професійної музичної освіти / О. О. Ільченко, Я. В. Сверлюк. – Рівне : Перспектива, 2004. – 200 с.
5. Педагогічний словник / [за ред. М. Д. Яремченка]. – К. : Педагогічна думка, 2001. – 516 с.



УДК 13: 783. 8 (477)

*Димченко С.С.,
Димченко К.С.,
м. Рівне*

**ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОЧЕРК ПРОТАСА МИКОЛИ МИКОЛАЙОВИЧА У ВИХОВАННІ
УЧНІВ-КЛАРНЕТИСТІВ**

У статті розглянуто та проаналізовано педагогічний, методичний та творчий доробок, викладацький шлях старшого викладача, викладача-методиста по класу кларнета Рівненської дитячої музичної школи №2 Протаса Миколи Миколайовича. Окреслена його роль у розкритті творчих здібностей учнів та формуванні і становленні їх, як творчих особистостей.

Висвітлена його науково-методична робота, зокрема навчально-методична програма "Музичний інструмент кларнет" для відділів духових та ударних інструментів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання). Досліджено питання розвитку особистісного потенціалу викладача музичної школи, що сприяє успішній професійній діяльності та допомагає досягти максимальних результатів розвитку учня та вдосконалити його творчий потенціал.

Ключові слова: педагог, викладач-методист, педагогічна майстерність, методика викладання, музика, кларнет, учень, музикант, особистість.

The article deals with the analysis of pedagogical, methodological and creative work, the teaching path of the senior teacher, teacher-methodologist on the clarinet class of the Rivne Children's Music School №2 of Protas Mykola Mykolayovich. His role in revealing the creative abilities of students, formation and incipience of them as creative personalities is outlined.

His scientific methodical work, in particular, the educational-methodical program "Musical instrument clarinet" for the departments of wind and percussion instruments of the initial specialized art schools (schools of aesthetic education) is highlighted. The issue of development of the personal potential of the teacher of the musical school, which promotes successful professional activity, helps to achieve the maximum results of the student's development and to improve his creative potential.

Keywords: teacher, teacher-methodologist, pedagogical skill, teaching technique, music, clarinet, student, musician, personality.

Навчання гри на духових інструментах – важлива складова музичного виховання дітей. Цей вид роботи сприяє розвитку психологічних процесів, формуванню музичного сприйняття та слуху, відчуття ритму, розвитку правильного дихання, вміню координувати свої рухи. Дозволяє дитині відчувати себе суб'єктом музичної творчості. Тому вкрай важливо долучати дітей до гри на духових інструментах в ранні роки.

Постановка проблеми. Важливим фактором діяльності викладача у справі виховання успішного виконавця-духовика є робота над культурою звуковидобування і звуковедення, технікою виконавського дихання. Робота у цьому напрямку ведеться систематично протягом всього терміну навчання.

У зв'язку з цим постає питання про розвиток особистісного виконавського та педагогічного професіоналізму викладача, що в результаті розкриває потенціал учня. Отже, актуальним є питання розвитку особистісного потенціалу викладача музичної школи, що сприяє успішній професійній діяльності та допомагає досягти максимальних результатів розвитку учня та вдосконалити його творчий потенціал.

Аналіз останніх досліджень. Поняття розвитку особистісного виконавського та педагогічного потенціалу викладача і розкриття потенціалу учня є базовими для нашого дослідження. Отже, проаналізуємо основні підходи до вивчення даного феномену, а також розкриємо секрети вдосконалення творчого потенціалу учнів за багаторічну викладацьку діяльність Протаса Миколи Миколайовича.

Мета статті. Вивчити та систематизувати творчу діяльність, викладацький шлях кларнетиста, викладача-методиста відділу духових та ударних інструментів Рівненської дитячої музичної школи №2, талановитого виконавця, педагога Протаса Миколи Миколайовича, який вплинув на формування та становлення творчого потенціалу своїх учнів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Зміст музичної освіти, як педагогічної категорії та складової системи освіти є своєрідною моделлю формування музичної культури особистості і передбачає навчання, виховання й самовиховання учнів засобами різних видів музичного мистецтва, як на заняттях так і в позашкільній діяльності. Він складається з системи знань, умінь і навичок, форм і засобів музичної діяльності. Крім зазначеного, у його основу покладено музично-педагогічні технології, оволодіння якими забезпечує світоглядний, інтелектуальний, естетичний та музично-творчий розвиток особистості.

Виховання талантів — це не тільки методика викладання гри на музичному інструменті, а й ціла філософія, що включає в собі погляди на виховання і розвиток дитини.

Всі ці складові чудово поєднуються та втілюються в життя прекрасним педагогом — Протасом Миколою Миколайовичем.

Його методично-педагогічна діяльність найкраще ілюструється в листі подяки завідувача кафедри духових та ударних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, кандидата мистецтвознавства, професора Вовка Р.А.: "Кафедра духових та ударних інструментів НМАУ імені П.І.Чайковського висловлює Вам свою захоплену вдячність за виховання цілої плеяди кларнетистів і саксофоністів високої виконавської майстерності, які успішно продовжують навчання в закладах музичної освіти м. Києва, та мають можливість, завдяки Вашому висококваліфікованому педагогічному хисту, стати видатними музикантами у царині духового виконавства України.

Такі видатні педагоги як Ви, забезпечують талановитими виконавськими кадрами навчальні заклади середньої та вищої ланки музичної освіти нашої Батьківщини. Ви віддаєте свої знання й тепло широкого серця новим поколінням музикантів, залучаючи їх до висот виконавської культури, за що Вам низький уклін і щира подяка".

Протас Микола Миколайович народився 16 травня 1953 року в с. Глинськ, Здолбунівського району Рівненської області в селянській сім'ї.

З 1960 по 1968 рр. навчався в Глинській середній школі. Одночасно в цей період, навчався при школі в музичній студії по класу баяна у викладача Товкача Петра Івановича. У сільському клубі був духовий оркестр. Керівник оркестру Володимир Романчук запропонував йому навчитися грі на кларнеті, він полюбив цей інструмент і з задоволенням відвідував репетиції духового оркестру і брав участь в святкових заходах села.

В ранньому дитинстві любив слухати гру духового оркестру, а також виступи професійних інструментальних колективів по радіо. Одного разу почув гру знаменитого американського кларнетиста, українського походження, Бенні Гудмена, який виконував твір Сіднея Беше "Маленька квітка". Його захопила гра віртуоза і він вирішив далі вдосконалювати гру на кларнеті [4, с. 10].

Після закінчення 8 класів Глинської середньої школи у 1968 р. вступив до Дубенського державного культосвітнього училища на відділ духових інструментів, де навчався по класу кларнета у викладача Д.М.Панасюка, а в 1970 р. вступив до Рівненського державного музичного училища на відділ духових та ударних інструментів, викладач по класу кларнета — І.З.Шевчук, яке у 1974 р. успішно закінчив, отримавши диплом артиста оркестру, викладача дитячої музичної школи, керівника духового оркестру.

Навчання в музичному училищі залишило в пам'яті спогади про таких чудових викладачів, як Народний артист України Б.В.Депо — керівник симфонічного оркестру, А.М. Кібіта — керівник духового оркестру, Л.М.Котлар — викладач по класу диригування.

Під час навчання працював в естрадно-симфонічному оркестрі Рівненського обласного музично-драматичного театру на посаді артиста оркестру (1973- 1974р.р.).

Влітку 1974 р. був призваний на військову строкову службу в збройні сили СРСР (з 01.07. 1974 р. — по 01.07.1976 р.), де служив артистом оркестрової групи ансамблю пісні і танцю Червонопрапорного Прикарпатського військового округу. Це був великий професійний концертний колектив, де він мав можливість набути практичних навичок виконавської майстерності. Служба була пов'язана з гастролями поїздками по СРСР та за кордоном.

В 1976 р. вступив на навчання до Рівненського державного інституту культури на кафедру духових та ударних інструментів, клас кларнета – доцент Д.М.Панасюк, керівник духового оркестру, завідувач кафедри – доцент В.М.Старченко, керівник естрадного оркестру – доцент О.Д.Гайдабура, під керівництвом якого грав на саксофоні в оркестрі та у вокально-інструментальному ансамблі "Експрес" клубу залізничників.

В 1980р. закінчив Рівненський державний інститут культури за спеціальністю культурно-освітня робота, кваліфікація – культосвітній працівник, викладач, керівник духового оркестру.

З 1982 – 1985 рр. працював викладачем по класу кларнета та саксофона в Здолбунівській ДМШ.

З 1985р. – викладач по класу кларнета відділу духових та ударних інструментів Рівненської ДМШ №2 [1].

Активний учасник творчих колективів школи, міста, області. Понад 20 років був артистом ансамблю народної музики "Наспів", що супроводжував заслужений самодіяльний ансамбль танцю України "Полісянка" міського будинку культури. Як соліст ансамблю "Наспів", брав участь у Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах і фестивалях у Словаччині, Болгарії, Туреччині, Польщі, Чехії, Білорусії, Міжнародному фестивалі "Перлина Черемоша" у м.Вижниця, концерті до 100-річчя П. Вірського у м. Києві та звітному концерті Рівненщини в палаці "Україна" в 2004 році [3, с. 233].

З 1997 року – спеціаліст вищої категорії РДМШ №2.

У 2006 році – отримав стипендію міського голови м. Рівного.

У 2009 році атестаційною комісією Управління культури і туризму Рівненського міськ-виконкому йому було присвоєно педагогічне звання "старший викладач". А в 2012 році він отримав педагогічне звання "викладач – методист" [1].

Вагоме місце у багаторічній діяльності М.М.Протаса займає його науково-методична робота. Зокрема навчально-методичну програму "Музичний інструмент кларнет" для відділів духових та ударних інструментів початкових спеціалізованих мистецьких закладів (шкіл естетичного виховання) було рекомендовано кафедрою духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, Вченою радою РДГУ та Міністерством культури і туризму України до друку та впровадження в навчальному процесі дитячих музичних шкіл України. Ця навчальна програма з 6-ти та 8-ми річним терміном навчання націлена на виховання молодого покоління кларнетистів та здобуття навичок сольної та оркестрової гри на кларнеті. В ній в повній мірі розкривається "завдання навчального предмета "Музичний інструмент кларнет", яке ставить перед викладачем такі завдання:

- ввести учнів у світ мистецтва, навчити їх любити і розуміти музику;
- розвинути музичний слух, творчі та виконавські здібності учнів;
- здійснювати естетичне виховання учнів засобами інструментального мистецтва;
- формувати відчуття прекрасного;
- прививати любов до української музики, народних звичаїв і традицій;
- виховувати повагу до культурних цінностей інших націй і народів;
- створити умови для творчого, інтелектуального та духовного розвитку учня.

Виконання цих завдань допомагає досягти мети предмета:

- здійснити естетичне виховання учнів засобами інструментального мистецтва;
- допомогти формуванню музичної культури особистості;
- підготувати найбільш обдарованих дітей до продовження мистецької освіти у спеціалізованих навчальних закладах різних рівнів акредитації" [2, с. 5].

В навчально-методичній програмі М.М.Протас також веде мову про "особливості організації навчально-виховного процесу, де основною формою навчально-виховної роботи в класі кларнета є урок, який проводиться як індивідуальне заняття педагога з учнем. Викладач формує гармонійно розвинену особистість, яка в процесі становлення здатна самостійно вирішувати не складні художні та технічні завдання.

Перші заняття з учнями рекомендується проводити в певній послідовності. Спочатку учнів необхідно познайомити з особливостями кларнету, правилами користування та догляду за ним. Викладач не повинен проводити заняття з учнем, в якого не впорядкований інструмент, а також не належно підібрана тростина. Нехтування вищезгаданим побажанням веде до не природного стану (затиснення) учня під час виконання завдань. Одночасно з заняттями по засвоєнню практичних навичок оволодіння інструментом необхідно проводити навчання з основ нотної грамоти.

В процесі навчання гри на кларнеті викладач повинен постійно слідкувати за станом здоров'я учня, не допускати надмірного навантаження і перевтоми організму юного виконавця. З цієї метою необхідно вказати учневі кількість часу, яка необхідна для самостійних занять на інструменті, а головне – коли, скільки і як необхідно займатись. Щоб не перевтомлюватись і досягати бажаних результатів рекомендується займатись на інструменті в молодших класах одну-дві години, а в старших класах – дві-три години щоденно з невеликими перервами для відпочинку.

Викладачу необхідно пам'ятати, що індивідуальний підхід до учня є передумовою успішного оволодіння виконавською майстерністю.

Одним з важливих факторів діяльності викладача у справі виховання кваліфікованого виконавця є робота над культурою звуковидобування і звуковедення, технікою виконавського дихання. Робота у цьому напрямку ведеться систематично упродовж всього терміну навчання.

Велике значення для успішного розвитку музичних здібностей учнів має процес оволодіння навиками читання нот з листка, вміння транспонувати, гра на слух, гра в ансамблі, оркестрі. Для засвоєння цих навиків можна використати п'єси з репертуару молодших класів.

Успішність учня залежить від доцільно складеного індивідуального плану, в якому необхідно передбачити послідовний і гармонійний розвиток учня, врахувати його індивідуальні особливості, рівень загально-музичного і технічного розвитку.

Для оптимізації навчального процесу викладачу зі спеціального інструмента необхідно налагодити творчий контакт з викладачами музично-теоретичних дисциплін та керівниками творчих колективів. Бажано також залучити до співпраці батьків, які повинні створити сприятливу домашню атмосферу для музичного розвитку дітей та забезпечити їх усім необхідним для успішного навчання" [2, с. 7].

В програмі також подаються загальні вимоги до учнів, контрольні заходи та критерії оцінювання навчальних досягнень, рекомендовані репертуарні списки по кожному класу та рекомендована література.

Програма рецензована кандидатом педагогічних наук, професором, завідувачем кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ – С.Д.Цюлюпою та Народним артистом України, професором, завідувачем кафедри народних інструментів Інституту мистецтв РДГУ – С.Ф.Мельничуком.

М.М.Протас, як викладач-методист займався вивченням та підготовкою численних методичних доповідей: "Виховання учня-кларнетиста на етапі навчання в дитячій музичній школі", "Робота над постановкою дихання при грі на кларнеті", "Техніка пальців", "Музичне фразування", "Виконавська техніка гри на духових інструментах", "Специфічні основи техніки звуковидобування при грі на духових інструментах" та інші, які успішно пройшли апробацію на відділі духових та ударних інструментів ДМШ №2. Проводив відкриті заняття на курсах підвищення кваліфікації Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв для викладачів по класу духових та ударних інструментів Хмельницької, Тернопільської, Волинської, Львівської та Рівненської областей на теми: "Виконавська інтерпретація в роботі з учнями ДМШ", "Урок, як основна форма роботи з учнями молодших та старших класів ДМШ", "Основи кларнетової техніки".

Протас М.М. постійно бере участь у Міжнародних та Всеукраїнських науково-практичних конференціях: "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя", яка проходила на базі кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, "Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні", яка проводилася на кафедрі дерев'яних духових інструментів та кафедрі мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського.

Як один з керівників навчальної практики студентів кафедри духових та ударних інструментів ІМ РДГУ, викладач М.М.Протас надає методичні та практичні рекомендації у проведенні уроків з учнями ДМШ №2 по класу кларнета.

Упродовж усієї педагогічної діяльності Микола Миколайович Протас виховав понад 100 учнів. Багато з них поєднали своє життя з музикою, закінчили та продовжують здобувати освіту в музичних закладах України:

Подганюк Назар (кларнет) – студент Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, лауреат Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів; Подганюк Богдан (саксофон) – студент Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, лауреат Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів; Булига Стефан (кларнет) – студент Київського інституту музики імені Р.М.Глієра, лауреат Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів; Валько Олександр (саксофон баритон) – соліст Національного президентського оркестру м. Київ; Григор'єв Андрій (кларнет) – артист Харківського військового оркестру; Кашицький Руслан – директор Гоцанської музичної школи, викладач по класу кларнета (2008-2010 р.); Лисенко Андрій (кларнет) – лауреат Всеукраїнських конкурсів, соліст військового оркестру Центру сухопутних військ збройних сил України м. Чернігів; Дзюба Дмитро (кларнет) – лауреат Всеукраїнського конкурсу у м. Донецьк; Ушаков Сергій (кларнет) – лауреат обласних і Всеукраїнських конкурсів; Бабак Андрій (кларнет) – лауреат обласних і Всеукраїнських конкурсів; Дятлик Петро (кларнет) – переможець обласних конкурсів; Дятлик Андрій (кларнет) –

лауреат Всеукраїнського мистецького конкурсу "Шоу Західний регіон" РДГУ; Яблоцький Петро (кларнет) – лауреат IV Всеукраїнського конкурсу ім. В. Старченка, учасник фестивалів у Польщі та Франції [1].

Кожна дитина шукає у вчителі кращого друга та наставника, звернувшись до якого, вона може розраховувати на те, що її вислухають, зрозуміють, сприймуть всі її проблеми та дадуть цінну пораду.

Справжній педагог повинен мати нестримне бажання саморозвиватися, самовдосконалюватися, постійно знаходитись у пошуку нових методів викладання, здобувати нові знання все життя, бо педагогіка – це наука, яка не стоїть на місці, це постійний рух вперед. Творчий наставник завжди використовує у викладанні сучасні та цікаві методи і прийоми. Відвідування різноманітних семінарів, курсів та майстер-класів – неодмінна складова цієї професії.

Висновки. Викладання – це щоденна підготовка вчителя до уроків, підбір вдалого матеріалу, зацікавленість, додаткові знання та головне – вміння легко та якісно донести їх до дітей.

Випадкові люди дуже рідко затримуються в цій професії, вона вимагає колосальної та кропіткої праці, саможертвності, величезного терпіння, любові до дітей та невіддільного інтересу до своєї професії. Тому важко переоцінити заслуги талановитого педагога, який відкриває перед дитиною двері у світ знань, впливає на формування його життєвої позиції та пріоритетів, закладає ґрунтовні основи його майбутнього. Саме таким педагогом і є Микола Миколайович Протас.

Література:

1. Архівні документи Рівненської дитячої музичної школи №2.
2. Протас М.М. Навчально-методична програма "Музичний інструмент кларнет" / М.М. Протас. – Рівне. – 2011. – 40 с.
3. Столярчук Б.Й. Митці Рівненщини / Б.Й. Столярчук. – Рівне: видавець О. Зень. – 2011. – 386 с.
4. Тищенко М.Ф. Дитячий музичний школі №2 – 25 років / М.Ф.Тищенко. – Рівне. – ВАТ "Рівненська друкарня". – 1999. – 20 с.



УДК 785.1 : 78.036.9

**Жульєв А.П.,
м. Запоріжжя**

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ З НАВЧАЛЬНИМ ОРКЕСТРОМ (з особистого досвіду роботи з оркестром "Джаз-академія")

Анотація. У статті розповідається про методичні засади роботи з дитячим оркестром на прикладі особистого досвіду Жульєва А.П., викладача-методиста Запорізького музичного училища, з оркестром "Джаз-академія". В ній розповідається про особливі прийоми, методи навчання саме у джазовому колективі, про застосування для настроювання та розігрівання оркестру джазового напрямку авторських "Джазових вправах". У статті даються методичні поради, які пройшли апробацію в практичній роботі з оркестрами – духовим, естрадним, симфонічним.

#Оркестр, #ансамбль, #диригент, #репетиція, #настроювання, #джаз, #конкурси, #Жульєв, #методика, #джазові вправи.

Annotation. This article describes the methodological foundations of working with a children's orchestra based on the experience of Methodist-teacher from Zaporizhye Music College, especially on the experience of working with "Jazz Academy" orchestra. In this article you can find information about special techniques and methods of training designed specially for jazz band. Besides, this article shows not only the ways of using special "Jazz exercises", designed by author but also methodical recommendations at working with symphonic, brass and pop orchestras, tested in practical work.

Orchestra, # ensemble, # conductor, # rehearsal, # tuning, # jazz, # contests, # Zhuliev, # methodology, # jazz exercises.

На даний час у місті Запоріжжі налічується 8 дитячих музичних шкіл та 4 дитячі школи мистецтв, в яких створені різні оркестри, ансамблі. Тобто у місті широко розвинене дитяче оркестрово-ансамблеве музикування, проводяться концерти, конкурси, фестивалі оркестрів (ансамблів).

01.09.2007 р. за ініціативою директора ДШМ № 3 м. Запоріжжя В.М. Пшеничного було створено оркестр "Джаз-академія". Керівником оркестру було призначено автора цих строк. Я закінчив Одеську консерваторію двічі: як тромбоніст (1973) і як диригент (клас В.П. Базилевич, 1979), і мав велику практику роботи з оркестрами, як диригент – з духовим, симфонічним, джазовим (Одеса, Кіровоград, Запоріжжя).

За 11 років свого існування оркестр "Джаз-академія" став лауреатом 22 конкурсів: лауреат I ступеня X Міжнародного фестивалю "Акорди Хортиці" (2010), лауреат III ступеня Міжнародного фестивалю "Фанфари Ялти" (2010), Гран-прі обласного конкурсу оркестрів, ансамблів (Запоріжжя, 2011), Гран-прі Всеукраїнського конкурсу "Таврійські сурми" (2015), лауреат I ст. Всеукраїнського конкурсу "Таврійські сурми" (2017), лауреат II ступеня Міжнародного фестивалю "Оркестр Fest" (2018), лауреат I ст. Міжнародного фестивалю "Золота ліра" м. Дніпро (2018) та ін.

За свою працю виховав багато лауреатів від міського до міжнародного рівнів (солістів, ансамблів, оркестрів, диригентів). Кращі учасники оркестру "Джаз-академія" стали лауреатами, як солісти оркестру. Так: Гулак Є. (саксофон), Фасоль Д. (тромбон), Златова М. (саксофон) – лауреати Міжнародного фестивалю "Фанфари Ялти" – 2010. Учень Варченко М. (саксофон) як соліст оркестру став лауреатом Всеукраїнського фестивалю "Таврійські сурми" – 2015 і т. д.

Багато учасників оркестру "Джаз-академія" поступили у вищі музичні навчальні заклади: музучилище Запоріжжя, Академію музики – Київ, Харків, Львів, Дніпропетровськ, Інститут музики ім. Р. М. Глієра, КССМШ-інтернат імені М.В. Лисенка. Тобто за 11 років роботи оркестру в музичні вузи поступили 32 учасника оркестру (і всі на бюджет).

Про оркестр "Джаз-академія": знято 30-хвилинний фільм "Джазові візерунки" (ТК "Запоріжжя", 2008), написані статті в газетах, журналах, випущено буклет. Багато інформації в Інтернеті (фото, відео, кліпи, ноти, відео в ютубі).

В оркестрі "Джаз-академія" панує творча обстановка, учні набувають професійні навички колективної гри, виконують складні твори, і обов'язково імпровізації, що властиво джазу.

Концертмейстером оркестру з перших днів є Бараннік Юлія Вікторівна, концертмейстер вищої категорії, яка так само веде велику навчально-виховну роботу в оркестрі. В ДШМ № 3 на духовому відділі працюють високопрофесійні викладачі, це: В.І. Білокуров (кларнет, саксофон), С.П. Удачин (труба), Т.А. Борзенкова (кларнет, саксофон), А.О. Пономаренко (саксофон) та ін. Вони готують учнів до гри в оркестрі. Колективна творча співпраця і вірний педагогічний підхід дає гарні результати для розвитку колективу "Джаз-академія".

14.04.2012 відбувся майстер-клас Жульєва А. П. з оркестром "Джаз-академія" на тему: "Робота з оркестром в ДМШ, ДШМ" на міській секції викладачів духових відділів м. Запоріжжя. Викладачі високо оцінили проведення майстер-класу і рекомендували оркестр "Джаз-академія" на звання "зразковий". В 2018 р. ансамбль "Джаз-академія" отримав почесне звання "зразковий".

Оркестр бере активну участь у громадських заходах, в концертах ДШМ №3, Малої академії, району, міста. Приймає участь у обласних, всеукраїнських, міжнародних культурно-мистецьких заходах, а також в різних конкурсах, фестивалях. Оркестр "Джаз-академія" проводить самостійно звітні концерти.

На сьогодні оркестр має понад 130 виступів.

Структура оркестру "Джаз-академія"

Оркестр складається з двох груп: молодша (25 учнів) і старша (20 учнів).

Молодша група

Спочатку в ансамблі були тільки більш досвідчені учні, котрі вже добре грали. Але час підказав, що відразу сідати та грати в сформованому колективі важко, проходить дуже великий час, щоб учень пристосувався до колективної гри. Тому й було створено молодшу підготовчу групу оркестру. В ній формуються перші навички колективної гри, в якій треба вміти слухати не тільки себе, як при індивідуальному навчанні, але й партнерів по партії, а також весь ансамбль (оркестр). Тут виховуються навички колективної гри: інтонування, ансамбль, ритмічна злагодженість, штрихи, мелодія, гармонія – їх динамічні відмінності, а також інші виконавські навички:

- вміння одночасно грати по нотах і слідкувати за вказівками та диригентськими жестами;
- вміння грати в ансамблі однорідних інструментів;
- вміння вірно вистроювати динаміку своєї партії у зв'язку з її функцією в оркестрі, тобто соло чи акомпанемент.

В репертуарі молодшої групи використовуються народні мелодії, а також класичний репертуар і початкові елементи джазу. Задача молодшого складу – отримати початкові навички колективної гри. В репертуарі молодшої групи українські народні пісні, а також класичні твори: "Ой на горі" – (українська народна пісня), "Іхав козак за Дунай" – (українська народна пісня), "Козацький

марш" – з к/ф "Вогнем і мечем", Т. Гуммесон – "Дитячий блюз", "Суліко" (грузинська народна пісня), "Танець каченят" – (французька народна пісня),

М. Балема "Запорізька похідна", Т. Кароль "Україна – це ти", Д. Роблес – "Летить кондор", Г. Гендель – "Пісня перемоги", К. М. Вебер – "Хор мисливців", Л. Бетховен – "Похідна пісня" та ін. Робота над джазовими елементами тут ще незначна, але вже починається.

Іноді використовуємо **спів** всього оркестру (ансамблю): "Суліко", "Їхав козак", "Дитячий блюз", "Ой на горі", "Україна – це ти", "Запорізька похідна". Наприклад, один куплет учні співають в унісон, а потім грають, чи навпаки. Це урізноманітнює тембр звучання оркестру (ансамблю), додає нове свіже звучання, розкриває зміст художнього твору. Таким чином, також відкриваються музичні та вокальні здібності дітей, і так можна виявити яскравих солістів оркестру – вокалістів. І є такий приклад, що наш учень, Євген Вишняков, який закінчив музичне училище як тромбоніст, потім закінчив Дніпропетровську консерваторію, як вокаліст. Ми знаємо, що багато інструменталістів стали прекрасними вокалістами: О. Серов, П. Зібров, В. Кузьмін, Т. Гвердцители та ін.

Різноманітно використовуємо ударні інструменти в оркестрі (ансамблі): ударна установка, бонги, маракаси, чокало, том-том, трикутник, коробочка. Учні для гри в оркестрі можна залучати з інших відділів: баяністів, скрипалів, піаністів, вокалістів. Так, у мене за всі 11 років на ударних інструментах і бас-гітарі грали трубач, піаністи, скрипалька.

Специфіка нашого ансамблю в тім, що в молодшій групі більшість учнів ще навчається на блокфлейтах, тому аранжувати доводиться з урахуванням цього. Іноді сам також допомагаю учням і беру блокфлейту, трубу чи тромбон та граю з учнями. Метод особистого прикладу – один з найдієвіших методів навчання.

На репетиції приділяю увагу поняттю "оркестровий ансамбль": 1) ритмічний ансамбль; 2) інтонаційний ансамбль; 3) динамічний ансамбль; 4) штриховий ансамбль: однотайність та одноманітність виконання штрихів, атаки звука;

5) артикуляційний; 6) тембральний ансамбль; 7) темповий та динамічний та ін.

Зараз молодшу групу складають діти віком 9-10 років, тобто це учні 3-4 класів. Молодша група приймає участь у концертах школи, виступає на батьківських зборах. Згодом ці учні при набутті визначених навичок гри переходять у старшу групу, яка вже набула творчої здатності, приймає участь у великих концертах та конкурсах. І це є стимулом для їх росту як виконавців.

Старша група

Як вже було сказано, до старшої групи "Джаз-академії" переходять більш досвідчені учні, які вже отримали навички колективної гри у молодшій групі. Це відбувається з 5 класу. У складі колективу кларнети, саксофони, труби, тромбони, валторна, бас-гітара, ударні інструменти і ф-но, партію якого виконує концертмейстер. Діти дуже люблять джазовий жанр, прагнуть його зрозуміти і відчувати, захоплюються його виконанням.

В репертуарі колективу дуже багато творів джазового напрямку. Більшість аранжувань для двох складів оркестру (ансамблю) зроблено мною. У репертуарі старшої групи оркестру до 30 творів на навчальний рік. Це і джазові стандарти, і джаз-рок. Майже у кожному творі є імпровізації. Так як учні ще не здатні самі створювати імпровізації, вони всі створюються диригентом. Під час концерту для більшої виразності кожний соліст зі своєю імпровізацією виходить уперед до мікрофону та грає напам'ять. Це надає більшої відповідальності виконавцю і більшої чутливості слухачів до цього виконавця. Іноді в одному творі три-чотири імпровізації у різних інструментів. І тоді по черзі до мікрофону виходять всі солісти зі своїми імпровізаціями. Наш оркестр грає як аранжування диригента, так і складні оригінальні твори: Duke Ellington – "C Jam Blues", Х. Хенкок – "Хамелеон" та ін.

Про настроювання та розігрування

Кожна репетиція починається з настроювання всіх інструментів по групах та оркестрового розігрування. **Молодшу групу** настроюю по звуку сі-бемоль першої октави з використанням фортепіано, (синтезатора) та за допомогою тюнера за класичним прикладом: блокфлейта 1 – блокфлейти; кларнет 1 – кларнети; труба 1 – труби; валторна 1 – валторни; тромбон 1 – тромбони. Потім настроюю бас-гітару і так всі групи, а потім весь оркестр. На це витрачається не більше 5-ти хвилин.

Далі йде розігрування на гамі **Сі-бемоль** мажор всім оркестром, обов'язково з ударними інструментами. Розмір $\frac{4}{4}$, всі інструменти грають цілими в темпі **Moderato** на *piano*. Тарілки та великий барабан – четвертними, а малий барабан – восьмими. Потім весь оркестр грає четвертними, восьмими, тріолями шістнадцятими по цілому такту, а ударники продовжують грати, як грали. Малий барабан грає за ритмом всього оркестру.

Використовую гру штрихами: деташе на четвертних, а тріолі та шістнадцяті на стакато, для того, щоб розігріти апарат та настроїти слух і домогтися оркестрового ансамблю: ритмічного, інтонаційного, динамічного, штрихового.

В систему розігрівання оркестру входять також вправи, етюди або невеликі п'єси, уривки з творів. Гра в унісон, потім гармонічне і поліфонічне інтонування. Це обов'язковий комплекс для розігрівання оркестру (ансамблю).

Настроювання - розігрівання оркестру (ансамблю):

Moderato

М.б.

Тарілки, В.б.

8

М.б.

Т., В.б.

16

М.б.

Т., В.б.

Гра гами в штрихах: маркато, деташе, легато, стакато:

Moderato Гра гами в різноманітних ритмах:

The musical score consists of three systems, each for a different instrument: M.B. (Mezoklavir), T. (Trombon), and B.B. (Baritone). The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'p' (piano). The score is in C major and 4/4 time. The first system (measures 20-24) features a piano introduction with a 'і т.д.' (etc.) instruction. The second system (measures 25-29) includes a piano introduction with a 'і т.д.' instruction. The third system (measures 29-33) also includes a piano introduction with a 'і т.д.' instruction. The exercises involve various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Настроювання та розігрування старшої групи. Настроювання відбувається, як і в молодшій групі по звуку **Сі-бемоль**. Репертуар і напрямок старшої групи оркестра "Джаз-академія" специфічний – джазовий. Для розігрування на джазові твори звичайні вправи за класичним напрямком оркестру не підходять. Тому спеціально для оркестру "Джаз-академія" мною було створено "**Джазові вправи**". Вони дають настроювання як на стиль, так і на слухове сприйняття джазової гармонії, ритму, ладу та стилю, манери виконання. Ці "Джазові вправи" будуються на блюзовому ладі. Нагадаю, що блюзові ноти (англ. blue notes) – це знижені III, V, VII ступені ладу. На

цих вправах учні знайомляться з блюзовими нотами, блюзовим ладом, особливостями джазового ритму, свінгом, внутрітактовими та міжтактовими синкопами, ритмічними акцентами на слабких долях такту, манерою виконання та ін. Вправи 1- 4 будуються на унісоні ("Золотий унісон"), вправи 5-6 на великих терціях, вправа 7 на нонакордах, вправа 8 – на нонакордах Д9+. Особливу увагу приділяємо унісону, який удосконалює гру оркестру, дає злитість ансамблю. Такі унісони завжди зустрічаються у багатьох творах. Наприклад, в нашому репертуарі це "Сер Дюк" С. Уандера. Наші репетиційні орієнтири в роботі над твором: букви, цифри, термінологія, темпові позначення. Робота керівника з солістом проводиться до репетиції з оркестром, де вони виявляють спільні вимоги до виконання твору. Вивчення музикантами оркестрових партій проводяться на групових, оркестрових заняттях та самостійно.

Сюди відноситься систематична робота кожного виконавця над складними елементами партій.

Приблизний план репетиції:

1. Організаційний момент (перевірка присутності оркестрантів).
2. Настроювання оркестру (5 хвилин).
3. Розігрування оркестру: гра гам, джазових вправ, уривків з творів (5-10 хвилин).
4. Робота над творами.
5. Підсумок репетиції.
6. Оголошення оцінок за роботу (якщо це навчальний колектив).
7. Оголошення оцінок за роботу (якщо це навчальний колектив).

Деякі методичні поради

1. При роботі над строем, інтонацією потрібно постійно мати на увазі і нагадувати оркестрантам, що всі духові інструменти мають специфіку: при більшій напрузі губного апарату **звук підвищується**, а при розслабленні губного апарату звук **знижується**. Тобто строй залежить від правильної, достатньої і потрібної напруги губного апарату.

2. Треба враховувати, що строй всіх інструментів дуже залежить ще і від температури приміщення та середовища. У сухому, теплому приміщенні всі інструменти будуть завищувати, тому що інструменти висихають. Треба бути до цього готовим і не губитися, а попрацювати над вирівнюванням строю кожного інструмента з тюнером.

3. Особливості **маркато**: в концертному залі, де гарна акустика, треба замість штриха деташе виконувати штрих маркато, в залежності від стилю, характеру твору, тому що в залах з гарною акустикою штрих деташе дає гудіння.

4. Сурдина використовується в джазових творах як окремий тембр, який прикрашає та надає різноманітність всій звуковій палітрі. Сурдина майже на півтону завищує строй, тому треба висувати крон настроювання на півтону. А при переході на відкрите звучання знову ставити крон на місце.

5. Використання технічних підсобних засобів (тюнера, метронома, аудіо, відео). При настроюванні оркестру як на репетиціях, так і перед концертом рекомендую використовувати **тюнер**. Він веде до більш точної інтонації і зберігає час та суперечки "вище чи нижче" під час настроювання, навіть між викладачами. Також рекомендую використовувати всім учням тюнер та метроном при самопідготовці.

6. У труби (корнету, баритону і тенору в духовому оркестрі) звук **до-дієз** першої октави завжди завищений, тому потрібно висувати механічний крон.

7. Значення групи ударних інструментів у духовому оркестрі. Ударна група – це не солісти, і їхнє першочергове завдання тримати, поєднувати ритм усього оркестру, тому треба, щоб ударна група вміла грати на **piano**.

8. Нагадую, що учні при грі підмінюють поняття динаміка і темп. При тихій динаміці уповільнюють темп, а при гучній динаміці вони прискорюють темп.

9. При роботі над творами у найбільш складних ритмічних формулах іноді можна вдаватися до придумування ритмо-інтонацій у вигляді артикуляційних прийомів.

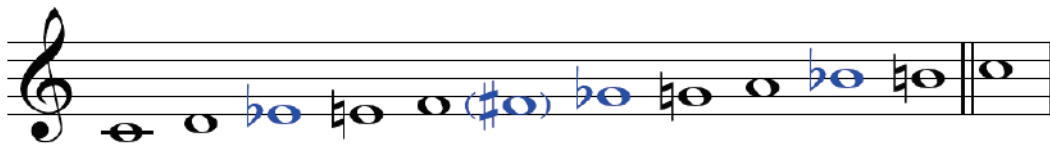
10. Бажано завжди у всіх ансамблях використовувати **фортепіано** (синтезатор), щоб мати відразу функцію акомпанементу. При настроюванні оркестру (ансамблю) також використовувати ф-но або тюнер. 240 коливань – це найбільш відповідний строй для дитячого музикування.

11. Кожен виконавець повинен **чути всіх** інших виконавців оркестру (ансамблю) і грати збалансовано свою партію динамічно, інтонаційно з урахуванням загального оркестрового ансамблю.

12. Використовувати гру оркестру без диригента на репетиціях, особливо напередодні концерту чи важливого виступу. Це дає більший слуховий самоконтроль оркестру, виявляє всі недоліки. Диригент у такому разі становиться не просто "метрономом", а художником-інтерпретатором, коли стає за пульт.

13. Виховувати повагу до слухачів своїм виглядом та поведінкою на сцені.
14. На репетиціях грати п'єсу з початку і до кінця. Це дає охоплення твору відразу в цілому. Дуже важливо робити зауваження по виконанню, не зупиняючи гри оркестру.
15. Керівник постійно повинен контролювати слухом і поглядом кожного виконавця в оркестрі. Ш. Мюнш: *"Ти будеш диригувати добре, якщо кожен оркестрант відчує, що ти диригуєш для нього"*.
16. Вчити оркестрантів бачити диригента, навіть дивлячись у ноти, виділяючи для цього долі секунди.
17. Готуючи до концерту програми, афіші, вказувати імена солістів. Ведучому концерту також оголошувати імена солістів. Це дуже мобілізує виконавців і веде до особистої відповідальності.
18. Треба завжди пам'ятати, що оркестр звучить так, як його чує диригент. [9, ст. 140].
19. Інші інструменти використовуються для розширення тембрових можливостей сучасного оркестру та за бажанням диригента (тамбурин, трикутник, чокало, бонги, том-томи, скрипка, сопілка, фортепіано, синтезатор, бас-гітара, контрабас та інші). Для надання українського національного колориту творам бажано використання бубна.
20. Іноді синтезатор може замінювати бас-гітару та інші інструменти.
21. Знайомити учнів з такими поняттями, як джазова гармонія, типи акордів, літерні та цифрові позначення джазових акордів.
22. Дати поняття: традиційна форма класичного блюзу – 12 тактів (Т – 4 такти, S – 2 т., Т – 2 т., D – 1 т., S – 1 т., Т – 2 т.). Блюзові ноти (blue notes) – знижені III, V і VII ступені. Особливості виконання свінгу, блюзу, синкопування. Блюзовий лад. Оф біт – акценти на другій та четвертій долях. Специфічні ефекти: брейк, філ., глісандо, корус, бекграунд, джемсейшн, евергрін, джазовий стандарт, блукаючий бас, риф та ін.

Блюзові ноти в До мажорі: $\flat 3$, ($\sharp 4$)/ $\flat 5$, $\flat 7$



Література:

1. Базилевич В. Методические рекомендации по работе дирижера над художественным произведением с духовым оркестром. – Одесса, 1985.
2. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации. – М., 1979.
3. Горват І., Вассерберг І. Основи джазової інтерпретації. – К., 1980.
4. Григор'єв Г. Оркестрова майстерність та методика роботи з духовим оркестром. – К, Логос, 2015.
5. Жульєв А.П. Програма "Методика роботи з оркестром". – Запоріжжя, 2015.
6. Жульєв А.П. Програма "Практика роботи з оркестром". – Запоріжжя, 2015.
7. Коллиер Д.Л. Становление джаза. – М., 1984.
8. Откидач В.М. Програма "Історія та теоретичні основи диригування". – Харків, 2011.
9. Сондецкис С. Из опыта работы со школьным оркестром. Зб. "Музыкальное воспитание в СССР". Випуск 2. – М., 1985.
10. Степурко О. Трубач в джазе. – М., 1989.
11. Чугунов Ю. Гармония в джазе – М. 1980.



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ:

Ван Цзі – аспірант Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, м. Київ.

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.

Wiesław Surulo – doktor habilitowany, asystent Akademii Muzycznej w Krakowie, Poland.

Гайдабура Олександр Дмитрович – доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Гишка Ігор Семенович – кандидат мистецтвознавства, доктор філософії, (Ph. D. of Musical Art), доцент кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів.

Головата Людмила Василівна – магістрантка кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Горбаль Ярослав Миколайович – заслужений діяч мистецтв України, 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.

Димченко Катерина Сергіївна – завідувачка відділом духових та ударних інструментів Рівненської дитячої музичної школи № 2, м. Рівне.

Жульєв Анатолій Петрович – викладач-методист Запорізького музичного училища імені П.І. Майбороди, м. Запоріжжя.

Закопеч Лев Миронович – заслужений діяч мистецтв України, директор Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені Соломії Крушельницької, професор кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Львів.

Караиванов Стоян Иванов – доктор искусствоведения, профессор Академии музыкального, хореграфического и изобразительного искусства, г. Пловдив, Болгария.

Карпак Андрій Ярославович – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

Концевич Олег Юрійович – пошукувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

Кирилишен Григорій Володимирович – викладач циклової комісії народно-інструментального мистецтва (духові та естрадні інструменти) Тульчинського коледжу культури, м. Тульчин, Вінницька область.

- Крет Зіновій Миколайович** – народний артист України, диригент Рівненського академічного музично-драматичного театру, професор кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Кушнірук Ольга Панасівна** – старший науковий співробітник, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористика етнології імені М.Т. Рильського Національної академії наук України, м. Київ.
- Леонов Василий Анатольевич** – доктор искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова, заслуженный артист России, г. Ростов-на-Дону, РФ.
- 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.
- Мисько Артем Андрійович** – магістрант кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Островська Олеся Юрійвна** – магістрантка кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- 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 Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону, РФ.
- Пастушок Тарас Васильович** – аспірант, викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Пахомов Дмитро Вадимович** – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Piotr Lato** – professor habilitated doctor, Academy of Music in Krakow, Poland.
- Прокопович Тетяна Юрійвна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання 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.
- Сіончук Юлія Олександрівна** – магістрантка кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Старко Володимир Григорович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.
- Столярчук Богдан Йосипович** – заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Таран Віола Леонідівна** – провідний концертмейстер кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.
- Трачук Леонід Данилович** – заслужений працівник культури України, директор Тульчинського коледжу культури, м. Тульчин, Вінницька область.

Турчинський Борис Романович – викладач класу кларнета консерваторії м. Петах-Тіква, Ізраїль.

Фартушний Віталій Петрович – заслуженный деятель искусств Украины, заслуженный артист Карелии, профессор кафедры духовых и ударных инструментов Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова, г. Петрозаводск, РФ.

Цюлюпа Степан Данилович – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Цюлюпа Наталія Леонідівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Юрків Ірина Іванівна – магістрантка кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

ПРЕЗЕНТАЦІЯ

сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя

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.



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 обереги, 2018. – 220 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.

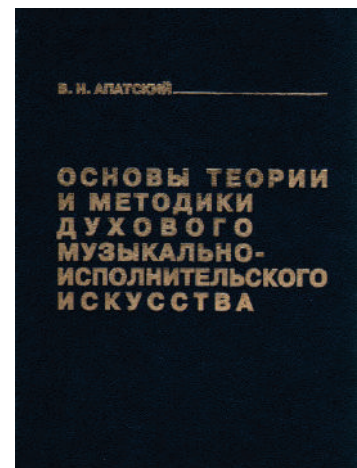
Видання містить важливі сторінки історії кафедри, цікаві й рідкісні світлини творчих особистостей та колективів, концертних афіш, конкурсів, наукових, навчально-методичних та нотних видань, компакт-дисків. Адресоване студентам, аспірантам, викладачам мистецьких навчальних закладів I-IV рівнів акредитації 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.

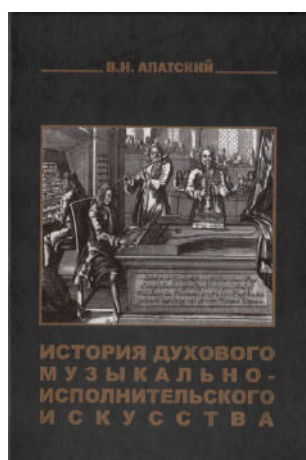


Апатский В. Н.

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.



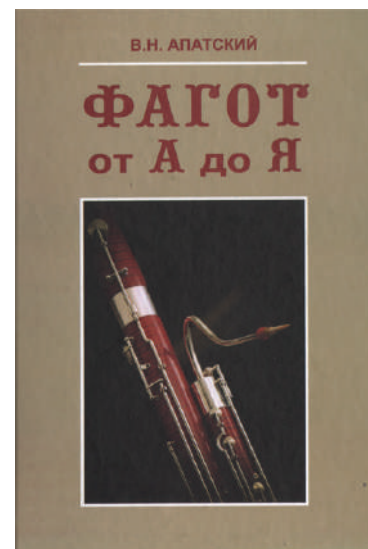
Апатский В. Н.

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.

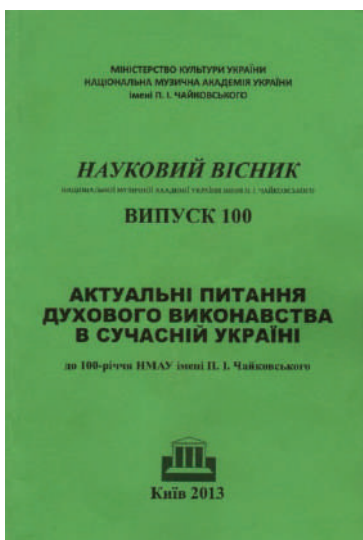
Круль П. Ф.

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 різнозвучних за своїм характером інструментів, що виготовлялись як самим виконавцем, так і майстровим способом. Також подаються відомості про традиційний духовий інструментарій, який пов'язаний з історією, народними звичаями й обрядами того чи іншого етносу.

Підручник є першим в Україні з навчального курсу "Історія виконавського мистецтва на духових та ударних інструментах" і адресований вищим музичним навчальним закладам VI рівня акредитації, а також аспірантам, педагогам, виконавцям та історикам-музикознавцям.



Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні (до 100-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського) / [упорядкування Р. А. Вовк та А. Я. Кушнір]. – К., 2013. – Вип. 100. – 208 с.

Матеріали, подані у даній збірці, є результатом науково-методичної діяльності провідних українських мистецтвознавців та адресовані фахівцям у галузі духового виконавства, дослідникам, широкому колу музикантів-практиків, педагогам та студентам вищих і середніх спеціальних навчальних закладів культури і мистецтв.



Турчинский Б. Р.

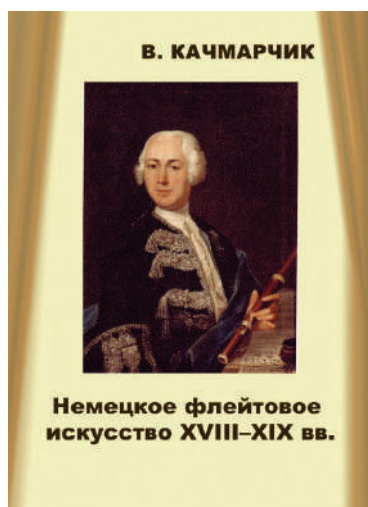
Сборник очерков, опубликованных в музыкальных журналах "Оркестр" (Москва), "Израиль XXI" (Иерусалим), "Дети и музыка" (Москва).

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

Монография написана по материалам комплексного исследования истории немецкого флейтового искусства XVIII–XIX вв. В книге впервые рассматриваются основные этапы становления и развития флейтового исполнительства в Германии. Особое внимание уделено творчеству И. И. Кванца, И. Г. Тромлица, И. Б. Вендлинга, А. Б. Фюрстенау, Т. Бёма и их определяющей роли в истории немецкого и западноевропейского флейтового искусства.



Посвалюк Валерий.

Методика овладения верхним регистром на трубе: учебное пособие / В. Т. Посвалюк. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – 60 с.: іл.

ISBN M-707519-02-8

Пособие предназначено для изучения дисциплин "Специальность", "История исполнительства на специальном инструменте", "Методика преподавания игры на инструменте" в ВУЗах III-IV уровня аккредитации. Материалы пособия адресованы преподавателям и студентам-исполнителям на духовых инструментах (труба, валторна, тромбон), студентам композиторских и историко-теоретических факультетов высших музыкальных учебных заведений, а также профессиональным музыкантам.

Гишка І. С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика): Монографія. – Львів: АСВ, 2010. – 183 с.

ISBN 978-966-486-069-4

У монографії розглядаються історичні, теоретичні, методологічні та естетичні питання трубного виконавства: з'ясовується роль труби в мистецько-культурних соціумах різних епох, аналізуються традиційні та сучасні підходи до проблем звуковидобування, експериментально досліджується ергономічний аспект базингу, вивчається його художньо-виразовий потенціал у композиторській і виконавській творчості, пропонується власна методика формування та вдосконалення амбушура трубача тощо.



Гишка І. С., Горман О. П. Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача: Навчально-методичний посібник / І. С. Гишка, О. П. Горман. – Львів: АСВ, 2013. – 109 с.

ISBN 978-966-2699-24-1

У навчально-методичному посібнику розглядаються питання теорії і методики постановки виконавського апарату трубача, функцій і взаємодії його складових у процесі гри на трубі. На основі передових науково-теоретичних концепцій і практичних засад пропонується нові методи формування та вдосконалення виконавського апарату трубача.

Посібник призначено для курсантів ВВНЗ, викладачів та студентів музичних академій і училищ, професійних виконавців та читачів, які цікавляться питаннями методики викладання гри на мідних духових інструментах.



Вовк Р. А. Портрети корифеїв. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2013. – 225 с.

У книзі представлено творчі портрети провідних педагогів кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. П.І.Чайковського, які своєю діяльністю сприяли, сприяють і надалі сприятимуть подальшому розвитку та процвітанню духового інструментального мистецтва і вітчизняної музичної культури.

Книга адресована широкому загалу професійних музикантів, учням і студентам усіх ланок музичної освіти України та всім, хто цікавиться життям і творчістю видатних музикантів у царині духового мистецтва.

Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст. В 2-х томах. Т. 1. – Харків : ФО-П Сілічева С. О., 2013. – 384 с.

ISBN 978-966-8794-01-X (загальний)

ISBN 978-966-8794-00-1 (книга 1)

Запропоноване дослідження присвячено історії духового музичного мистецтва України від витоків до початку XX ст. На основі великого фактичного матеріалу послідовно висвітлено широкую панораму проблем, пов'язаних з процесом становлення, формування і розвитку в Україні духової виконавської культури.

Дослідження може стати корисним джерелом інформації для музикознавців, естетиків, істориків, викладачів, а також шанувальників духового музичного мистецтва.



Карп'як А.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, науч.ред. И.В.Мацеевский. – Вып. V. – Петрозаводск : ПГК, 2012. – 132 с. : ил.

ISBN 978-5-8021-1619-7

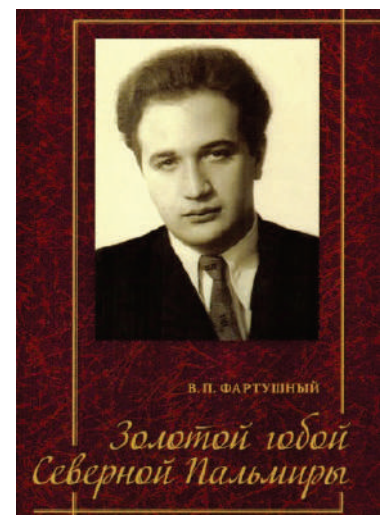
Материалы сборника освещают широкий круг вопросов теории и истории исполнительства на деревянных духовых инструментах. Авторы статей и очерков – ведущие российские и зарубежные специалисты.

Адресуется преподавателям, учащимся и студентам средних и высших учебных заведений, профессиональным оркестровым музыкантам, концертирующим артистам.

Фартушный В.П. 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.



Щербанюк В.Ф. Веселка в соль-мажорі : навчально-методичний посібник для учнів духових відділів МШ та ШМ / В.Ф. Щербанюк. – Чернівці : "Місто", 2018. – 248 с.

ISBN 978-617-652-234-8

"Веселка в соль-мажорі" – восьма книга Володимира Щербанюка, викладача-методиста, викладача вищої категорії, лауреата літературно-мистецької премії ім. С.Сабадаша. Книга призначається не тільки учням-трубачам молодших класів МШ та ШМ духового відділу, які вже добре освоїли гру гами соль-мажор у дві октави, але й може бути корисною музикантам різних фахів.

Запропонований навчально-методичний посібник – це розширений комплекс оригінально-композиційних вправ та різноманітних метроритмічних комбінацій, який містить в собі сім незалежних розділів, що умовно асоціюються з Веселкою, яка складається з 7 кольорів.

Кожен розділ – це, так би мовити, параграф – колір, в якому автор намагався найоб'єктивніше і найефективніше висвітлити

проблему гри у дві октави при різноманітних варіантах (вісімки, тріолі, шістнадцяті, секстолі, секвенції та забавні і нетрадиційні ритмічні малюнки).

Щербанюк В.Ф. Щоденні вправи трубача : навчально-методичний посібник / В.Ф. Щербанюк. – Чернівці : "Букрек", 2019. – 264 с.

ISBN 978-966-399-947-0

"Щоденні вправи трубача" – дев'ята книга Володимира Щербанюка, вчителя вищої категорії, викладача-методиста, лауреата літературно-мистецької премії ім. Степана Сабадаша, яку з Божою допомогою вдалося видати для учнів МШ, ШМ та студентів музичних училищ.

У новому навчально-методичному посібнику можна знайти різноманітні вправи та етюди, необхідні для щоденної розминки духовиків-інструменталістів. Видання містить педагогічний репертуар для учнів МШ, ШМ та музичних училищ (корнет, альт, тенор, баритон, саксофон, кларнет). Збірник укомплектований високоякісним матеріалом відомих духовиків-віртуозів, які є незмінним еталоном професіоналізму для майбутніх фахівців.

Весь нотний матеріал представлений у поступово-наростаючому порядку, щоб виконавець – від учня-початківця до студента – у процесі творчої роботи сміливо, чітко і досконало опановував майстерність гри на духовому інструменті.



Наукове видання

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

Збірник наукових праць

ВИПУСК 11

Редактор-упорядник

Степан Цюлюпа

Верстка

Віталій Власюк

Підписано до друку 29.03.2019 р. Формат 60х84 1/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times". Друк офсетний. Ум. друк. арк. 19,07. Наклад 100 пр. Зам. 18.

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".