

**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. 9

**Rivne
2017**

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

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

Збірник наукових праць

Випуск 9

**м. Рівне
2017**

УДК 788 : 008(063)

ББК 85.315.7

I – 90

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації *серія KB № 19865-9665 P*Друкується за ухвалою Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету
(*протокол № 4 від 30 березня 2017 р.*)**Редакційна колегія:****Постоловський Р.М.**, Заслужений діяч науки і техніки України, член-кореспондент Академії соціальних і педагогічних наук, кандидат історичних наук, професор, ректор РДГУ, **голова редакційної колегії;****Апатський В.М.**, доктор мистецтвознавства, професор, Народний артист України, академік, член-кореспондент академії мистецтв України, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ, **заступник голови редакційної колегії;****Павелків Р.В.**, Заслужений працівник освіти України, академік Академії наук вищої освіти України, доктор психологічних наук, професор, перший проректор РДГУ, **заступник голови редакційної колегії;****Цюлюпа С.Д.**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **відповідальний секретар;****Посвалюк В.Т.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Ян Романовський**, доктор наук, професор, м. Бидгощ, Польща;**Криштоф Камінський**, доктор наук, професор, м. Лодзь, Польща;**Нічков Б.В.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Мінськ, Республіка Білорусь;**Скороходов В.П.**, доктор культурології, професор, м. Мінськ, Республіка Білорусь;**Круль П.Ф.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Івано-Франківськ;**Богданов В.О.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Харків;**Карпак А.Я.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Львів;**Качмарчик В.П.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Вербець В.В.**, доктор педагогічних наук, професор, м. Рівне;**Сверлюк Я.В.**, доктор педагогічних наук, професор, м. Рівне;**Вовк Р.А.**, кандидат мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Гишка І.С.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Львів;**Прокопович Т.Ю.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Рівне.**Рецензенти:****Апатський В.М.**, доктор мистецтвознавства, професор, народний артист України, академік, член-кореспондент академії мистецтв України, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.**Яремко Н.О.**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка.**Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя.** Збірник наукових праць. Випуск 9 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські береги, 2017. – 216 с.

ISBN 978-966-416-489-1

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

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

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)

ББК 85.315.7

*За достовірність фактів, дат, назв тощо відповідають автори статей.**Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.*

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2017

© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2017

© Видавництво "Волинські береги", 2017

ISBN 978-966-416-489-1

З М І С Т

Апатський В.М. Нариси творчої діяльності професора Романа Вовка	7
Карп'як А.Я. Історичний огляд флейтового мистецтва українських земель до початку ХХ століття.....	15
Качмарчик В.П. Флейтова соната в «...прозорих класичних тонах».....	23
Богданов В.О., Богданова Л.Д. Ростислав Володимирович Геніка (14.10.1858 – 09.12.1942): портрет музиканта за маловідомими і новими документами.....	28
Павелків Р.В., Палаженко О.П. Психофізіологічні основи формування музично-виконавської діяльності учнів-духовиків у процесі навчання гри на духових інструментах.....	54
Круль П.Ф. Драматургія тембру мідних духових інструментів у оркестровій музиці ХІХ століття.....	57
Сверлюк Я.В. Історичні витоки західноєвропейської професійної музичної освіти	59
Скороходов В.П. Публичные выступления	63
Ничков Б.В. Функционирование музыкальных учебных заведений в Беларуси (начало ХІХ – до начала ХХ ст.)	66
Криштоф Камінський. Методика керування духовими камерними ансамблями в початковий період свого існування.....	73
Ян Романовський. Вплив історичних знань та виконавства на сучасне бачення музики, створеної композиторами Бароко.....	77
Вербець В.В. Структурна організація методичної компетентності майбутнього музиканта.....	80
Цюлюпа С.Д. Асоціація діячів духової музики в мистецькому житті Рівненщини	83
Марценюк Г.П. Проблеми формування виконавського апарату тромбоніста.....	99
Гишка І.С. Музично-акустичні та анатомо-фізіологічні засади звукотворчого процесу в мідних духових інструментах.....	104
Палаженко О.П. Педагогічні рекомендації щодо пристосування дихальної системи до умов гри на духових інструментах.....	109
Плохотнюк О.С. Специфіка підготовки учнів-духовиків до публічного виступу	112
Гайдабура О.Д. Синкопи естрадно-інструментального напрямку джаз-оркестрів м. Рівне.....	115
Терлецький М.М. Деякі поради молодим диригентам щодо ефективного настроювання духового оркестру.....	118

Сіончук О.В. Окремі особливості викладання джазу в Україні та США: порівняльний аналіз	122
Турчинский Б.Р. Сергей Накаряков «Венецианский карнавал»	126
Пастушок Т.В. Проблеми засвоєння метро-ритмічних навичок в учнів дитячих музичних шкіл.....	135
Димченко С.С., Димченко К.С. Секрети педагогічної майстерності Василя Темнюка	138
Закопець Л.М. Концертні жанри для гобоя у творчості українських композиторів	143
Дорожівський Р.Г. Розробка універсальної теорії диригентського ремесла – актуальне завдання ХХІ століття	146
Горбаль В.Я. Оркестр у інструментальних концертах Йоганна Адольфа Хассе	149
Столярчук Б.Й. Микола Невірковець – диригент, педагог.....	155
Максименко Д.П. Концерт для саксофону – сопрано з оркестром Андрія Ешпая в контексті становлення російської виконавської школи другої половини ХХ століття.....	158
Дзвінка Р.І. Ансамблеве саксофонове виконавство кінця ХХ – початок ХХІ століття	164
Старко В.Г. Значення та підготовка тростини при грі на фаготі.....	168
Малиновська Р.А. Генезис духового мистецтва України.....	173
Павленко О.Ф. Втілення рис неоромантизму у Концерті для флейти та симфонічного оркестру «Un Tout....» Євгена Станковича	178
Прокопович Т.Ю. Жанрово-стильова своєрідність ансамблів для дерев'яних духових інструментів Михайла Вериківського.....	182
Білас В.І. Явище мультиінструменталізму у творчості львівських виконавців-духовиків ...	187
Максименко Л.В. Фундаментальні основи виконавського процесу музиканта-саксофоніста: теорія та практичні рекомендації автора.....	192
Островський Ю.В., Островська О.Ю. Методика роботи з дитячим духовим оркестром.....	198
Відомості про авторів	205
Презентація новітніх, фахових навчально-методичних видань	208

УДК 78 (477)

*Анатський В.М.,
м. Київ***НАРИСИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРОФЕСОРА РОМАНА ВОВКА**

***Анотація.** В статті висвітлюється питання творчої діяльності відомого музиканта сучасності, педагога, науковця, завідувача кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського, Заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора Романа Вовка.*

***Ключові слова:** Роман Вовк, музикант, педагог, виконавець, науковець.*

***Annotation.** The article highlights the creative activity of the famous musician of our days – professor Roman Vovk, who is a pedagogue, scientist and head of the department of woodwind instruments of National Music Academy of Ukraine named by Tchaikovsky, also an Honored Artist of Ukraine.*

***Keywords:** Roman Vovk, musician, pedagogue, performer, scientist.*

У вересні 2005 року кафедру духових і ударних інструментів Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського очолив Роман Андрійович Вовк. Так сталося, що він став останнім завідувачем цієї знаної і глибоко шанованої в країні кафедри духових і ударних інструментів Київської консерваторії, заснованої ще далекого 1934 року патріархом духового мистецтва України Вільгельмом Мар'яновичем Яблонським.

Свого часу славу кафедру духових та ударних інструментів очолювали: трубач В.М. Яблонський (1934-1970 рр.), кларнетист С.В. Ригін (1970-1971 рр.), гобоїст Є.Р. Носирев (1971-1975 рр.), валторніст М.Я. Юрченко (1975-1984 рр.), флейтист В.С. Антонов (1984-2005 рр.), кларнетист Р.А. Вовк (2005-2006 рр.).

Отже, із 2005 року до вересня 2006 Р.А. Вовк завідував кафедрою духових та ударних інструментів. Після успішної атестації НМАУ у 2006 році величезна за своїми масштабами кафедра була розділена на дві – кафедру дерев'яних духових інструментів (завідувач – Р.А. Вовк) та кафедру мідних духових і ударних інструментів (завідувач В.Т. Посвалюк). У 2016 році обидві кафедри об'єдналися, об'єднану кафедру знову очолив Роман Вовк. Після нового розділу кафедр у січні 2017 року Роман Андрійович залишився завідувачем кафедри дерев'яних духових інструментів.

У травні 2017 р. очікується ювілей нашого завідувача. З цієї нагоди члени кафедри, поряд із іншими заходами, прийняли рішення відзначити цю знакову подію статтею, присвяченою ювіляру. Що ж до автора статті, то вибір випав на мене, оскільки ми з Романом Андрійовичем співпрацюємо з давніх часів. Колись ми разом працювали в симфонічному оркестрі театру опери і балету ім. Т.Г. Шевченка (нині Національна опера України), пізніше протягом десятиліть до теперішнього часу разом працюємо в Київській консерваторії (тепер Національна музична академія) ім. П.І. Чайковського на одній кафедрі.

Я глибоко переконаний в тому, що діяльність Романа Андрійовича Вовка давно заслуговує глибокого монографічного дослідження, яке в майбутньому хтось здійснить. Я ж у своїх нарисах спробував описати деякі найхарактерніші особливості його багатогранної творчої діяльності.

Дитинство та роки навчання

Роман Вовк народився у 1947 році в місті Львові у звичайній українській робітничій родині. Батько був слюсарем, мати – домашня господиня. Хоча батьки – круглі сироти не мали можливості отримати гідну освіту, проте навколишнє середовище та релігійність всотувались родиною Вовка, що й перейшло у стиль їх життя, який називають народною інтелігентністю.

Не дивлячись на скромний матеріальний стан, рідні не забували музику. Маючи гарні голоси, багато співали та грали на різних музичних інструментах. Так, Романів рідний дядько Клим, повсякчас займаючись натуральним сільським господарством, ткав килими та власноруч виготовляв скрипки. Його син Іван розмальовував іконостаси в церквах, а онук Володимир нині є директором Українського інституту національної пам'яті. Інший дядько Романа Іван був народним весільним скрипалем...

Хоча батьки дуже любили музику, вони не намагались, щоб їх син став музикантом. Сильний потяг до музики у нього виник стихійно. У вересні 1958 року, проїжджаючи у тролейбусі повз Спеціальну музичну школу Львова, п'ятикласник Роман побачив величезну об'яву, у якій дітей десяти-дванадцяти років запрошували в школу навчатися грі на духових інструментах. У душі хлопчика виникло сильне бажання потрапити в цю школу. Повернувшись додому, він почав радитися

з батьками. Мати Романа (як колись і мама автора цих нарисів) мріяла побачити сина інженером. Але не судилося. Потяг до музики перемиг. І Роман, і я стали музикантами, і не жалкуємо про це.

У п'ятому класі ЛССМШ першим педагогом Романа став кларнетист Карл Маргевка (молода людина 23-х років, концертмейстер групи кларнетів симфонічного оркестру театру опери і балету міста Львова). Прекрасний музикант і талановитий педагог. Виховав, крім Романа Вовка, таких чудових кларнетистів, як заслужені артисти України І.В. Проців та Ю.В. Василевич. Маргевка прищепив Роману початкові виконавські навички. Педагог вів професійний щоденник, у якому від перших уроків до закінчення навчання у його класі записував щоденні завдання у деталях. На наступних уроках ретельно перевіряв їх виконання.

У школі в той час навчалося багато цікавих музикантів, з якими Роман мав щастя грати у шкільному симфонічному оркестрі: скрипалі Олег Криса, Богодар Которович, Зіновій Зелінський, віолончелістка Марія Чайковська, флейтист Гейза Галанта та ін.

Через півтора роки занять на кларнеті духовий відділ школи довірив зіграти Романові "Романс" П.І. Чайковського на концерті у Львівській філармонії. Тоді ж весільна капела дядька Івана почала залучати юного кларнетиста до гри на весіллях, яких Роман зіграв більше сотні. "Практика гри *на слух* у молоді роки була безцінною, сприяючи розвитку слуху і відмінним результатам на уроках сольфеджіо" (Із спогадів Вовка).

Добра підготовка в школі дозволила Роману Вовку витримати серйозний конкурс (13 абітурієнтів на одне місце) і у 1965 році стати студентом Київської державної консерваторії (клас кларнета доцента Степана Васильовича Ригіна). Ригін був концертмейстером групи кларнетів Державного симфонічного оркестру України і прекрасним педагогом. Його обдарованість проявлялась у різних напрямках: чудовий музикант, який віртуозно володів своїм інструментом; талановитий педагог, який виховав плеяду першокласних кларнетистів, серед яких Іван Пендишук, Віктор Тимець, Петро Заболотний та ін.; композитор, серед творів якого Концерт для кларнета (1965), Аплікатурні етюди (1967) та ін. твори; автор кількох теоретичних праць, у яких досліджувались проблеми виражальних можливостей кларнета та виконавської майстерності кларнетиста¹. Заняття у класі такого педагога не могли не принести молодому музиканту величезну користь, тим паче, що і сам він ставився до навчання дуже серйозно.

Як і у багатьох молодих наших прекрасних музикантів, перший рік навчання у консерваторії проходив у досить важких матеріальних умовах. Існувати приходилось за рахунок мізерної стипендії. Картопля, сало, цибуля та локшина були основними продуктами харчування першокурсника. На другому курсі Вовк отримав пропозицію вести клас кларнета в одній із ДМШ Києва. Матеріальний стан відразу поліпшився.

Живучи у столиці України, студент Вовк отримав можливість слухати гру багатьох прекрасних оркестрових музикантів різних оркестрів Києва. З його слів, найвищим ідеалом оркестрового виконавства йому здалося звучання симфонічного оркестру Київського оперного театру. Зарплати у цьому оркестрі були втричі вищими, ніж в інших оркестрах України, що дозволяло запрошувати у цей оркестр найкращих музикантів із усього Радянського Союзу. Досить високий рівень гри демонстрував і Державний оркестр України. Працювати в таких колективах було мрією багатьох молодих музикантів нашої країни.

Поступово у Романа з'являється можливість набувати власного оркестрового досвіду у симфонічному оркестрі Київської консерваторії. Там йому пощастило грати під орудою таких чудових музикантів, як **Веніамін Тольба, Степан Турчак, Мстислав Ростропович, Алін Власенко**. Однак справжнє навчання мистецтву гри в оркестрі для нього почалось у 1968 році, коли після прослуховування він був прийнятий у сценічний оркестр Київського театру опери і балету ім. Т.Г. Шевченка. При цьому необхідно зазначити той факт, що хоча Вовк був зарахований у сценічний оркестр, але вже майже з перших днів роботи у театрі його стали включати в основний склад симфонічного оркестру.

У Київському оперному театрі на той час працювало багато видатних музикантів Радянського Союзу – скрипаль А. Штерн, віолончеліст М. Кравцов, контрабасист Б. Сойка, флейтист В. Антонов, гобоїст О. Козиненко, кларнетист О. Тресков, фаготист В. Апатський, валторніст О. Житніков, трубач М. Бердієв, тромбоніст В. Здоров, литаврист В. Бутенко та багато ін. Із розповідей Романа Андрійовича, його вразила виконавська майстерність провідних солістів оркестру. Кожен з них, по суті, був концертним виконавцем. Особливо його вражало досконале володіння ними прекрасним звуком, пальцевою технікою, різноманітними штрихами, виражальною динамікою, тембровим

¹ Рукописи праць С.В. Ригіна сьогодні знаходяться у сховищах НМАУ. Публікація деяких з них, безсумнівно, здатна принести користь духовому виконавству нашої країни.

розмаїттям, іншими виразовими засобами і виконавськими прийомами (традиційними та нетрадиційними). Працюючи в такому оркестрі, можна було багато чому навчитися у своїх колег, тим паче, що досвідчені майстри оркестрової гри доброзичливо ставились до молодого музиканта. Усе це, безсумнівно, сприяло його швидкому входженню в репертуар. Особливе захоплення викликала у Романа гра вихованців кращих у тодішньому Радянському Союзі духових шкіл Ленінграда (тепер Санкт-Петербург) і Москви. Від них він навчився "грати на опорному диханні", правильно настроювати резонатори виконавського апарату, вчився мистецтву "співу на диханні" та багатьом іншим виконавським тонкощам.

У 1973 році в Київському оперному театрі було оголошено конкурс на заміну вакантного місця у групі кларнетів основного оркестру. Роман Вовк прийняв у ньому участь і був зарахований у штат симфонічного оркестру, в якому пропрацював до 2009 року.

За час роботи в оркестрі театру траплялись різні ситуації. Доленосною для Романа у 1979 р. стала okazія, яка нерідко трапляється в творчих колективах. Раптово захворів концертмейстер групи кларнетів оркестру О.С. Тресков. Заплановані вистави дирекція театру не думала відмінити. Тоді, практично без репетицій, балет С.С. Прокоф'єва "Ромео і Джульєтта" блискуче зіграв Віктор Тимець, а оперу П.І. Чайковського "Пікова дама" – Роман Вовк.

Оскільки перший фаготист в оркестрі сидить "плече в плече" із першим кларнетистом, то я мав можливість чути кожен звук, зіграний Романом у цій надскладній для кларнета опері. Все було гаразд. Після вистави диригент Стефан Турчак і музиканти оркестру вітали дебютанта з успішною грою. Такий прецедент означав, що Роман знаходиться у добрій професійній формі та йому можна довіряти будь-які творчі завдання. Аналогічна ситуація трапилась і у 1986 р., коли головний диригент театру С. Турчак на престижному фестивалі у Вісбадені та Людвіхсгафені довірив сольні партії кларнета О. Трескову ("Царева наречена" М.А. Римського-Корсакова) та Р. Вовку ("Свгеній Онгін" П.І. Чайковського).

Професійна виконавська діяльність

Робота в оркестрі Оперного театру ім. Т.Г. Шевченка завершила формування музиканта високого класу. Роман Вовк отримав можливість слухати гру кращих музикантів Радянського Союзу. І не тільки чути, але й співпрацювати з ними в одному оркестровому колективі. Вовк не лише слухав гру майстрів, але й користувався їхніми безцінними порадами і рекомендаціями. Так, немало користь для себе він почерпнув з професійних співбесід про виконавське дихання духовика з першим тромбоністом оркестру **Володимиром Здоровим**. У цьому питанні Здоров мав великий авторитет. Із проханням "поставити дихання" до нього зверталися не лише тромбоністи, але й музиканти інших духових професій і навіть вокалісти. Творчі співбесіди з колегами дали можливість молодому музиканту познайомитись з методикою навчання та виконавськими секретами кращих професорів духових класів величезної країни. Не меншу користь Роман отримав від творчого спілкування з диригентами театру: **Веніаміном Тольбою, Костянтином Симеоновим, Степаном Турчаком, Володимиром Кожухарем, Олегом Рябовим, Іваном-Ярославом Гамкалом та іншими маестро**. Особливо вражала Романа творчість С. Турчака, якому вдавалося "відривати" оркестрантів і слухачів від землі, підносячи їх до небес.

Надзвичайно корисною для серйозних оркестрантів (а саме таким був і Роман Вовк) була репетиційна робота. У доброго диригента вона перетворювалась у майстер-клас найвищого художнього рівня. Така робота приносила молодому музиканту не меншу користь, ніж роки навчання у музичному виші.

Велику користь, за словами Романа, принесла йому участь у дерев'яному квінтеті оркестру. Спільне музикування з такими музикантами, як Г. Галанта (флейта), В. Бойко (гобой), О. Клічевський (фагот) і Г. Колпак (валторна), безумовно, збагатили виконавську палітру Вовка.

Роман Андрійович грав в оркестрі, залежно від виробничих потреб, на кларнетах in B, in A, на кларнетах-пікколо in Es та in D, а також на бас-кларнеті. Рівень його гри був завжди високим. Він незмінно приймав участь у найвідповідальніших виставах театру: у прем'єрах, фондових записах, закордонних гастролях, спектаклях головних диригентів.

В оркестрі театру він зіграв понад 5000 вистав (опер і балетів), як в Україні, так і в багатьох інших країнах світу. Репертуар театру включав у себе величезну кількість творів визначних геніїв музичного мистецтва. Всі твори Вовк знав не на рівні поверхневого знайомства, а практично напам'ять, як кажуть, від А до Я, опановуючи всі достоїнства їх форми та змісту. Отримані враження не могли зникнути безслідно, вони осідали у свідомості Романа Андрійовича, художньо збагачуючи його і як музиканта, і як педагога.

Педагогічна діяльність

Педагогічна діяльність Романа Андрійовича почалась у 1966 році. На той час він був студентом другого курсу консерваторії. Зайнятися педагогікою під час навчання його спонукав важкий матеріальний стан. Однак поступово до матеріальної зацікавленості почали додаватися ще й інші інтереси. Педагогіка починає захоплювати молодого музиканта, виникає педагогічний азарт, педагогічне честолюбство, потреба у високих педагогічних результатах. Звичайно, 19-літній хлопець ще не володів ні достатнім досвідом, ні необхідними знаннями. Сам Вовк, згадуючи ті часи, дивується: "Звідки з'явилась у молодого педагога така амбіційна потреба перемог, потреба підкоряти високі творчі планки". Видно, долати свої недоліки молодому педагогу допомагала педагогічна інтуїція і пристрасне захоплення своєю справою. У цьому випадку відіграли не останню роль і вроджені особливості етики Романа: "Мені довірили учнів, від моєї діяльності залежить доля людини, а пізніше і доля його родини, його дітей...".

Поступово педагогічна пристрасність переросла у здоровий фанатизм, що принесло перші результати. Вже через рік роботи в ДМШ дирекція школи клопотала перед Київським управлінням культури про можливість оплачувати Роману 0,8 ставки. На той час такими привілеями для педагога-студента користувались одиниці. Хіба це не свідчення результативної праці молодого педагога?

Швидше за все, Вовк тоді ще не думав, що педагогіка стане основною справою його життя, але саме в той час почалось формування професійної долі цього видатного педагога нашої країни.

У міру накопичення досвіду його захоплена педагогічна праця ставала все більш плідною. У музичних колах про нього заговорили як про молодого і дуже перспективного педагога. У 1975 році Романів учень Дмитро Бондаренко став переможцем Київського конкурсу учнів ДМШ. Лауреатам конкурсу була надана можливість виступити з одним твором у палаці "Україна". Відзначаючи особливі досягнення Бондаренка, йому була надана можливість виконати на сцені палацу два твори, що було чимось схоже на Гран-прі. Це був перший, але далеко не останній лауреат Романа Вовка.

Спочатку молодий кларнетист працював у київських ДМШ № 14, № 17. Успішна праця в цих навчальних закладах робить його відомим у Києві педагогом. У 1977 році Р.А. Вовк отримує запрошення вести клас кларнета у Київській середній спеціальній музичній школі-інтернаті ім. М.В. Лисенка.

У 1984 році помер видатний український педагог кларнета Ф.Я. Чабан. Дирекція Київського музичного училища ім. Р.М. Глієра шукала йому заміну. Вибір прийшовся на Романа Андрійовича. Вже через рік роботи в училищі учень Вовка В'ячеслав Казикін виграв конкурс духового відділу музичного училища, який на той час був одним із найпотужніших в Радянському Союзі.

У 1985 році Головою державної екзаменаційної комісії в музичному училищі ім. Р.М. Глієра був завідувач кафедри духових і ударних інструментів Київської державної консерваторії В.С. Антонов. Почувши на іспиті трьох випускників Вовка, Володимир Сергійович на другий же день запрошує Романа працювати у прославленому виші! Із 1 вересня того ж року Вовк стає викладачем класу кларнета Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського, де працює і до сьогоднішнього дня.

За 51 рік педагогічної діяльності у класах Р. Вовка навчалось більше ста учнів та студентів, які більше сотні разів перемагали у виконавських конкурсах різних рівнів у сольній та ансамблевій номінаціях. Лише у 2013 році учні Романа Андрійовича ставали лауреатами різноманітних конкурсів, включно із міжнародними, 17 разів! Таких результативних років у його педагогічній біографії чимало. Будь-які досягнення, мабуть, неможливі без одержимості, навіть фанатизму у доброму значенні цього слова. "Бути педагогом, – стверджує Роман Андрійович, – це призначення на рівні священнослужіння!".

У 1990 році з кращих студентів свого класу Вовк створив квартет кларнетистів "Optimum", який неодноразово вигравав різноманітні конкурси та став володарем Гран-прі у 2007 році в Польщі. Квартет і тепер успішно виступає в Україні та за її межами.

Учні Романа Вовка успішно працюють в престижних музичних колективах України, Франції, Швейцарії, Росії, Йорданії, Чорногорії, Португалії, Китаю...

Чудова педагогічна робота Вовка неодноразово відзначалася нагородами і відзнаками: Подяка від мера Києва (2006 р.), Подяка від міністра культури (2008 р.). У 2013 році виконавська, педагогічна, науково-дослідницька та організаційна діяльність Романа Андрійовича була відзначена високим званням Заслужений діяч мистецтв України. У 2015 р. Вовк стає професором.

Невеликий розмір цієї статті не дає нам можливості викласти методичку цього прекрасного педагога у повному обсязі. Тому тут ми розкриємо лише ті його педагогічні принципи, які здаються нам найбільш характерними для нього.

Передусім хочеться відзначити його величезну вимогливість до себе, до студентів, до концертмейстерів. Таку ж вимогливість він проявляє до якості інструментів, мундштуків, тростин, якими користуються його учні. Ця вимогливість розповсюджується вже на перші кроки маленького учня, який формує перші свої кларнетові звуки. Деякі педагоги вважають, що на початку навчання гри на інструменті можна тимчасово не звертати увагу на якість звуку та інтонацію учня. Ніби з часом все стане на свої місця само собою. У таких педагогів учні починають навчання на поганих інструментах, неякісних тростинах. Вовк не є прихильником такої методики. Він вважає, що роботу над звуком учень не повинен відкладати "на потім". З перших кроків учень повинен відчути красу та виразові можливості звуку свого інструмента. Тоді він полюбить свій інструмент, відчує необхідність праці над звуком, інтонацією. Такі самі вимоги Роман Андрійович проявляє і до всіх інших елементів виконавської майстерності своїх учнів і передусім до ритму. У цьому він притримується принципу, сформульованого знаменитим німецьким піаністом та диригентом Гансом фон Бюловом: "Біблія музиканта починається словами: спочатку був ритм".

Вимогливість Вовка краще за все характеризують його власні слова: "Вважаю незрозумілою для себе власну надзвичайну вимогливість, можливо, у великій мірі гіперболізовану до кожного окремого звуку, мотиву, до кожної фрази своїх вихованців. Буквально з перших їхніх звуків не можу дати їм послаблення у якості гри, про що іноді шкодую, розуміючи, що зайвий пресинг із сторони викладача може й зашкодити учневі".

Урок Роман Андрійович проводить захоплено, емоційно, не шкодуючи сил, здоров'я і нервів. На його думку, музика – найемоційніший вид мистецтва і чуттєвість в ній займає не останнє місце. Емоційне захоплення педагога передається й учням. Автор статті не пам'ятає жодного випадку, щоб його учень грав в'яло, засинав би на сцені. Емоційна окраса надає яскравості змістовному виступу його учнів. Емоційність виступу відображається не лише на грі, але й на ігрових рухах його учнів. Деякі педагоги рішуче забороняють усілякі ігрові рухи своїм учням. Вовк не поділяє такого відношення. Він вважає, що концертний виступ – це до певної міри синтетичний жанр: публіка не лише слухає артиста, але й візуально сприймає його поведінку на сцені. На думку Романа Андрійовича, вираз будь-яких почуттів у людини пов'язаний з певними формами руху. Така ж форма і тих ігрових рухів, які є наслідком переживання музикантом змісту виконуваного ним твору. Крім того, рухи подібного роду допомагають вивільнити тіло виконавця від затиснення, під час гри воно отримує можливість "дихати", чуттєво реагуючи на світ емоцій музиканта. Боротьба з рухами творчого характеру може призвести до м'язової скованості. Окрім того, емоційне збудження, не отримуючи виходу в ігрових рухах, починає згасати, негативно впливаючи на весь виконавський апарат, що може "засурдинити" виразальність виконавця. У результаті артистизм у значній мірі може бути паралізованим. Разом із тим Вовк є зятим противником перегинів у цій сфері виразальних засобів. Він виступає проти "біготні по сцені", проти ігрових рухів, не пов'язаних із змістом виконуваного твору, проти одноманітних рухів за звичкою. На його думку, такі рухи не лише безкорисні, але й здатні загубити інтерпретацію музичного твору.

Завершити даний нарис мені хочеться описом того враження, яке я отримав під час відвідин уроку Романа Андрійовича.

Це був один із перших уроків, який давав Вовк своєму першокурснику на самому початку навчального року. Урок почався з розбору Поеми Л. Колодуба для кларнета з фортепіано. Урок проходив без допомоги концертмейстера: професору на той час він не був необхідним. Тим не менше на початку уроку Вовк запропонував настроїти кларнет по роялю. Почався урок з перших фраз твору, і до самого кінця уроку робота далі цих тактів не зрушила з місця. Як я зрозумів, на цьому уроці головною метою професора був не текстовий розбір п'єси, а правильна робота звукотворного апарату кларнетиста. Вовка не задовільнив вже перший звук твору – *мі першої октави*. Згідно пояснень Романа Андрійовича, якість цього, як і всіх інших звуків кларнета, залежить від правильної роботи всіх елементів звукотворного апарату. Звук має видобуватися на опорі дихання, інтенсивність якого має відповідати висоті видобутого звуку; струмінь повітря має посилатися у мундштук з тростиною під правильним кутом; необхідні вірна настройка резонаторів виконавського апарату, оптимальний тиск губ на тростину і глибина захвату мундштука з тростиною губами, правильний підворот нижньої губи на зуби і т.д., і т.п. У пошуку якісного звуку учень за вказівкою педагога міняв роботу різних елементів апарату. Успіх пошуків перевіряли якістю видобутих звуків, їх висотною і тембральною ідентичністю з фортепіано. Довгий час професор бракував усі проби. Нарешті він сказав: "Ось той звук, який ми шукали. Це справжній звук кларнета, і такими мають бути всі інші кларнетові звуки".

Варто відзначити, що у пошуках тембру професор не забував слідкувати за чистотою інтонації. "Ти завищуєш звук *мі*, – говорив Вовк, – це ж майже *фа*". Я був вражений. З того моменту, коли студент настроїв кларнет по *ля* фортепіано, минуло півгодини. Рояль мовчить, а професор пам'ятає,

якою повинна бути висота кожного звуку кларнета. Я запропонував звірити стрій звуків кларнету з роялем. Перевірили – стрій виявився дуже завищеним, що зайвий раз засвідчило високий рівень висотної пам'яті Вовка. За словами Романа Андрійовича, він не володіє абсолютним слухом. Але той слух, який він продемонстрував у класі, не поступиться жодному абсолютному. "Ось звідки чиста інтонація його гри в оркестрі і його учнів на іспитах, концертах, конкурсах...", – подумав я.

Будучи присутнім на уроці, я ще раз переконався в тому, що Вовк володіє не лише чудовим звуковисотним слухом, але й педагогічним слухом, який я називаю діагностичним. Діагностичний слух дозволяє педагогу не тільки почути всі недоліки звуку учня, але й визначити при цьому причину, що породжує ці недоліки.

Залишаючи клас кларнета, я думав про те, що поєднання прекрасного педагогічного слуху з високими професійними фаховими знаннями і самовідданою працею є тими факторами, які привели Романа Андрійовича до його чудових педагогічних успіхів.

Науково-дослідницька робота

Вагоме місце у багатогранній діяльності Романа Вовка займає його науково-дослідницька робота. Він, як і багато інших прогресивних педагогів, вважає, що в духовій практиці емпіризм у значній мірі вже вичерпав свої можливості, що подальший прогрес у цій області неможливий без серйозних теоретичних досліджень. Його перу належать: навчальний посібник "Інструментознавство" (Оркестрові духові та ударні інструменти) у співавторстві з О. Кочерженко та М. Гудимою (Київ, 2012), монографія "Портрети корифеїв" (Київ, 2013), Робочі та Типові програми до акредитацій НМАУ у 2006 та 2016 рр. і майже 40 науково-дослідницьких статей. Коло його наукових інтересів вирізняється великою широтою та розмаїттям.

Свою кандидатську дисертацію "Історія, акустична природа та виражальні можливості аплікатури кларнета" (2004) він присвятив всебічному дослідженню дуже важливого елемента конструкції кларнета – його аплікатури. Тій же темі присвячено і три його статті: "Акустична природа та конструктивні основи аплікатури кларнета" (Київ, 1999); "Історія розвитку та вдосконалення кларнетової аплікатури" (Тернопіль, 2000); "Оптимізація аплікатур як дієвий засіб вирішення завдань темброво-динамічної рівності звукоряду та пальцевої техніки кларнетиста" (Мелітополь, 2005).

Визначне місце у його теоретичних працях займає методика навчання кларнетиста. Цій темі присвячено 6 статей. У одній із них досліджується виконавський апарат – "Фундаментальні засади постановки виконавського апарату" (Рівне, 2008).

У своїх науково-дослідницьких працях Вовк приділяє велику увагу виражальним можливостям духових інструментів: "Деякі нетрадиційні засоби виразності сучасного кларнетового виконавства" (Київ, 2000); "Інтонаційна досконалість кларнетиста" (Харків, 2004); "Кларнет і вокальна музика" (Київ, 2009) та ін.

Деякі з його статей присвячені історії духового виконавства нашої країни. Серед них: "Історія, витоки та сьогодення кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ" (Київ, 2010), "Українські виконавські школи (флейта, кларнет) у контексті міжнародних традицій" (Рівне, 2016) та ін.

Не менш вагомим внеском в історію нашого духового виконавства є статті Романа Андрійовича, присвячені видатним духовикам України: "Штрихи до портрета" (Львів, 2009); "Гордість української духової школи" (Київ, 2011); "В.М. Яблонський – фундатор кафедри духових та ударних інструментів" (Київ, 2010); "Фундатору Київської саксофонової школи – 60!" (Київ, 2011); "Андрій Федорович Проценко – фундатор національної флейтової школи України" (Київ, 2016); "Феномен митця" (Київ, 2009); "Спогади із далекої юності" (Львів, 2011) та ін.

Статті методичного характеру, адресовані кларнетистам: "Специфіка виховання починаючого кларнетиста" (Мелітополь, 2005); "Методика гри на кларнеті. Перші кроки" (Київ, 2007).

Статті публіцистичного характеру присвячені шляхам удосконалення системи виховання духовиків високого класу: "Конкурси духовиків та їх значення для симфонічної музики" (Київ, 2010); "Концертно 2012" (Київ, 2012); "Тріумф українських виконавців" (Київ, 2013); "Взаємозв'язок початкової, середньої та вищої ланок музичної освіти України у сфері духового виконавства" (Київ, 2013).

Із приватної розмови знаю, що готується до публікації його стаття "Фестивалі, конкурси..." про перемоги українських духовиків на різноманітних музичних форумах у 2016 році загалом і студентів нашої кафедри зокрема. Також він готує матеріали для навчального посібника "Методичні поради кларнетистам", які базуватимуться на власній 60-літній практиці, починаючи від шкільних часів його навчання гри на кларнеті та закінчуючи теперішнім часом – часом зрілості сивочолого професора кларнета. Мабуть, є чим поділитися і що сказати Вовку у такій роботі.

А ще Роман Андрійович поділився, що мріє видати ілюстровану працю, присвячену кларнетовій тростині. Значення тростини для духовика-тростевика неможливо переоцінити. Тростина є не лише складною проблемою ремесла тростевика, але й надважливим елементом його творчості. Проблематика цієї майбутньої роботи Вовка вирізняється широтою охопленого матеріалу та ретельністю дослідження. Один із розділів статті має бути присвячений очерету, його якості, місцю його вирощування, фірмам, які займаються його розповсюдженням та продажем. Перспективним виглядає дослідження історії кларнетової тростини, особливості виточування тростин для німецького і французького кларнетів, вплив тростини на тембр, інтонацію і динаміку кларнета, на його артикуляцію та штрихи. Центральне місце у роботі планується присвятити ретельному викладенню технології виготовлення тростин з ілюстраціями.

Це дослідження Вовка про тростини має розділ, яких я не зустрічав у роботах про тростини інших авторів. Мова йде про розділ, присвячений обігруванню нової тростини. Автор обґрунтовано вважає, що добра тростина має бути не тільки правильно виготовлена, але й правильно обіграна. У процесі обігрування матеріал тростини змінює свої якості, тож кларнетисту для досягнення найвищої якості тростини необхідно постійно її регулювати засобами підточування. Розділ про обігрування тростини, на мій погляд, має для тростевика не менше значення, ніж сама технологія виготовлення тростини.

Обговорювана нами робота Вовка здається мені надзвичайно актуальною. Вона має бути видана окремим тиражем з тим, щоб її зміг придбати кожен наш кларнетист. Я впевнений у тому, що її захочуть придбати не тільки кларнетисти, але й інші музиканти, які грають на тростевих духових інструментах.

Під керівництвом Романа Андрійовича у 2016 р. К.В. Посвалюк захистив кандидатську дисертацію на тему "Творча діяльність Миколи Бердієва у контексті розвитку виконавства на трубі в Україні (1940-1980-ті роки)".

Вовк неодноразово виступав офіційним опонентом здобувачів на захистах дисертацій. Ним написано безліч відгуків і рецензій на автореферати пошукувачів, нотні збірки, навчально-методичні посібники та магістерські роботи.

Організаційна діяльність

У 2005 році на кафедрі духових та ударних інструментів НМАУ постало питання про призначення нового завідувача кафедри. Після всебічного обговорення кандидатур вибір прийшовся на Романа Андрійовича Вовка. Вирішальну роль у цьому питанні зіграли такі чесноти Вовка, як величезний виконавський досвід, його успішна педагогічна та науково-дослідницька діяльність, величезна енергія і працелюбність, організаційні властивості, людські та громадянські якості.

Завідування кафедрою вищого навчального закладу – це відповідальна, почесна і дуже цікава у творчому відношенні посада, від якої у великій мірі залежать як успіхи, так і прорахунки у роботі всієї кафедри. Завідувач кафедри повинен бути добрим музикантом і педагогом, має користуватися авторитетом у своїх колег, бути чесним, принциповим, доброзичливим і при всьому цьому вимогливим. Усіма цими якостями Роман Андрійович наділений повною мірою. На мій погляд, йому вдалося знайти правильний стиль спілкування з членами кафедри, а як відомо, зробити це досить непросто. На кафедрі працюють достойні люди з великим досвідом роботи та заслугами. Серед них доценти, професори, кандидати, доктори, заслужені і народні артисти. У кожного з них своя гідність, заслуги, самолюбство...

Прийнявши кафедру, Вовк не пішов шляхом бюрократизму, не став "закручувати гайки", не став шпигувати за кожним педагогом, не став писати у ректорат доноси. Передусім він постарався створити на кафедрі умови високої творчої відповідальності, що базується на засадах довіри і порядності. Для створення таких взаємин він користується найрізноманітнішими важелями.

Наша кафедра об'єднує різноманітні спеціальності. Жодна з них у нас не представлена одним педагогом. На його думку, один педагог з того чи іншого фаху – погано для справи: конкурентів у нього немає, рано чи пізно він заспокоїться і "знизить оберти". У таких умовах легко списати погану гру учня на відсутність у нього музичних здібностей. Співробітництво кількох педагогів в одній спеціальності такої можливості не дає.

Величезну роль у створенні творчої атмосфери на кафедрі відіграють серйозні аналітичні обговорення екзаменаційних і концертних виступів студентів. Досвідчений слух екзаменаторів, як рентген, висвітлює всі достоїнства та недоліки педагогічної роботи. Під час обговорень завідувач кафедри створює умови доброзичливої критики. Критика ця, якщо вона необхідна, завжди обґрунтована і серйозна. Не допускається при цьому зведення особистих рахунків між зацікавленими сторонами. Сам Роман Андрійович під час обговорення пред'являє своїм колегам досить високі

вимоги. При цьому він виказує критичні зауваження, не боячись зіпсувати відносини зі своїми співробітниками. Але педагоги на нього не ображаються. Справа у тому, що до себе він ставить ще більш високі вимоги, ніколи не просить завищити оцінку своєму учню. Більше того, він навіть готовий поставити власному учневі "незадовільно", якщо той "бив байдики" під час підготовки до іспиту. Як каже Вовк: "Намагаюсь діяти за принципом – люби, Боже, правду!".

Сам Роман не є злопам'ятним. До всіх членів кафедри ставиться однаково доброзичливо. У нього немає ні улюбленців, ні ворогів. Навіть тоді, коли він говорить тобі дещо неприємне, підкупує те, що за кожним його словом стоять щирість і чесність.

Завідувач кафедри слідкує за творчим зростанням кожного студента, оцінюючи при тому не лише якість гри, але й динаміку його творчого розвитку. Я з вдячністю згадую деякі зауваження моїм студентам: "Добре грає, але не росте, тупцяє на місці, а де ж ріст?". Я передавав слова завідувача кафедри адресату і вони спонукали студента переглянути своє відношення до занять на інструменті.

Вовк уважно слідкує за тим, наскільки активно студенти кафедри приймають участь у міжнародних і всеукраїнських конкурсах. На його думку, участь у конкурсах свідчить про добру роботу в класі, про високу творчу атмосферу у ньому. Навіть у тому разі, коли студент не став лауреатом конкурсу, сама підготовка до конкурсу принесла йому велику користь. Студент має продовжувати роботу і успіхи не забаряться. За останні роки здобутки кафедри значні. Студенти і асистенти-стажисти кафедри сотні разів ставали лауреатами різних виконавських конкурсів.

Одна з провідних ідей Романа Андрійовича полягає у подоланні замкнутості у роботі педагогів кафедри. Принцип келійності ізолює класи один від одного. Такий принцип роботи уявляється Вовку малоперспективним. Він справедливо вважає, що наодинці довго творити неможливо, що сама ідея створення кафедри переслідує мету виникнення творчих контактів, творчого збагачення один одного своїми кращими досягненнями. З метою розвитку цієї ідеї на кафедрі впроваджується практика відвідування педагогами класів своїх колег, звіти педагогів про свою роботу у присутності всіх членів кафедри. У програми засідань кафедри включаються не лише організаційні питання, але й теми, пов'язані з актуальними проблемами виконавства і методики навчання. Чільне місце серед них займає проблема органічної єдності технічного і художнього розвитку учня. У зв'язку з цією проблемою розглядається роль художнього та інструктивного музичного матеріалу, принципи оптимального поєднання цього матеріалу одного з одним, принцип поєднання творів різних епох, стилів і напрямків, роль класичних творів і творів авторів нашого часу, значення творів українських композиторів. За останній час силами кафедри були проведені тематичні концерти з творів українських композиторів (Левка та Жанни Колодубів–2010 та Володимира Рунчака–2016).

Романа Вовка постійно запрошують працювати у журі різноманітних виконавських конкурсів, багато які з них він очолював та неодноразово там проводив майстер-класи.

Він ретельно слідкує за роботою викладачів кафедри з абітурієнтами, всебічно сприяючи, у межах компетенції завідувача, за набором на кафедру найдостойніших з них.

Романа Андрійовича тричі запрошували Головою ДЕК у престижних музичних вишах України та зарубіжжя (Львів 2012-13 рр. та Мінськ–2015).

Вовк є членом Вченої ради та профкому НМАУ.

Протягом досить довгого періоду часу вузьким місцем Української духової школи залишалось мистецтво гри в камерних ансамблях. Зневажливе ставлення до камерного ансамблю виявляли і студенти, і педагоги. Роман Андрійович є пристрасним захисником цього чудового виду музичного мистецтва. "Добрим оркестрантом, – говорить він, – може бути лише віртуоз камерного ансамблю". Завдяки діяльності завідувача кафедри у нас спостерігається серйозний перелом у відношенні до класу камерного ансамблю. Однак для остаточного вирішення цього питання належить зробити ще чимало.

Як відомо, успіх у тій чи іншій царині людської діяльності у вирішальній мірі залежить від творчої співпраці теорії та практики. У нашій справі теорія, на жаль, все ще серйозно відстає від практики. На думку завідувача кафедри, кому ж, як не педагогам кафедри Національної музичної академії України необхідно постійно докладати зусилля для подолання цього відставання. І багато чого у цій області вже вдалось зробити. На сьогодні на нашій кафедрі працює три кандидати мистецтвознавства і два доктори наук. Педагоги нашої кафедри у якості наукових керівників і наукових консультантів допомагають пошукувачам учених ступенів, є науковими керівниками випускників-магістрантів, виступають на захистах дисертацій у якості офіційних опонентів, пишуть рецензії, статті і монографії, є членами редколегій серйозних видавництв, приймають участь у роботі конференцій та симпозіумів.

Велику увагу Роман Вовк приділяє творчим контактам нашої кафедри з українськими композиторами. На його глибоке переконання, без допомоги вітчизняних композиторів ми не

зможемо створити духову школу з гідним національним обличчям. Лише така школа, на його думку, може зайняти чільне місце на міжнародному рівні.

Незважаючи на свою високу вимогливість, Роман Андрійович любить своїх студентів, усіляко турбується про них. До цього ж він закликає і педагогів кафедри. На його думку, педагог із фаху – це другий батько, який відкриває шлях у велике творче життя. Він має знати, як живе студент, чим захоплюється, хто його друзі, який режим життя студента. Не жаліючи сил, він старається допомогти працевлаштуватися випускнику і не тільки свого класу. Завідувач кафедри рекомендує педагогам зберігати творчі контакти зі своїми студентами і після того, як вони закінчують Академію. Творчі контакти будуть сприяти подальшому зростанню молодого музиканта. Рости та розвиватися, прогресувати музикант-виконавець може дуже довго.

Підсумовуючи результат плідної роботи Романа Андрійовича Вовка, можна з впевненістю стверджувати, що його керівництво кафедрою і здоровий клімат, створений ним на кафедрі, приносять свої плоди: кафедра знаходиться у стані постійного творчого процесу. Побажаємо їй та її керівнику подальших успіхів і всього найкращого.



УДК 780.641.1/.5(091)(477)

Карняк А.Я.,
м. Львів

ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД ФЛЕЙТОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЕЛЬ ДО ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

***Анотація.** Вигідне географічне положення, багатонаціональний склад населення, постійне перебування у центрі зацікавлень ряду держав, складні етапи розвитку та раптові суспільні злами, що характеризують та становлять постійну домінуючу історичного шляху України, відбулися не лише на політичному та економічному житті країни. Мистецькі процеси увібрали в себе розмаїття думок та прагнень геніальних талантів, які пов'язали своє життя з красм, розташованим на межі світів.*

Історія флейтового мистецтва на українських землях свідчить про значну популярність цього виду інструментального мистецтва. Зарубіжні спеціалісти Ф. Бюхнер, Е. Шпатт, Ф. Степанов та ін., захоплені талантом та ентузіазмом юних та досвідчених місцевих артистів, протягом ХІХ століття зуміли створити міцну професійну основу для подальшого академічного розвитку виконавства, що у майбутньому сприяло значним успіхам та славі кращих представників української флейтової школи у наступні епохи.

Ключові слова: історія виконавських мистецтв, флейтова педагогіка України.

***Annotation.** Flute art of Ukrainian lands weaves as an intricate patterns into a kaleidoscope of events, plans and original creative ideas. It sometimes naturally, sometimes paradoxically shows its nature and influences on global developments in the field of performing arts. The profitable geographical position, multinational population, permanent residence in the center of interest of a number of states, complicated stages of development and sudden social breaks that characterize and make permanent dominant in history of Ukraine, reflected not only to political and economic life of the country.*

Art process incorporated the diversity of ideas and aspirations of brilliant talents who have linked their lives with the land, located on the border of worlds. Ukrainian land and family roots approximate the art of many writers, artists, composers, musicians, among them well-known in the world as Nikolai Gogol, Leopold Sacher-Masoch, Mikhail Bulgakov, Ilya Repin, Kazimir Malevich, D. Bortnyansky, Franz and Karl Doppler, Pyotr Tchaikovsky, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Salome Krushelnyska, Vladimir Horowitz, Yuri Bashmet, Denis Byriakov and others.

History flute art in Ukrainian lands indicates the great popularity of this type of instrumental art. Foreign experts F. Byuhner, E. Shpatt, F. Stepanov and other, which were admired of talent and enthusiasm of young and experienced local artists, during the XIX century managed to build a solid professional foundation for further academic direction of development of the performance. This promoted to the future success and glory of the best representatives of Ukrainian flute school.

Keywords: history of performing arts, flute pedagogy of Ukraine.

Флейтове мистецтво українських земель химерним візерунком вплітається в калейдоскоп подій, самобутніх творчих ідей та задумів, часом закономірним, часом парадоксальним чином виявляючи свою натуру та впливаючи на світові процеси у цій галузі виконавського мистецтва. **Метою** нашого дослідження постало бажання сягнути витоків та основи майстерності педагогів та артистів-флейтистів нашої країни. Питань історії флейтового мистецтва України прямо та



Саркофаг з Мірмекій

опосередковано торкалися праці Ю. Усова, В. Апатського, К. Мюльберга, В. Богданова, Ю. Шутка, О. Павленко, А. Кушніра та інших дослідників. Нові рідкісні відомості про окремі персоналії та процеси у цій царині спонукають знову зосередити увагу на надзвичайно багатій на яскраві події та здобутки галузі духового виконавства.

Про якнайдавнішу популярність флейти на території сучасної України свідчать виразні факти, з'ясовані численними археологічними експедиціями. У 50-х роках ХХ століття біля села Молодове у Чернівецькій області було віднайдено дві кроманьйонські флейти доби палеоліту у четвертому та другому горизонтах культурного прошарку, що відповідають за віком 18 і 12 тисячам років [19, с.5, 150-152]. Перша зі знайдених флейт має шість отворів, належить до пізньомадленського часу та виготовлена з рогу північного оленя¹, інша, також з рогу оленя – з кінця епохи палеоліту, з одинадцятьма отворами та ялинковоподібним гравюрним малюнком. Знайдена у 1954 році оздоблена гравюрою флейта – найскладніший музичний інструмент палеолітичних стоянок, відомий на сьогодні. Окрім цих важливих знахідок, на території сучасної України було виявлено багатоствольну флейту з пташиних кісток періоду неоліту у Маріупольському могильнику на березі річки Кальміус у 1931 році та флейту з гомілкової кістки північного оленя в селі Атаки, що має найбільшу схожість з поперечною флейтою та датується пізньомадленським періодом (біля 15-8 тис. років до н.е.) [11, с. 152].

Не менш цікавим видається свідчення, яке констатує діяльність у краї першого відомого нам професійного музиканта-флейтиста Пасафіліката з Мірмекій, який жив та працював у другій половині IV століття до н.е. на території Криму. У 1906 році було віднайдено саркофаг з похованням музиканта біля Нового Карантину при розкопках некрополя Мірмекій. Окрім цього, до перших століть н.е. належать виявлені у Пантикапеї фрагменти флейти зі слонової кістки, теракотова статуетка флейтиста, зображення музикантів на поховальних плитах [1, с. 309]. Згадані пам'ятки надзвичайно цінні, адже виняткові написи та зображення вказують на професійну приналежність померлих і дають підстави твердити, що флейтисти у давньому Причорномор'ї користувалися значною пошаною.

У IX столітті сформувалася одна з найбільших країн середньовічної Європи – Київська Русь. Київ за короткий час перетворюється в передовий культурний центр. Винятковими документами періоду можна вважати фрески Софійського собору, збудованого в Києві князем Ярославом Мудрим у XI столітті. Серед них зображення, відоме під назвою "Скоморохи". Воно стало причиною багатьох питань та суперечок дослідників. В руках одного з музикантів на фресці, що беруть участь у театралізованій виставі, зображений інструмент, який нагадує поперечну флейту. Цікаво, що поперечна флейта з'явилася у Європі лише наприкінці XII століття. Вражаючі факти – інструмент зворотньококонічної форми, споряджений вставним мундштуком-голівкою для підстроювання та значною кількістю ігрових отворів (довжина флейти 31,5 см, ширина 1-1,8 см) [18, с. 47]. Ці якості флейти з'являються у Західній Європі завдяки французьким майстрам лише у другій половині XVII століття. Особливості інструмента, зображеного на фресці Софійського собору, вказують на його візантійське походження [2, с. 114-115].



Скоморохи, фреска Софійського собору у Києві (фрагмент), 1037 р.



Сторінка з Лексикону П.Беринди

У XV-XVI століттях із заснуванням музичних братств та цехів в Україні виникають стаціонарні осередки музичної освіти та концертної діяльності. Значною активністю вирізнялися братства у Галичі, Дрогобичі, Львові, Бережанах, Луцьку, Києві. Цехові майстри отримували право та зобов'язувались навчати протягом кількох років учнів та готувати їх у підмайстри. Серед імен флейтистів у середньовічних архівних документах зустрічаються фістулятори (флейтисти) Яків (1414) та Каспар (1568), що працювали в означений час у Львові. Вражає розмаїттям флейтовий інструментарій у "Лексиконі" (1627)

¹ Флейтисти Національної опери України Я. Верховинець та Г. Галанта видобули на гіпсовій копії інструмента хроматичну послідовність звуків від c^3 до f^3 (За виданням: [2, с. 78]).

православного монаха-енциклопедиста, протосинкела Памво Беринди, що містить "пищаль, флетню, пишавку, соплъ, сопілку, фуяру, жоломійку, цівницю" та ін. [10, с. 82]. У подальшому навчання на музичних інструментах і, зокрема, флейті здійснювалося у школі Львівського Ставропігійського братства (засн. 1585), Києво-Могилянській академії (засн. 1632, згадується студент-філософ Фома Явоновський (1763), що володів флейтраверсом), Глухівській музичній школі (засн. 1738), Харківському (засн. 1727) та Переяславському (засн. 1738) колегіумах та інших навчальних закладах.

У XVIII-XIX століттях флейта отримує значне поширення в системі загальної освіти в Україні. Багато українських діячів мистецтва та культури розпочинали своє музичне навчання зі знайомства з інструментом та досягали високої майстерності гри на флейті. Серед них Г.Квітка-Основ'яненко, П.Сокальський, П.Бажанський, О.Нижанківський, А.Вахнянин, Ю.Целевич та ін. [5, с. 34]. Про поширення "флейтового тембру" у музичному побуті XVIII століття згадують у своїх працях М.Загайкевич, О.Шреер-Ткаченко, І.Пясковський та ін. [15, с. 55]. Визначальною у цьому контексті



Фрагмент з фільму "Таємниця маестро Березовського"

видається музична діяльність народного просвітника, філософа Григорія Сковороди, який вбачав у мистецтві не розвагу, а шлях до людського серця, до пробудження думки. Флейта стала супутницею у багаторічних легендарних мандрівках людини, яка зображена на найдорожчій грошовій банкноті сучасної України. Про це неодноразово згадували учні Г.Сковороди, що виховав цілу плеяду державних діячів, серед них і рязанського губернатора, генерал-майора, таємного радника Михайла Ковалінського. Про професійність володіння інструментом, доступність якісних і навіть коштовних флейт для українського споживача вже у XVIII ст.

розповідають унікальні документи М.Ковалінського: у його епістемології неодноразово згадано про постійні музичні заняття Г.Сковороди, підкреслюється його висока майстерність. *"Посылаю слоновой кости бѣлый флейтраверс, которым желаю забавляться с тѣм сердечным удовольствием, котораго Вы достигли рѣдкими трудами Вашими и каковаго ищем мы всѣ суетни"* – пише М.Ковалінський у листі до Г.Сковороди від 7 жовтня 1785 року з С.-Петербургу [21, с. 17, 20].

Привертає значну увагу і незвично численна збірка флейтових композицій з нотної бібліотеки вихованця М.Ковалінського, сина Гетьмана Війська Запорізького, у подальшому сенатора, міністра народного просвітиництва, графа О.К.Розумовського (1748-1822). Вона містить твори К.Ф.Абеля, Я.Ваньгала, Ф.Дев'єна, І.Плейеля, М.Стабінгера, К.Гльоша, Ф.Графа, Ф.Рудже, Е.Барбеллі, А.Байо, І.Мецгера, Е.Ейхнера, Й.Дейзельбаха, інших та школу гри на флейті Уго-Вундерліха [4, с. 18].



Ф.К.Моцарт

Першими професійними композиторами в Україні, хто використав флейту у своїх творах, варто вважати Максима Березовського (1745-1777), творця першої української та російської опери ("Демофонт"), симфонії та хорового концерту, та Дмитра Бортнянського (1751-1825) в Арії (Cara del torna та у Симфонії C-dur). Редакції професора Національної музичної академії України Сергія Кудряшова дозволяють сьогодні залучити у репертуар флейтиста деякі з творів композиторів.

У кінці XVIII та у XIX ст. на території сучасної України виникають театральні та концертні організації, професійні навчальні музичні заклади. У Львові у 1838 році засноване Галицьке музичне товариство, яке у 1839 році відкриває музичну школу (викл. флейти, очевидно, Альфред Боровскі), а у 1854 – консерваторію, у якій клас флейти очолює Карл Брунгофер [7, с. 89]. Філії Імператорського російського музичного товариства відкриваються у Києві (1863, музична школа – 1868, музичне училище – 1874, консерваторія – 1913), Харкові (1871, музичне училище –



Грошова банкнота номіналом 500 гривень із зображенням Григорія Сковороди

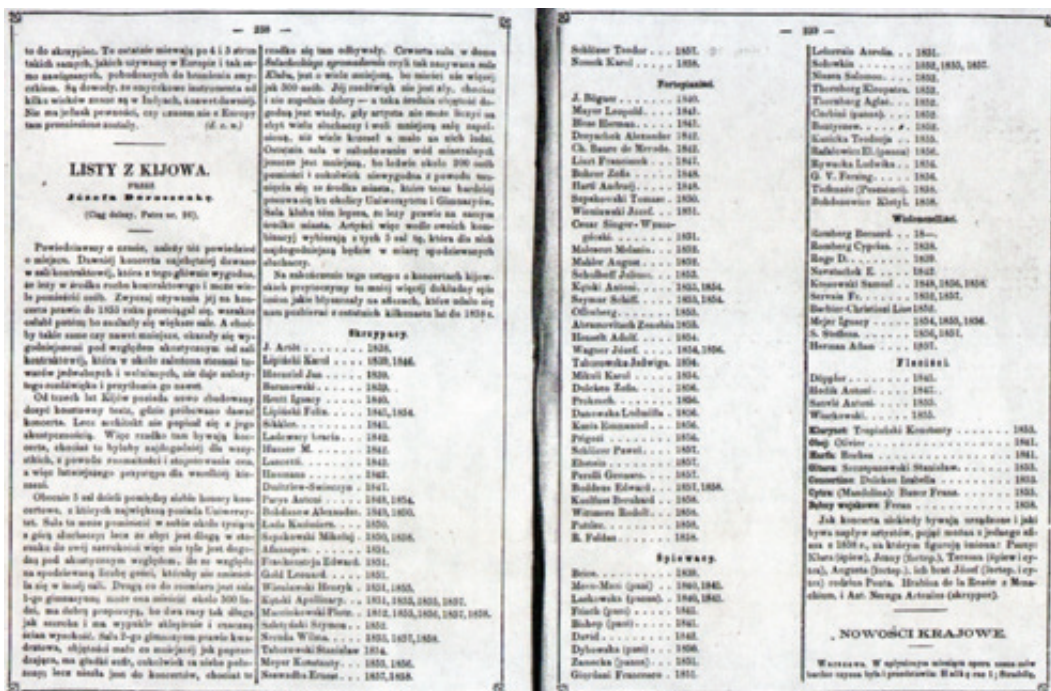


Франц Допплер

1883, консерваторія – 1917), Одесі (1884, музичне училище – 1897, консерваторія – 1913), завдяки чому налагодилося систематичне концертне життя та виховний процес. У всіх навчальних закладах було започатковано класи флейти [22, с. 18, 23].

Найяскравішими фактами, що характеризують розвиток флейтового мистецтва у краї в означений період, можна вважати наступні події. У 1821 та 1824 роках у Львові в родині військового диригента народилися світові знаменитості, артисти-флейтисти та композитори Франц (1821-1883) та Карл (1824-1900) Допплери. Тут формувалися їхні перші музичні враження, розпочалася професійна освіта, пройшли дебютні концерти [32, с.148]. Незважаючи на те, що у подальшому Франц Допплер обіймав посади диригента Національного театру у Пешті, головного балетного диригента оперного театру, соліста оркестру та професора флейти у консерваторії Відня, а Карл Допплер – директора театру у Штутгарті, брати завжди знаходили час навідуватися до Львова зі сольними концертами та постановками опер, зокрема сценічних творів Ф.Допплера "Беньовський" та "Ванда" [28, с. 47,48]. Флейтова музика братів у наш час заслужено входить до шедеврів світового флейтового репертуару. Але значення творчості видатних флейтистів для краю на цьому не вичерпується. Отримавши ґрунтовну освіту у батька та, можливо, у класі відомого на той час львівського педагога-флейтиста та концертуючого артиста Міхала Яцковскі (1794-1848), Франц Допплер передає місту найцінніший дарунок – свого наступника – Ентоні Шпатта (1860-1919), який після завершення навчання у Віденській консерваторії та тривалій музичної практики в оркестрах Відня, прибуває на запрошення диригента Г.Ярецького до Львова, щоб обійняти посади соліста-флейтиста театрального оркестру та педагога консерваторії Галицького музичного товариства [26, с. 64-71]. В перших сольних концертах у Львові (1894) Ентоні Шпатт виконує Сюїту h-moll Й.С.Баха та "Airs valaques" Ф.Допплера [31, с. 20]. У подальшому твори Ф.Допплера стають основою педагогічного репертуару нового викладача поряд з композиціями Й.С.Баха, В.А.Моцарта, К.Сен-Санса, В.Поппа. Студентами часто виконуються "Verseuse", "Chanson d'amour", Угорська пасторальна фантазія чи, для прикладу, Серенада для флейти, валторни і ф-но Ф.Допплера. Разом з педагогами Фердинандом Лянгом та Станіславом Шером Ентоні Шпатту вдалося створити самобутню флейтову школу зі значними професійними здобутками. Одним з кращих випускників фахівців став Євгеніуш Товарніцкі (1904-1970), який продовжив навчання у Паризькій консерваторії в класі Марселя Муаза, у подальшому став автором "Школи гри на флейті" у 3-х частинах, "Навчання гри на малій флейті" та підготував довідник "Flet ot A do Z", працював у консерваторіях Львова та Кракова [6, с. 158-166].

До перших відомих композицій, написаних для флейти у Львові, належать твори переважно 20-х років XIX ст.: Фантазія для флейти та ф-но на теми з опери "Чорне доміно" М.Яцковскі, Рондо для флейти та ф-но Ф.К.Моцарта, "Фантазія на теми з опер "Ріголетто" та "Ернані" Д.Верді, Інтродукція та варіації на тему Чакони для флейти з ф-но Жана Рукгабера –директора Галицького музичного товариства, учня Я.Н.Гуммеля [13, с. 180].



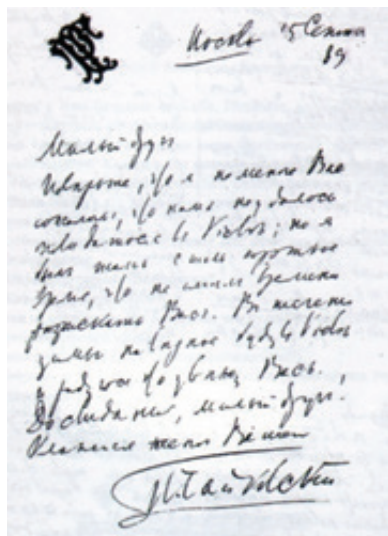
Стаття "Листи з Києва" у журналі "Рух музичний", Варшава, 1858 р.

Унікальний документ, стаття "Листи з Києва" у спеціалізованому музичному виданні свідчить про мистецьке життя міста у період 1838-1858 років, безпосередньо перед відкриттям філії Імператорського російського музичного товариства. Серед музикантів різних спеціальностей, що виступали у концертних залах міста, згадуються також імена флейтистів – Допплера (1841), Ентоні Ходіка (1847), Ентоні Совле (1855) та Вярковскі (1855) [24, с. 238-239].

На межі XIX-XX століть значної слави у Києві здобуває мистецтво флейтиста Олександра Химиченка (1856-1947). Спадковий флейтист, після навчання у класі свого батька Василя Химиченка (1835–поч. XX ст.) у музичній школі при Київському відділенні ІРМТ, О.Химиченко поступив у Московську консерваторію в клас професора Ф.Бюхнера та завершив навчання у 1879 р. Після повернення до Києва, флейтист став наступником викладача Андреаса Нігофа [27, с. 263] (1856-1920-ті рр.) в музичному училищі¹, поєднував педагогічну діяльність з працею соліста оркестру Київської опери, диригував оркестром при Південно-Західній залізниці, публікував критичні статті в газетах "Заря", "Киевское слово". У подальшому, викладаючи у консерваторії, Химиченко вів класи флейти, фортепіано, теорію музики, сольфеджіо [3, с. 17-19]. Останні роки життя (1943-1947) музикант провів у Львові [16, с. 318].



Андреас Нігоф



Лист П.Чайковського до
О.Химиченка від 15.09.1889

Найбільше привертає увагу співпраця Василя та Олександра Химиченків з класиками української та російської музики, композиторами Миколою Лисенком та Петром Чайковським². Один з перших національних зразків ансамблевої музики для флейти та фортепіано "Фантазія на дві українські народні теми" для флейти та ф-но або оркестру, створена М.Лисенком у 1872 році, була виконана солістом Київської російської опери В.Химиченком та автором твору 4 березня 1873 р. у Міському театрі. Химиченко-батько був добре знайомий і з П.Чайковським, приймаючи, зокрема, активну участь у постановці опери "Опричник" у Києві 1874 року. У подальшому видатний композитор стає наставником з теоретичних дисциплін Олександра Химиченка у Московській консерваторії. Візити П.Чайковського до Києва завжди супроводжувалися приємними зустрічами друзів, професійним спілкуванням та спільним музикуванням. Збереглося і активне листування між митцями. Лист П.Чайковського до О.Химиченка від 3 березня 1892 року становить собою важливий для фахівців документ та потребує детального цитування:

"Дорогий Олександр Васильовичу! У мене до Вас велике прохання. Пам'ятаєте, одного разу, у Києві під час минулого мого перебування, у режисерській Ви показували мені та іншим у той час там присутнім флейтовий ефект, що надзвичайно мені сподобався? Видається, Ви назвали його якимось італійським іменем, щось ніби flutrando, frustando, тобто якимось терміном, у якому були букви t, r, l. Я дуже хочу використати цей ефект у моєму новому балеті ("Лускунчик" – прим. А.К.).

Тому якнайпереконливіше прошу Вас відповісти мені відразу на наступні запитання:

¹ За твердженням Антона Кушніра, Андреас Нігоф – учень К.Венера, вихованця Т.Бьома – першим познайомив київських спеціалістів з флейтою Т.Бьома, а також з бьомівською альтовою флейтою, працюючи у Києві протягом 1874-1876 р. (За виданням: [9, с. 88-91].)

² П.І.Чайковський походив з українського роду Чайок. Прадід композитора, Федір Опанасович Чайка, народився біля Кременчука, у ранзі козацького сотника брав участь у битві під Полтавою й помер від ран. Його син Петро, народжений на Полтавщині (дід композитора), навчаючись у Києво-Могилянській академії, прийняв прізвище Чайковський (Чайковськими на Запоріжжі звали командирів козацьких чайок (невелике військово-морське судно). Пройшовши російсько-турецьку війну та відслуживши полковим лікарем, став городничим Слободського та Глазова у В'ятській губернії, а 1785 року був приписаний до дворян Казанської губернії. До роду Чайковських належав і український поет Євген Гребінка, автор романсу "Очі чорні". Упродовж 28 років, до самої смерті композитор по кілька місяців на рік жив у різних куточках української землі. В Україні Чайковський написав понад 30 своїх творів, серед яких дві симфонії (одну з них ще за його життя назвали "Українська"), опери "Євгеній Онегін", "Черевички", "Орлеанська діва", "Мазепа", балет "Лебедине озеро". Тут виникли його романси на вірші Т.Шевченка і знаменитий Перший фортепіанний концерт, в одній з мелодій якого звучить наспів українських лірників. А у фіналі Концерту звучить мелодія української пісні "Вийди, вийди, Іванку". Російський вчений і композитор Борис Асаф'єв відзначав, що в ліричних творах Чайковського вплив української музичної стихії відчутний набагато сильніше, ніж російської (За виданням: [20, с. 3]).

1.) Назва, термін цього прийому?

2.) Як він відтворюється?

(Якщо не помиляюся, Ви розповідали, що необхідно розтягнути звук Р, – але що при цьому виконують пальці? Хроматичну гаму? Чи діатонічну?)

3.) Чи можна примусити дві або три флейти разом виконувати терціями чи секстами чи сектакордами схожу гаму?

Узагалі поясніть мені цей чудовий ефект і напишіть нотами декілька його прикладів. Крім того, напишіть мені, чи знайома Вам альтова флейта; чи гарний у неї тембр і як для неї писати? На усе це відповідайте мені у м.Клін, Московська губернія, якщо можна, відразу.

Тисячу вітань милій дружині і усім спільним Київським друзям. Обіймаю Вас від душі.

П.Чайковський" [3, с. 272-275]



Іван Михайловський

Таким чином, першим прикладом використання флейтового фрулато в оркестровій музиці треба вважати твір Чайковського, написаний у 1892 році, а не як вважалося раніше, симфонічна поема Р.Штрауса "Дон Кіхот" (1896-1897). Олександр Химиченко згадував, що прийом фрулато він тоді продемонстрував Петру Іллічу, виконуючи варіації з "Карнавалу" Ц.Чіарді, між іншим, педагога флейти та партнера у концертах самого Петра Чайковського в час навчання композитора у Петербурзькій консерваторії. Мова стосується, ймовірно, *Le Carneval russe Fantasie*, який Олександр та Василь Химиченки часто виконували у своїх концертах, а не *Il Carnevale di Venezia, Scherzo, op. 22* Ц.Чіарді, як вони вказані у посібнику Е.Прілля [30, с. 21-23].

Серед інших відомих флейтистів Києва початку ХХ століття варто згадати Івана Дмитровича Михайловського (1884-1933), який завершив навчання у Петербурзькій консерваторії 1899 року (клас проф. Ф.В.Степанова), до 1917 року працював солістом оркестру Маріїнського театру у Петербурзі, з 1918 року обіймав посаду соліста Київського оперного театру та викладав у консерваторії (також був призначений деканом оркестрового факультету) [22, с. 25-26].

Біля джерел становлення професійного класу флейти у Харкові перебував прогресивний музичний діяч межі ХІХ-ХХ століть Еміль Прілля (1867-1940). Майбутній соліст Берлінської опери та професор вищої музичної школи (1903-1934) Е.Прілля ще в юнацькі роки, наражаючись на зауваження та несприйняття професійного середовища, опанував гру на флейті Т.Бьома, у подальшому брав активну участь у винаході та встановленні мі-механіки на інструменті мюнхенського майстра. У 1883 році музикант завершив навчання у Берлінській вищій школі музики у класах Й.Андерсена та Г.Гантенберга [29, с. 195], працював у Санкт-Петербурзі та Москві, з 1888 року – в музичній школі ІРМТ у Харкові. Показово, що Е.Прілля не обмежувався створенням традиційних навчально-методичних посібників, його "Оркестрові труднощі" – новий вид інструктивно-художнього видання, що призначалося для цілеспрямованої підготовки професійного оркестрового музиканта. Ще однією оригінальною роботою Е.Прілля став "Путівник флейтовою літературою" (1899), що висвітлив багатий флейтовий репертуар того часу та містив у собі інформацію про 7500 творів [8, с. 14].



Еміль Прілля

Значного авторитету здобув і наступник Е.Прілля – вихованець Празької консерваторії Франц Кучера (1859-1911), що чудово володів грою на багатьох інструментах та утримував значну нотну бібліотеку, яку успадкувало після передчасної смерті музиканта музичне училище. Борис Кричевський (1883-1933) – вихованець класу Ф.Кучери (1903) та випускник Петербурзької консерваторії (клас проф. Ф.В.Степанова) виховав цілий ряд високопрофесійних музикантів, серед них Володимир Фатєєв (артист Великого симфонічного оркестру Всесоюзного радіо), Федір Прохачов (дипломант І Всесоюзного конкурсу, викладач Харківської та Львівської консерваторій), Порфірій Риков (наступник Б.Кричевського у Харківській консерваторії (1941-1966)). Харківські класи духових інструментів вважалися одними з найкращих саме з вишколу оркестрових кадрів. Музиканти, які завершували навчання у Харкові, у майбутньому переважно ставали окрасою найкращих російських, а згодом радянських оперних та симфонічних оркестрів.



Василь Химиченко



Аделіна Патті

З 1821 року у Харківському університеті розпочинає працю Олександр Лозинський – автор одних з перших українських Варіацій для флейти та Дивертисменту для квартету флейт (навчався до 1791 року у Варшаві) [14, с. 34].

Після нетривалої праці італійського спеціаліста Г.Веронезе (1888) та О.Макєєва (1889), на викладацьку роботу до музичних класів Одеського відділення ІРМТ запросили у 1891 році Льва Рогового. Професор Лев Володимирович Роговий (1863-1948) народився 1863 року в білоруському місті Пінську. У 13-літньому віці закінчив Київські музичні класи в О.Химиченка та, можливо, А.Нігофа [25, с. 72], а 1898 року – музичне відділення Музично-драматичного училища Московського філармонічного товариства в класі професора Ф.Бюхнера. Протягом 43 років – з 1891 по 1934 рік – Л.Роговий був солістом оркестру Одеського театру опери та балету. Від дня заснування Одеської консерваторії (1913) він очолив у ній клас флейти (з 1917 – як професор). 1914 року Роговий видав власну "Школу віртуозної гри на флейті", схвалену Художньою радою Петербурзької консерваторії та рекомендовану як навчальний посібник для музичних

закладів Росії. Л. Роговий відомий як неперевершений виконавець-віртуоз гри на флейті. Він часто виступав із сольними концертами та як партнер відомих італійських співаків, які відвідували з гастролями Одесу. Зокрема, видатна італійська співачка Аделіна Патті, улюблена вокалістка Джузеппе Верді, якій флейтист акомпанував в концертах, із захопленням відгукувалась про його гру й особливо відзначала якість звучання інструмента музиканта. Роговий підготував велику кількість виконавців-флейтистів, які згодом здобули значну славу. Зокрема А.Гершунов довгий час працював солістом в оркестрі А.Тосканіні, А.Міхілев став солістом оркестру Всесоюзного радіо, Й.Ютсон – солістом оркестру Великого театру в Москві, Ф.Євтодієнко заснував школу гри на флейті в Молдавії. Багато учнів видатного професора (М.Ковлер, А.Хановченко, П.Лизаченко) стали окрасою різних оркестрів Одеси. 1932 року Л. Роговий був удостоєний почесного звання заслуженого артиста УРСР [12, с. 130-131].



Лев Роговий

Професійність формування постійних класів флейти у навчальних закладах на території сучасної України у XIX–поч. XX ст. завдячує переважно представникам німецької школи, які працювали у Москві та Петербурзі. Олександр Химиченко та Лев Роговий навчалися у професора Ф.Бюхнера (студент Крістіана Хайнемаера у Ганновері), Іван Михайловський та Борис Кричевський – учні проф. Ф.Степанова, вихованця Карла Фрідріха Ватерстраата (уродженець Померанії).

На противагу землям центральної, східної та південної України, флейтові класи Львова тісніше контактували з мистецтвом Відня, Будапешта, Варшави, Праги, Парижа, Амстердама та ін. Досить звернути увагу на педагогів або флейтистів, які відвідували з концертами Львів у XIX столітті: варшав'янин Антонін Вейнерт (1800), парижанин Шевальє де Поліньї чи Луї Фогель (1809), віденець Йозеф Вольфрам (1825), пражанин Чурба (1832), амстердамець Й.Г.Вледдер (1838) та ін. Прогресивність та широта поглядів флейтистів Львова виявилася навіть у такому цікавому факті: перший інструмент, щойно створеної улюблениці Теобальда Бьома – моделі альтової флейти (1858) [23, с. 29], був замовлений та куплений у січні 1858 року саме львівським флейтистом Хайнцом Чімірські (Heinz Ciemirsky), про що залишився запис у конторських книгах винахідника [8, с. 266]. Кращі випускники флейтових класів Львова отримували доступ до продовження освіти у Франції.

Історія флейтового мистецтва на українських землях свідчить про значну популярність цього виду інструментального мистецтва. Зарубіжні спеціалісти, захоплені талантом та ентузіазмом юних та досвідчених місцевих артистів, протягом XIX століття зуміли створити міцну професійну основу для подальшого академічного розвитку виконавства, що у майбутньому сприяло значним успіхам та славі кращих представників української флейтової школи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Античные государства Северного Причерноморья/ Под ред. Г.Кошленко, И.Кругликовой, В.Долгорукова. – Москва: Наука, 1984. – С. 309.
2. *Апатский В. Н.* История духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособ. – Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского; Задруга, 2010. – С.114-115 (320 с.) – ISBN 966-432-067-9.
3. *Богданов В.О., Богданова Л.Д.* Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX століття. – Т.2. – Харків: ФО-П Сілічева С.О., 2013. – С. 272-275 (248 с.).

4. *Богданов В.О.* Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття): Автореф. дис... доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Київ, 2008. – С. 18 (32 с.).
5. *Загайкевич М.* Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. – Київ: Видавництво АН УРСР, 1960. – С. 34 (190 с.).
6. *Карняк А.* Спадкоємність традицій в історії флейтового мистецтва Львова // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці музикознавчої комісії. – Т. ССLVIII. – Львів, 2009. – С.158-166.
7. *Карняк А.Я.* Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (ХІХ–ХХ ст.) Дис. ... канд. мист.: 17.00.03: захищ. 29.05.2002: затверджена 13.11.2002 / Музичне мистецтво / НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Київ, 2002. – С. 89 (198 с.).
8. *Качмарчик В. П.* Немецкое флейтовое искусство 18–19 вв.: монография. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского. – Донецк: Юго-Восток, 2008. – С. 266 (310 с.) – ISBN 978-966-7271-44-2.
9. *Кушнір А.Я.* Постать Андреаса Нігофа у становленні Київської флейтової школи // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. – Випуск VIII. – Рівне, 2016. – С. 88-91.
10. Лексикон словенороський Памви Беринди. Пам'ятки української мови ХVІІ століть. Серія наукової літератури / Підготовка тексту і вступна стаття В.В.Німчука. – Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1961. – С. 82.
11. *Макаренко М.* Маріупольський могильник. – Київ: Всеукраїнська академія наук, 1933. – С. 43 (152 с.).
12. *Мюльберг К.Э., Дагилайская Э.Р.* Из истории исполнительства на духовых инструментах в Одессе (ХІХ – начало ХХ вв.) // Теория и практика игры на духовых инструментах. Сборник статей, редактор-составитель В.Н.Апатский. – Киев: "Музычна Україна", 1989. – С. 130-131 (122-135 с.) – ISBN 5-88510-041-1.
13. Особисті архівні фонди відділу рукописів. Анотований покажчик (Друге виправлене і доповнене видання) / Уклали П.Баб'як, О.Дзьобан, Є.Домбровська, М.Трегуб. – Львів: Наукова бібліотека ім. В.Стефаніка, 1995. – С. 180 (272 с.) ISBN 5-7702-0790-6.
14. *Павленко О.* Шляхи розвитку українського флейтового концерту. Дисертація кандидата мистецтвознавства: 17.00.03: захищ. 9.11.2012 / Львівська національна музична академія. – Львів, 2012. – С. 34 (168 с.).
15. *Пясовський І.Б.* Логика музыкального мышления. – К.: Музична Україна, 1987. – С.55 (184 с.).
16. Словник музикантів України / Упорядник І.М. Лисенко. – Київ: Рада, 2005. – С. 318 (359 с.).
17. Специальные классы духовых и ударных инструментов : Программа для музыкальных вузов по специальности № 2202 "Оркестровые инструменты (духовые)". – М., 1987. – 57 с.
18. *Тоцька І.* Музики на малюваннях Софії Київської // Пам'ятки України, науково-популярний ілюстрований часопис. – № 1. – Київ, 1995. – С. 47.
19. *Черныш А.* Флейты неолитического времени // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института материальной культуры. – Вып. 63. – Москва, 1956. – С. 5, 150-152.
20. *Шибанов Г.* "За творчим духом Петро Чайковський був українцем" // Газета "День", рубрика "Україна Incognita", № 57. – Київ, 3 квітня, 2009.
21. *Шреср-Ткаченко О.* Григорій Сковорода – музикант – Київ: Музична Україна, 1972. – С. 17, 20 (96 с.).
22. *Шутко Ю.І.* Флейтове мистецтво ХХ століття в контексті української культури. Дис. ...кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Державна академія керівних кадрів культури та мистецтв. – Київ, 2010. – С. 18, 23 (196 с.).
23. *Boehm T.* Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung / Theobald Boehm. – München, 1980. – S. 29 (39 s.).
24. *Doroszenkę J.* Listy z Kijowa // Ruch Muzyczny pod redakcją Józefa Sikorskiego ze współdziałaniem artystów i miłośników muzyki. – Т. 3 – Polskie czasopismo muzyczne. – №27. – Warszawa, 1859. – S. 238-239. – ISSN: 1230-901X.
25. *Goldberg A.* Portraits und Biographien hervorragender Floten-Virtuosen, Dilettanten und Komponisten. – Berlin: МОЕСК, 1987. – S. 72. (124 s.) – ISBN 3-87549-028-2.
26. *Karpiak A.* Die Lemberger Flötisten Franz und Karl Doppler, zwei herausragende europäische Musiker // Musikgeschichte in Mittel – und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. – Heft 6. – Chemnitz, 2000. – S. 64–71.
27. *Lorenzo L. de.* My Complete Story of the Flute: the instrument, the performer, the music / Leonardo De Lorenzo (Paperback, 1992). – Lubbock : Texas Tech University Press, 1992. – P. 263 (660 p.). – ISBN 0896722775, ISBN 9780896722774.
28. Opera: Beniowski. – Dziennik Literacki, gazeta. – Nr. 1. – 2 Stycznia, Sóbota. – Lwów, 1858. – S. 8; Teatr: "Wanda". – Gazeta Lwowska, 15-16.01.1864. – S. 47, 48.
29. *Powell A.* The Flute (Yale Musical Instrument Series) / Ardal Powell. – New Haven and London : Yale University Press, 2002. – P. 195 (347 p.). – ISBN 300-09341-1 (hbk), ISBN 0-300-09498-1 (pbk).
30. *Prill E.* Führer durch die Flöten Literature. Grosser Katalog. – I B. / Emil Prill. – Leipzig : Verlag von Jul.Heinr. Zimmermann, 1898. – S. 21-23 (265 s.).
31. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. – Lwów, 1894/1895. – S. 20.
32. *Stiegler F.* Theater // Mnemosyne, zeitung – № 37. – Lemberg, 1834. – S. 148.



УДК 780.641.1/.5.082.2

**Качмарчик В.П.,
м. Київ****THE FLUTE SONATA IN "... CLEAR CLASSICAL TONES"¹
ФЛЕЙТОВА СОНАТА В "... ПРОЗОРИХ КЛАСИЧНИХ ТОНАХ".**

Анотація. Розглядаються історичні передумови створення Сонати для флейти і фортепіано оп. 94 С. С. Прокоф'єва та процес роботи над твором (1942-1943). Показано вплив виконавського мистецтва французького флейтиста Ж. Баррера на формування композиторського задуму твору. Саме чарівний звук флейти Ж. Баррера, його кришталева прозорість і надзвичайна виразність надихнули С. С. Прокоф'єва на створення сонати, яка сьогодні займає чільне місце в скарбниці шедеврів флейтової музики ХХ століття. Також висвітлюється творча співпраця російського композитора з іншими відомими французькими флейтистами і диригентами – Ф. Гобером та Р. Дезорм'єром, під керівництвом яких були здійснені прем'єри симфонічної сюїти "Любов до трьох апельсинів" (1925), балетів "На Дніпрі" (1932) та "Сталевий скік" (1927).

Висувається гіпотеза, що ініціатором створення концертного твору для флейти молодим Сергієм Прокоф'євим, найвірогідніше був Ф. Гобер, який упродовж дванадцяти років (1919-1931) очолював клас флейти в Паризькій консерваторії. Традиції проведення щорічних конкурсів флейтистів, що збереглися донині, включали виконання обов'язкового твору, написаного спеціально для студентського змагання. Тому Ф. Гобер, який безпосередньо брав участь у концертах прокоф'євської музики, перейнявши "нову простоту" та оригінальність стилю художника, міг ініціювати написання талановитим композитором "самостійної концертної п'єси". Підкреслюється, що саме сольний твір для флейти, а не сонати, ідея створення якої виникла у С. С. Прокоф'єва значно пізніше (1942).

Здійснюється порівняльний аналіз сонати із флейтовими опусами інших західноєвропейських композиторів (П. Хіндеміт, Ф. Пуленк) і визначається її місце серед камерно-інструментальних творів ХХ століття. Розкривається взаємозв'язок сонати з іншими творами композитора ("Попелюшка", "Війна і мир"), над якими він працював у воєнні роки (1942-1943) під час евакуації у Середній Азії. Відзначається роль перших виконавців сонати (М. Харьковський, С. Ріхтер, Ж.-П. Рампаль) у її популяризації.

Висвітлюється процес створення скрипкової версії сонати (оп. 94 bis), здійсненої Д. Ойстрахом у творчій співдружності з С. С. Прокоф'євим, та сутність внесення редакторських правок у текст партії скрипки. Зазначається, що талановитий скрипаль, тонкий інтерпретатор прокоф'євської "нової простоти" впевнено рухався до світового визнання і володів набагато більшими можливостями в популяризації музики композитора в Радянському Союзі та за його межами, ніж перший виконавець твору М. Харьковський. Володіючи надзвичайною красою і виразністю польотного звука, витонченістю штрихової техніки, Д. Ойстрах більше відповідав тому барреровському "чарівному звучанню", на яке був орієнтований Прокоф'єв, створюючи флейтову сонату, і чого, можливо, не почув композитор в інтерпретації флейтиста М. Харьковського.

Аналізуються автограф та окремі рукописи, що знаходяться в бібліотеках Всеросійського музейного об'єднання музичної культури імені М.І. Глінки та Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. На основі виявленого у 2010 р. рукопису сонати у бібліотеці Московської консерваторії, переданої С. С. Прокоф'євим для професора В. М. Цибіна, здійснюється порівняльний аналіз флейтової партії з пізнішими виданнями.

Зазначається, що сьогодні для того, щоб наблизитися до ідеалу прокоф'євського звукосприйняття флейти, необхідно спиратися не лише на технологію звуковидобування французьких флейтистів, яка надихнула композитора, а й на легкість та злитність скрипкового звуковедення. Лише таким чином можна досягти глибини і повноти виконання музики великого майстра, точності втілення авторського задуму.

Ключові слова: С. С. Прокоф'єв, соната, флейта, фортепіано, французькі флейтисти, Ж. Баррер, Ф. Гобер, Ж.-П. Рампаль.

Annotation. The article is devoted to the history of the Sonata for Flute and Piano, Op. 94 by Prokofiev. The influence of the Performing Arts of French musicians on the composers' message in the work is examined.

Key words: S. S. Prokofiev, sonata, flute, piano, French flutists, G. Barrere, Ph. Gaubert, J.-P. Rampal.

It is difficult to find any significant solo pieces for the flute in the works of Russian composers of the 19th and early 20th centuries. Only Aleksandr Borodin in his youth wrote a sonata, the manuscript of which, unfortunately, has not survived. It is also known that Piotr Tchaikovsky, as a student at the St. Petersburg Conservatory, took lessons from the Italian flautist Professor Cesare Ciardi and was, for a time, keenly devoted to the instrument². At the end of his life the composer was trying to realize his dream to write a flute

¹ The separate materials from the article were published in the magazines "Three Oranges" (The Serge Prokofiev Association) and "Pan" (The British Flute Society).

² Tchaikovsky showed a keen interest in the flute for many years. As a student at the St. Petersburg Conservatoire, he played the second flute in the student symphony orchestra and chamber ensembles.

concerto, but his premature death did not let the dream come true. Only rough drafts of the planned *Konzertstück* remain¹.

The Soviet flute repertoire began to be enriched before the Second World War and reached its peak in the 1980s. During these decades dozens of large-scale works were created for the instrument, from sonatas to concertos to suites. They are not all equal: Some works are only used as educational and pedagogical repertoire; others were forgotten after the first performance. Few scores entered the "golden fund" of flute music of the 20th century. Prokofiev's 1943 Flute Sonata in D Major, Op. 94, is one such work.

It is one of the most significant and innovative compositions in the literature. Ursula and Željko Pešek are quite correct in claiming that, just as Jacques Ibert set the standard for 20th-century flute concerto composition, Prokofiev did so for the flute sonata [5, p. 190]. Along with the sonatas written by Paul Hindemith and Francis Poulenc, Prokofiev's score is now firmly entrenched in the repertoire, and its popularity continues to grow among students and professionals. It is a landmark composition that requires technical command, poise, and considerable maturity. As the Moscow Conservatoire Professor of Flute Nikolay Platonov observed, "It is difficult to name any other work that can contribute to this extent to the all-round development of performance skills and musicality for the flute player as this sonata" [2, p. 66].

The idea of writing a work for the flute occurred to Prokofiev during his years of emigration. In conversation with the distinguished Soviet musicologist Semyon Shlifshteyn, the composer remarked: "I had the idea of a flute sonata many years ago. During my stay in France, where, as you know, the culture of playing wind instruments is very rich, I was repeatedly approached by French flautists with the request to write an independent concert piece for them. It was then that I had the idea of a sonata, but somehow the sonata "never budged". And can you imagine, now I can say that, "between this and that", while composing the ballet *Cinderella* and thinking through the orchestration of the final scenes of the opera *War and Peace*, the sonata "was born by itself" [4, pp. 65-66].

Which of the great French flute players could have given the composer the impetus to create the work? From his memoirs we know of Prokofiev's admiration for the "heavenly sound" of Georges Barrère, whom he often heard perform [1, p. 661]. The eminent flautist, who lived most of his life in the United States, reformed the technique of the instrument while always bearing in mind the traditions of the Paris Conservatoire and, above all, the pedagogy of his teacher Claude-Paul Taffanel. At the salons organized by dancer and choreographer Adolphe Bolm for the New York elite, Prokofiev met Barrère several times, developing a close association with him. In addition, and as noted by Nancy Toff, Barrère took part in concerts held by the Franco-American Music Society in honor of Prokofiev, as well as other performances of his works [6, pp. 182, 203].

The composer was inspired by more than Barrère's mastery. Among the other French flautists with whom Prokofiev cooperated, we can distinguish at least two more: Philippe Gaubert² and Roger Désormière³. As conductors they were also among the first interpreters of his works. Gaubert, a professor of flute at the Paris Conservatoire, conducted the premiere of the *Love for Three Oranges* concert suite (1925) as well as the ballet *On the Dnieper* (1932). The premiere of the ballet *The Steel Step* took place under the baton of Gaubert's student Désormière in 1927. Désormière was also responsible for the premiere of the symphonic suite from the ballet.

Prokofiev was most likely motivated to create a piece for flute by Gaubert, who taught at the Paris Conservatoire for twelve years (1919–31) and maintained the French tradition of annual competitions for aspiring flautists. Gaubert participated in performances of Prokofiev's works and, captivated by the composer's "new simplicity", might have tried to entice him to write an "independent concert piece". This piece was not, however, a sonata but an unaccompanied flute solo. The stress in the lists of compulsory competition pieces was on virtuoso pieces⁴.

Note that when Gaubert was teaching at the Paris Conservatoire, competition programs were not particularly diverse. He relied over and over again on the first movement of Mozart's *Concerto in D Major*, George Enescu's *Cantabile and Presto*, Gabriel Fauré's *Fantasy*, Ferdinand Langer's *Concerto*, as well as

¹ Fragments of the *Konzertstück* can be found in the Tchaikovsky State House-Museum in Klin.

² Philipp Gaubert (1879–1941): French flautist, conductor, and composer. He studied with Paul Taffanel. For many years he was a soloist of the *Société des Concerts du Conservatoire* and *Paris Opéra*, and subsequently its conductor. In 1919 he became a professor of flute at the Paris Conservatoire, and in 1931, the artistic director of the Grand Opera.

³ Roger Désormière (1898–1963): French flautist, conductor, and composer. He played in the orchestras of Paris. His conducting debut was in 1921 in a concert at the Pleyel Concert Hall. With Prokofiev's assistance, Désormière performed in the Soviet Union.

⁴ For a long time sonatas were not included in competition programs; only in 1965 was the sonata by Georges Hugon featured. Prokofiev's sonata was included in 1978. Later the sonatas of J. S. Bach were featured. Those by Edison Denisov and Paul Hindemith were included in 1991 and 2002 respectively.

lesser-known pieces for flute by Leon Aubert, Marc Delmas, Gabriel Grovlez, Max d'Ollone, and Jules Mazellier. Prokofiev was certainly well positioned to diversify the offerings.

We cannot overlook the legendary Marcel Moyses, who discovered a means of vocalizing on the flute and developed a clear sound enlivened and enriched by extremely fast vibrato, as one of the sources of inspiration for the sonata. After Gaubert retired, Moyses became professor of flute at the Paris Conservatoire for eight years, from 1932 to 1940. He was an active proponent of the music of his contemporaries, bringing to light works for flute by Jacques Ibert, Albert Roussel, and several other composers. It is quite possible that Prokofiev, who lived in Paris before his permanent relocation to Moscow in 1936, met with Moyses and drew from his example.

Inspired by the heavenly sound of Georges Barrère and other French flautists, the contours of Prokofiev's future sonata came into focus. The process of writing the piece took time, owing less to personal and professional challenges than the need for him to survey the flute repertoire and consider the instrument's expressive potential. Crucial to the experiments he conducted in his creative workshop was the material that he had accumulated, over time, in his various sketchbooks. Insight into his approach comes from the recommendations that he made to Aram Khachaturyan as a student at the Moscow Conservatoire working on his first piano concerto. Prokofiev advised him to write down various thematic ideas "without waiting for the whole idea to mature". The material need not be drafted in order, or with a sense of the overall relationship between the parts. Once enough of the "bricks" had been collected, the whole building could be fashioned [1, p. 353].

The work on the flute sonata was done that way, involving, before the war began, the collection of thematic material. Prokofiev began work on the sonata proper in the fall of 1942 in Alma-Ata, Kazakhstan. Along with film music, he devoted himself to finally realizing a sonata for flute and piano. The work was by no means timely, given the wartime context, but it was, for him, a pleasant diversion.

Indeed it was composed during an extremely anxious period, after Hitler's troops had occupied a significant part of the USSR, blockading Leningrad and marching all the way to the Volga, coming close to Stalingrad. Prokofiev's evacuation to the North Caucasus and subsequent move far from the battle lines to Alma-Ata gave him some piece of mind. "Our life here is quiet and pleasant", he wrote to his friend and colleague Nikolay Myaskovsky, "but far away from music and musicians... In terms of my work I have done less than I expected so far, hindered by cuts in power¹, which forces me in the evening to close up shop, all the while envying those whose electricity remains switched on" [1, p. 464].

In a sense, composing the Flute Sonata allowed the composer to retreat from the present to the gentler, sweeter memories of his old life before the war. He himself considered it to be a retrospective score. "I have long been attracted to the instrument", Prokofiev wrote, "and it always seemed to me that it had not been used enough in musical literature. I wanted the sonata to sound in bright and clear classical tones" [4, p. 248]. The cheerful, positive approach he took to its composition involved compiling a list of the various textures, passage-work, and melodic novelties of the repertoire of leading French flautists. From this material, bits and pieces of the essential repertoire, Prokofiev assembled his edifice.

For the sonata, Prokofiev chose the flute-friendly tonality of D major. Together with G major this is the most common key in music written for the instrument, used in the 18th century to accommodate the imperfection in its design: namely, the absence of fully developed flute valve mechanics. But the seeming comfort in fingering proves deceptive. After the first few measures the illusion of ease and accessibility, that which characterizes the canonic D-major works for flute by Johann Quantz, Haydn, and Mozart, disappears. The occasional forays into the wilds of chromaticism, the large leaps, the filigreed runs, and the use of extreme upper register require great technical sophistication and self-possession on the part of the performer.

The Flute Sonata is by no means derivative. The essential elements of Prokofiev's style are present, from the references to the Classical-Romantic inheritance of Beethoven and Brahms, which lend the sonata its grandeur, to the more acerbic traits of Parisian neoclassicism. The best definition of the form and content of the score comes the composer himself, who proposed that music, great music, moves from a traditional foundation "in the direction of the further development of musical forms", and has melodic writing of such sophistication that it reveals its "true face" only over time [4, p. 192]. In this sense, Prokofiev's four-movement Flute Sonata elevates composition for the instrument to a new level.

Indeed, the turn from the "wilds of chromaticism towards diatonicism", the transformation that the composer characterized in the early 1930s as a "new simplicity" in his sound, is manifest throughout the Flute Sonata. Prokofiev seeks to avoid the complexities, indeed over-complexities, of the flute-based

¹ In addition to poor living conditions and the creative stress precipitated by work on such large-scale pieces as the opera *War and Peace* and the *Seventh Piano Sonata*, the composer was suffering the fallout from his decision to separate from his first wife and their two sons. Before the war, in 1941, Prokofiev left his first wife Lina for Mira Mendelson.

chamber scores of his younger French contemporaries: Eugène Bozza's *Agrestide* of 1942, Henri Dutilleux's *Sonataine* of 1943, André Jolivet's *Chant de Linos* of 1944, and especially Pierre Boulez's *Sonatine* of 1946. Instead, Prokofiev seeks to discover "new twists in melody" to "expand the range of melodic possibilities". He returns to conventional syntax but also avoids the triteness that he associates with the "old simplicity" [4, p. 179].

The lyricism that the composer considered from youth to be one of his essential stylistic "lines", despite often being overlooked in discussions of his music, is most evident in the third movement of the sonata. The *andante* theme becomes, through its manipulation, a means to explore the timbre and dynamic ranges of both the flute and the piano. With respect to the timbres of the two instruments, Prokofiev commented: "In a slow tempo a flute can begin a melody with a long note, but if the piano repeats this phrase, the longer note timbre immediately seems very pale compared to that of the flute. Thus it requires great skill to find organic unity in a chamber ensemble involving the piano" [4, p. 535]. One finds an example of what he is talking about in the *andante* movement of the *Flute Sonata*, in which he avoids, for the purpose of balance and control, durations in the flute part of longer than a half note.

Prokofiev's well-known affection for the *scherzo* and the grotesque, features that he also identified in his youth as essential elements of his music, acquires special meaning in the *Flute Sonata*. Whereas one imagines in the *badinerie* movement of Bach's *Orchestral Suite No. 2 in B Minor* something of that composer's presumed light sense of humor, the *scherzo* of Prokofiev's *Flute Sonata*, built on duple-meter motives arranged in triple meter, suggests ironic mocking. Simple changes in the rhythm not only lead to changes in emphasis – these being, in Boris Asafyev's assessment, the factors that can give a score "special brilliance" [4, p. 326] – they also, of course, increase its expressive possibilities.

Clarity of pronunciation and sound expression are important components of a modern interpretation of the *Flute Sonata*. The initial orientation of the composer to the French school of flute performers, who based their sound reproduction on principles associated with the voice and singing, are not always taken into account by present-day performers of the score.

Prokofiev's acoustic imagery tends to be thought of as austere, minimal in its emotional content, though this is not a feature of the sonata. Barrère's notion of heavenly sound had attracted the composer and guided him as he composed the score. Prokofiev completed the *Flute Sonata* in August of 1943 near the Ural Mountains in the city of Perm. In a letter to the director of Muzfond, Levon Atovmyan, dated August 13, Prokofiev reported that he had almost finished the score, which had proven to be longer and heftier than he had expected. The four movements filled forty pages of manuscript paper¹.

Two months after the composer's final return to Moscow, rehearsals of the *Flute Sonata* began. Prokofiev invited a laureate of the 1941 All-Union Competition for wind instruments², the flautist Nikolay Kharkovsky³, and the pianist Svyatoslav Rikhter, long a friend of the composer, to premiere it.

The composer held rehearsals with musicians in his room in the Hotel Metropol, where he had temporarily settled with his eventual second wife Mira Mendelson after their return to Moscow from evacuation. The active involvement of the composer in the preparation of the premiere is explained in part by the fact that it was intended for a competition. According to the memoirs of Svyatoslav Rikhter, the *Sonata* was first performed before an audience of unnamed adjudicators in the chamber music space (Beethoven Hall) of the Bolshoi Theater. It was nominated for a Stalin Prize, though it did not, in the end, receive one⁴. Kharkovsky and Rikhter thereafter premiered the work for the public on December 7, 1943, at the Moscow House of Composers (*Dom kompozitorov*). The sonata was performed several more times in 1943 and 1944, but despite its success, Rikhter noted that, in general, "flautists were not in a rush to play it" [4, p. 467].

Such was also Prokofiev's thought as he arranged the music of the *Flute Sonata* for violin (op. 94 bis). Since flautists showed little interest in performing the work, at least at first, Prokofiev accommodated David Oistrakh's request for a violin arrangement and accepted the changes in articulation, phrasing, and register that that would entail. How honest and objective was Prokofiev's assessment of the prospects for the *Flute*

¹ Somewhat later, on September 21, 1943, in a letter to the Secretary of the Foreign Office of the Union of Soviet Composers Grigoriy Shneyerson, Prokofiev reported that "I recently completed my op. 94 sonata for flute and piano in four movements, but I want it to rest for a bit yet"[3, p. 268].

² The first All-Union Competition for wind instruments was held on the eve of the war in March 1941. No flautist received a first prize; Iosif Yutson and Nikolay Kharkovsky received second prizes.

³ Nikolay Kharkovsky (1906–14): Soviet flautist. In 1928 he graduated from Rostov Music College. From 1931 to 1936 he played with the USSR Radio Orchestra, from 1945 to 1952 with the Bolshoi Theater, and from 1952 to 1968 with the USSR State Symphony Orchestra.

⁴ The Stalin Prize was awarded to the Seventh Piano Sonata, which Prokofiev composed in tandem with the *Flute Sonata* in 1943.

Sonata? Given the fact that the original version was not separately published in the USSR¹, given the fact, indeed, that the original flute part ended up appearing as a supplement to editions for violin and piano, there was no initial reason for the composer to think that it would become a staple of flute recital programs. There was likewise no reason for him to believe that the handwritten copy of the Flute Sonata used by Kharkovsky and Rikhter would become available to others. One also needs to keep in mind that at the time the Flute Sonata was composed, the Soviet phase of the Second World War was far from over. Those orchestral and theatrical musicians who had been evacuated to the Urals and Central Asia were only just beginning to return to the cities that the Germans had attacked and destroyed. Prokofiev's score would not have been known to them. To promote his work Prokofiev could count on those few flautists and pianists who had made it back to Moscow, and whose activities were severely limited. Given the difficulties, Oistrakh's proposal for a violin arrangement made obvious sense to Prokofiev. It was a means to give his score a future.

An eminent Soviet violinist and subtle interpreter of Prokofiev's "new simplicity" who was moving to worldwide recognition, Oistrakh was in a better position than his counterpart flautist to present the sonata to audiences both at home and abroad. The extraordinary beauty and expressiveness of Oistrakh's sound, as well as his elegant means of articulation, was perhaps paradoxically more in line with Barrère's notion of heavenly sound (that which had inspired Prokofiev in the first place) than that provided by Kharkovsky in his interpretation of the sonata. Prokofiev, it is worth noting, did not present the aged Barrère with a copy of his opus².

Here Prokofiev was astute. After the first performance of the violin arrangement of the sonata by David Oistrakh and pianist Lev Oborin in Moscow, it became extremely popular both in Russian and abroad. The original version for flute was in a sense "protected" by Jean-Pierre Rampal, who first performed it in 1948 in Paris, thereafter making it a staple of his repertoire. Through Rampal, the score retained its original identity as a piece for flute, as opposed to becoming the exclusive property of eminent violinists. But today, to create the most ideal, the most heavenly sound, we should rely not only on the vocalized sound production technique of the French flautists who inspired the composer, but also take into account the nuanced effects of great violinists. This is the only way to achieve the depth and fullness intended by Prokofiev.

Bibliography

1. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев. – Москва: Советский композитор, 1973. – 661 с.
2. Платонов Н. Методика обучения игре на флейте / Н. Платонов // Методика обучения игре на духовых инструментах. – Москва: Музыка, 1966. – Вып. 2. – С. 11–68.
3. Сергей Сергеевич Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. – Москва: Музгиз, 1961. – 707 с.
4. Шлифштейн С. Прокофьев сочиняет музыку / С. Шлифштейн // Советская музыка. – 1985. – № 5. – С. 65–66.
5. Pešek U&Ž. Flötenmusik aus drei Jahrhundert. Komponisten. Werke. Anregungen / U&Ž. Pešek. – Kassel: Bärenreiter-Verlag, Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1990. – 320 S.
6. Toff N. Monarch of the flute: the life of Georges Barrere / N.Toff. – Oxford: New York : Oxford University Press, 2005. – 464 p.



¹ Prokofiev provided the original 1942–43 manuscript of the Flute Sonata to Levon Atovmian for engraving; it is now stored at the Glinka National Museum Consortium of Musical Culture as f. 33, d. 384. Another copy, in Atovmian's hand, is kept at the Moscow Conservatoire. It dates from 1945, and must have been given by Prokofiev or Atovmian to the flute professor Vladimir Tsibin (1877–1949), with whom Prokofiev was long acquainted, having been a student with him at the St. Petersburg Conservatoire from 1910–14. The copy is inscribed to Tsibin in faint pencil. Comparing the two copies of the sonata, one finds a slight difference in accentuation. The changes might have been made by Prokofiev based on Kharkovsky and Rikhter's recommendations after the premiere performance. The composer was open in general to suggestions about articulations from performers of his works, as evidenced by the changes he made to his violin and cello compositions based on advice he received, respectively, from Oistrakh and Mstyslav Rostropovich. Prokofiev was less amenable, however, to requests for changes in pitches. It is well known that, for variety's sake, he often assigned extremely low or extremely high registers to the trumpets, clarinets, and oboes in his scores, often to the performers' discontent. His uncompromising response to complaints: "If this note is very difficult to perform, he should practice—it will be easier" [3, p. 474]. In 1946 the first edition of the arrangement of the Flute Sonata for violin appeared with a dedication to Oistrakh. Later on the score was printed under the title "for violin or flute." In the version made by the Moscow Conservatoire professor Nikolay Platonov, the score included both the piano and violin parts, with the original flute part a standalone supplement, with Platonov's changes clearly marked, so as not to confuse them with Prokofiev's original indications. The differences, however small, between the Glinka Museum, Moscow Conservatoire, and Platonov versions of the score raise a basic question: Which one is the most authoritative, the most representative of Prokofiev's final intentions for the sonata? To answer the question, the parts used by its first performers, Kharkovsky and Rikhter, need to be found, since all of the corrections entered into those parts were approved by the composer. But their location is a mystery.

² Georges Barrère died on June 14, 1944.

УДК 78.071

*Богданов В.О.,
м. Харків
Богданова Л.Д.,
м. Харків*

**РОСТИСЛАВ ВЛАДИМИРОВИЧ ГЕНИКА (14.10.1858–09.12.1942):
ПОРТРЕТ МУЗЫКАНТА ПО МАЛОИЗВЕСТНЫМ И НОВЫМ ДОКУМЕНТАМ**

9 декабря 2017 года исполнится 75 лет со дня смерти Р.В. Геники – выдающегося музыканта, того, кто более сорока лет был одной из центральных фигур музыкального Харькова и дал значительный толчок развитию его музыкальной культуры.

Несмотря на то, что Р.В. Геника не оставил нам своей "микроскопической биографии"¹, по его выражению, а также мемуаров и дневников, все же попытаемся в какой-то мере, благодаря вновь найденным материалам, хотя бы чуть-чуть приоткрыть завесу над тем, что и как происходило в его жизненной и творческой биографии.

Талантливый человек всегда привлекает к себе внимание. Р.В. Геника был столь многогранной личностью, что, освещая сферы, к которым он приложил свои силы и свой талант, исследователь обогатит тем самым картину музыкальной жизни Харькова конца XIX – начала XX веков.

Поскольку почти все виды деятельности Р.В. Геники уже освещались в статьях и диссертациях Е. Кононовой и М. Линник, авторы статьи лишь дополняют их новыми материалами, которые им удалось разыскать.

Данная статья может пробудить интерес начинающих молодых украинских музыкантов, в том числе и исполнителей на духовых инструментах, к личности Р. Геники, и они продолжат начатое их предшественниками.

Геральдическая линия Р. Геники

Ростислав Владимирович Геника родился 14 октября 1858 года в деревне Бородино Корчевского уезда Тверской губернии, где было расположено родовое имение семьи Гёнике² (Приложение А, рис. 1). Его отцу Гёнике Владимиру Денисовичу к тому времени было уже около тридцати лет, однако по государственной службе он дошел лишь до чина губернского секретаря³. И в будущем он не сумел подняться выше чина коллежского секретаря⁴, так и не одолев чиновничьей лестницы. Долгое время Владимир Денисович был депутатом от Корчевского уезда в Губернском дворянском депутатском собрании⁵. О матери Р. Гёники никаких сведений, к сожалению, авторы статьи не нашли.

¹ В письме к Н.Ф. Финдейзену от 29 мая 1908 года Р.В. Геника писал: "Свою микроскопическую биографию пришло Вам из Германии. Ваш преданный Р. Геника" [14, лл.15-16]. К большому сожалению, эта биография по каким-то причинам до нас не дошла.

² Предки рода Гёнике (а это была их настоящая фамилия) были выходцами из Дании и являлись кораблестроителями и судовладельцами. В России некоторые представители этого рода прибыли в царствование Петра I. В письме к Н. Финдейзену, отвечая отказом написать статью о Э. Григе, Р. Геника говорит о происхождении своего рода так: "Я так понимаю, так люблю его (Э. Грига – примеч. В.Б. и Л.Б.), отчасти сам скандинав, ибо веду свою геральдическую линию как прямой потомок датского принца Гамлета. Я понимаю прелесть фиордов, багряный закат северного солнца, бодрящий холодок и эту прозрачность зеленоватого неба и все то, что вдохновляло несколько одностороннего Грига... материал благодарный. Но многоуважаемый Николай Федорович, я этот месяц буду завален своим педагогическим делом, наплыв новых учеников и т.д., а к этому прибавляются еще хлопоты по устройству на новой квартире... А писать о Григе нужно сосредоточенно, кое-как – не стоит" [13, лл. 1,2]. Обучаясь в Московской консерватории, Ростислав Геника числился именно как Гёнике. Об этом авторам данной статьи сообщила сотрудница архива консерватории Ксения Власова. В "Книге выдачи дипломов" написано: "Гёнике Ростислав Владимирович; фортепиано, класс Рубинштейна, дата рождения 14 октября 1858 года; православный, дворянин, сын коллежского секретаря; окончил консерваторию в 1879 году". По приезде в Харьков он начал писать свою фамилию как Геника. Почему так произошло, сейчас трудно сказать.

³ Губернский секретарь – чиновник 12-го класса.

⁴ Коллежский секретарь – гражданский чин в России 10-го класса. Лица, его имевшие, занимали низшие руководящие должности.

⁵ Дворянское депутатское собрание – орган дворянского сословного самоуправления в России в 1780–1917 гг. Были губернские и уездные. Собирались раз в 3 года. Решали дворянские и общеместные дела, избирали предводителей дворянства, исправников и др. После реформы 1860-х годов занимались, в основном, делами дворянства.

Благодаря документу, обнаруженному в Государственном архиве Тверской области, стали известны некоторые сведения о деду Р. Геники – Денисе Ивановиче Гёнике – отце Владимира Денисовича. В архивном фонде Канцелярии Тверского губернского предводителя дворянства имеется дело за 1852 год с описанием имения в деревне Бородино Корчевского помещика коллежского советника Дениса Ивановича Гёнике¹ [21, лл. 1,2,3,3об,4].

Описание имения Дениса Ивановича Гёнике было вызвано его желанием просить в Московском опекуном совете надбавочной ссуды по 10 рублей серебром на каждую крестьянскую душу. Из него мы узнаем, что в деревне Бородино находился деревянный барский дом, трое дворовых людей, 113 крестьян, а всего 116 душ мужского пола.

Во владении Д.И. Гёнике находилось земель: пахотных – 174 десятины 720 сажень; сенокосных – 72 десятины 1525 сажень; леса дровяного, под которым был санный покос – 447 десятин 1997 сажень; под селением, огородами, гуменниками и конопляниками – 6 десятин 1501 сажень; неудобной земли под дорогами – 3 десятины 1860 сажень; земель под речкою Архангелкою 1700 сажень. Всего же в собственности Д.И. Гёнике находилось: удобной земли – 701 десятина 942 сажени; неудобной – 4 десятины 1160 сажень; снопов на оброке и изделий – 56. Количество ежегодного ржаного посева составляло 85 четвертей, ярового – 108 четвертей. Промышленность крестьян состояла из хлебопашества и скотоводства.

Доход от имения Д.И. Гёнике со всеми расходами в год составлял 1950 рублей серебром [21, лл. 3,4].

На подлинном экземпляре описания имения было также написано: "Описание сие по доверенности коллежского советника Дениса Иванова Гёнике составлял сын его дворянин Владимир Денисов Гёнике, что сие описание составлено правильно. В том удостоверяю Корчевский помещик штабс-капитан Михайло Ростиславов Голубицкий. В том же удостоверил Корчевский помещик полковник Платон Иванов Лодыженский. Сие описание удостоверил Корчевского дворянства предводитель Перхуров, № 464 из подлинного описания, печать. Сие описание подтверждено Тверским губернским предводителем дворянства А.А. Озеровым, № 1194 – 11 ноября 1852, печать. Показания в сем описании считаю достоверными и причин к сомнению не имею. Тверской гражданский губернатор В. Бакунин, № 89 – 10 ноября 1852, печать" [21, лл. 3,4].

Таким образом, дед Ростислава Геники имел 705 десятин 2102 сажени земли, ежегодного дохода 1950 рублей серебром и 116 душ крепостных мужского пола. Из всего этого можно сделать вывод, что родители Р. Геники были не очень богатыми, но все же весьма состоятельными людьми.

Первоначальное образование общее и музыкальное Р. Геника, видимо, получил под руководством гувернантки, поскольку в Корчеве в то время были только Уездное и Приходское училища, предназначенные для детей купцов, мещан и мелких служащих.

Что же собой представлял городок Корчева того времени? "...Это был небольшой городок, чуть не деревня, на берегу Волги, в сосновом лесу. Его две улицы с набережной пересекались переулками и были застроены деревянными домиками. Широкая площадь, поросшая травой и цветами, по которой мирно паслись гуси, иногда корова, свинья с поросятами, простиралась до Волги. На площади стоял (и теперь стоит) каменный собор довольно красивой архитектуры, и тянулись ряды низеньких деревянных лавок с незатейливыми товарами. С одной стороны Корчевы течет речка, впадающая в Волгу... Большой паром по Волге соединял город с противоположным берегом – низким и пустынным. Там близ реки стояла сторожка, а в стороне – деревня Машковичи"², – так описала городок Корчеву внучка старшего брата отца А.И. Герцена в своих воспоминаниях "Из дальних лет" Т.П. Кучина, по мужу Пассек [35, с.123].

Учеба в Московской консерватории

В 1871 году тринадцатилетним подростком Р. Геника поступил в Московскую консерваторию, где стал учеником Э. Лангера, профессора младшего курса консерватории, у которого занимался по фортепиано первые три года. Последний был ближайшим другом Н. Рубинштейна во всех его начинаниях.

Эдуард Леопольдович (Леонтьевич) Лангер родился в 1835 году в Москве в семье видного московского учителя фортепианной игры Леопольда Лангера. Первоначальное музыкальное образование Э. Лангер получил у своего отца. В 1851-1853 годах молодой пианист обучался в Лейпцигской консерватории. По специальности он занимался у Ф. Венцеля и И. Мошелеса, по теории – у

¹ Коллежский советник в России – гражданский чин 6-го класса. Коллежские советники могли занимать средние руководящие должности (начальника отделения, делопроизводителя в центральных учреждениях).

² В 1936-1937 годах городок Корчева в связи со строительством канала Москва-Волга был перенесен на новое место и слит с городом Конаково.

М. Гауптмана и Ю. Рица. Возвратившись в Москву, Э. Лангер занялся педагогической деятельностью. По приглашению Н. Рубинштейна он с 1860 года преподавал в музыкальных классах при Московском отделении РМО, а с 1866 и по 1905 год – в Московской консерватории, где вел классы фортепиано и элементарной теории музыки.

Э. Лангер концертировал и как пианист. Он был первым исполнителем произведений Р. Шумана в Москве и являлся автором многочисленных переложений (для 2-х, 4-х и 8-ми рук) оперных и симфонических произведений русских композиторов, был автором струнного квартета, фортепианного трио и двух сонат для скрипки и фортепиано. Его высоко ценил как музыканта П. Чайковский, посвятивший ему "Каприччиозо" для фортепиано, ор. 19, № 5 [39, с. 567].

В дальнейшем пианизм молодого Р. Геники складывался под большим влиянием Н. Рубинштейна, в классе которого он обучался на старшем курсе консерватории в течении 5-ти лет.

Вот что писал Г. Ларош о Н. Рубинштейне как пианисте: "Какое поэтическое перо, какой художественный подбор выражений сумеют передать потомству очарование и могущество этой игры. Волнуя и поражая слушателей, он умел оставаться ясным и спокойным: удивительное самообладание, какое-то античное целомудрие и чувство меры соединялось в его игре с титанической силой, с обаятельной чувственной прелестью" [22, с. 188].

"Годы моего пребывания в консерватории, – писал Р. Геника, – совпали с временем наивысшего блеска и славы Николая Рубинштейна и началом расцвета гения молодого Чайковского" [15, с.48]. И далее: "Николай Григорьевич не был "артистом уже на покое", – виртуозом, остывшим к эстраде; его молодые силы были в полном расцвете; в дело преподавания он вносил горячность и увлечение своей натуры. Он был строг и требователен; явиться к нему на урок с недоученной вещью, с техническими или ритмическими дефектами – было нечто недопустимое. Зато сколько счастья доставляло малейшее поощрение с его стороны! Как будила музыкальную мысль всякая сделанная им поправка, как возбуждала фантазию всякая сыгранная им фраза! В интимной обстановке класса, среди небольшой кучки товарищей, замирая от восторга, когда Николай Григорьевич проигрывал нам наши пьесы, стоя около него так близко-близко, как бы осязая физически это дивное артистическое творчество, я впитывал идеалы высочайшего совершенства фортепианной игры" [15, с. 49-50].

"У П. Чайковского, – пишет Р. Геника, – я проходил курс гармонии в течение трех сезонов, а позднее изучал под его руководством оркестровку и свободные формы композиции" [15, с. 48]. "Когда я поступил в класс Чайковского, его учебник гармонии еще не был издан, он появился в каталоге Юргенсона на следующий год. Чайковский, расхаживая по классу, медленно и очень внятно диктовал нам, а мы записывали... Изложение Чайковского, его замечания, объяснения и поправки были замечательно ясны, сжаты и удобопонятны. Позднее я проходил в его классе инструментовку и теорию так называемой свободной композиции, перекладывал для оркестра различные фортепианные пьесы, писал под его руководством струнный квартет и, для окончательного экзамена, – оркестровую увертюру. Простота, ясность изложения, пластичность формы, прозрачность, легкость инструментовки были идеалами, к которым Чайковский заставлял стремиться своих учеников, различные правила он любил иллюстрировать ссылками на Глинку и Моцарта... Мне случалось видеть его на симфонических собраниях, на хорах, в обществе двух-трех учеников, присевшим на ступеньках, ведущих в верхнее фойе, а в это время внизу впервые исполнялся какой-либо его новый шедевр; когда восторженная публика громко вызывала автора, на эстраду как-то застенчиво и сконфуженно выходил Петр Ильич в невзрачном сером пиджаке и, словно неохотно, отвешивал неловкий поклон. Но именно эта его беспритязательность лишь возвышала его в наших глазах, делала его еще более дорогим нашему сердцу" [15, с. 64-65].

С каждым годом пребывания в консерватории росли музыкальный опыт и багаж Р. Геники. Незаметно консерваторские годы подошли к концу. Получив диплом свободного художника, Р. Геника покинул Москву, а год спустя, в 1880 году, он приехал в Харьков, где включился в атмосферу музыкальной жизни города на целых 40 лет.

Годы, о которых пойдет речь дальше, протекали для Р. Геники под знаком неустанного напряженного труда. Он привык к нему еще со студенческих лет, и в дальнейшем также не искал легкой жизни.

Талант Р. Геники, помноженный на неустанный труд, давал отличные результаты. За короткое время своего пребывания в Харькове он становится одной из значительных фигур в музыкальном мире города.

Р. Геника – педагог

В 1880 году в возрасте 22-х лет Ростислав Геника прибыл в Харьков на должность преподавателя игры на фортепиано в музыкальные классы по приглашению дирекции Харьковского отделения ИРМО и по личной рекомендации своего учителя Н. Рубинштейна.

Педагогическая деятельность его в Харькове, начавшаяся в музыкальных классах Харьковского отделения ИРМО, а затем с 1883 года в музыкальном училище до 1917 года и несколько лет в Харьковской консерватории, оказалась весьма многогранной и во многом содействовала развитию музыкальной жизни Харькова.

Что же представляла собой личность Р. Геники-педагога?

Фортепианные классы Харьковского отделения ИРМО в 1880/1881 учебном году состояли из старшего и младшего отделений. На старшем отделении обучался 71 учащийся, на младшем – 54. Преподавателями игры на фортепиано в музыкальных классах были И. Слатин, Р. Геника, В. Сташевская и Ж. Радминская. Класс преподавателя Р. Геники состоял из 39 учениц и учеников.

На ученических соревновательных вечерах и музыкальных собраниях ученики класса Р. Геники исполняли, в основном, произведения западных композиторов. В сохранившихся программах упоминаются Рондо В-dur и Каприччиозо И. Гуммеля, Прелюдия и фуга, Вариации и Этюды К. Черни, Скерцо h-moll и Вариации Ф. Шопена, Фантазия и Вариации Ф. Мендельсона, Концертный парафраз и Дивертисмент Ф. Листа, Каприз, Фантазии на темы опер Дж. Мейербера и Дж. Россини З. Тальберга, Этюд Д. Штейнбелта. Упоминаются (но редко) Концерт для фортепиано, I часть и Увертюра к опере "Идомей" (переложение для фортепиано в 4 руки) В. Моцарта, Соната As-dur, Соната ("Appassionata"), I часть Л. Бетховена и др.

Мы не имеем возможности судить о качестве исполнения перечисленных произведений, но уже сам их подбор свидетельствует о серьезности работы в классе Р. Геники.

Следует заметить, что уже в начале 1882 года в Харьковских губернских ведомостях появились отклики на выступления его учеников. Последние, согласно этим заметкам, обладали хорошей техникой, музыкальным вкусом и "правильною школою". И далее: "...Его серьезное отношение как к своей собственной игре, так и к ученицам своим весьма плодотворно действует на успех фортепианного класса музыкального общества" [45].

Дальнейшее развитие харьковской музыкальной жизни и музыкальных классов выявило достаточное число молодых людей, стремящихся получить профессиональное музыкальное образование. Это окончательно укрепило намерение И. Слатина и его единомышленников хлопотать о разрешении открыть в Харькове музыкальное училище. Наконец разрешение было получено. Открылась новая страница в харьковской музыкальной жизни.

8-е сентября 1883 года останется самым замечательным в истории Харьковского отделения ИРМО, поскольку в этот день последовало открытие музыкального училища. Оно было торжественно отмечено.

Музыкальные классы послужили основой, на которой училище смогло начать свою работу с довольно широкими задачами и перспективами. Оставалось развить и дополнить существующее, придать учебному процессу более систематическую и прочную организацию, а самое главное – сделать училище специальным профессиональным музыкальным учебным заведением.

В училище был установлен шестилетний курс обучения. Первые два курса составляли низшее отделение, следующие два – среднее и последние два курса – высшее отделение. Помимо работы по специальности учащиеся занимались музыкальными и общеобразовательными предметами.

В число музыкальных предметов, или, как их тогда называли художественными, входили: игра на оркестровых инструментах: струнных, духовых и ударных; игра на фортепиано; игра на органе; пение; теория и история музыки.

Художественные предметы разделялись на специальные или главные, и вспомогательные (обязательные).

К специальным предметам относились: игра на одном из оркестровых инструментов; игра на фортепиано; игра на органе; совместная игра, то есть игра в ансамблях.

Из общеобразовательных предметов, или научных, учащиеся проходили: Закон Божий; русский язык; арифметику; географию; всеобщую и русскую историю; иностранные языки: немецкий, французский, итальянский. Кроме того, учащиеся обучались чистописанию. Все это соответствовало программе гимназического курса, рассчитанного на пять лет.

С первых дней работы музыкального училища преподаватели разделялись на старших и младших. Должность старшего преподавателя занимали те лица, у которых было высшее музыкальное образование, полученное в русских и иностранных консерваториях [46].

В 1883/1884 учебном году – первом в жизни музыкального училища – в классе игры на фортепиано старшего преподавателя Р. Геники было 43 ученицы и 5 учеников.

Количество учащихся Р. Геники, начиная с музыкальных классов, всегда было очень велико и с каждым годом возрастало. Так, в музыкальных классах у него обучалось до 40 человек. В последующие годы, уже в музыкальном училище, контингент учеников его класса увеличился до 50 человек. С 1906 года и до 1917 года класс Р. Геники насчитывал более 50 учеников, а в 1912/1913 учебном году у него обучалось 58 человек.

Но как же он совмещал такое положение с необходимостью самому заниматься, быть всегда в "форме", не переутомляться и т.д.? Видимо, только педагогический энтузиазм, чувство долга и ответственности за порученное дело помогали ему справляться с такой педагогической нагрузкой.

Можно также предположить, что Р. Геника в своей педагогической работе использовал форму публичных занятий, которая была в практике многих педагогов того времени (Ф. Лист, Н. Рубинштейн и др.). С учащимися низшего отделения, скорее всего, Р. Геника занимался индивидуально, поскольку они еще не имели каких-либо знаний и навыков в области игры на фортепиано.

Форма публичных занятий с учащимися среднего и высшего отделений расширяла конкретное знание репертуара и обогащала опыт работы с произведениями разных авторов.

Вместе с тем, не всякий педагог имел право на такие занятия. Только человек духовно богатый, щедрый, влюбленный в свое дело, человек, которому есть чем поделиться с другими, способен работать со всеми сразу. Именно таким был Р. Геника – ученик великого Н. Рубинштейна.

На подборе произведений, изучавшихся в классе, отразились, с одной стороны, чрезвычайное разнообразие и масштабы репертуара самого Р. Геники, с другой, – на репертуаре учеников не могли не сказаться и музыкальные симпатии их учителя.

На уроках и в концертных выступлениях его учеников звучали: концерты, сонаты, вариации, рапсодии, сюиты, прелюдии и фуги, баллады, парафразы, вальсы, клавирштюки, этюды, серенады, тарантеллы, полонезы, ноктюрны и др. Так, среди западноевропейских авторов звучали произведения Й.С. Баха, Л. Бетховена, Й. Брамса, К.М. Вебера, Г. Венявского, Й. Гайдна, Г. Генделя, А. Гензельта, А. Герца, К.В. Глюка, Б. Годара, И. Гуммеля, Ф. Калькбреннера, Т. Куллака, Ф. Листа, А. Литольфа, Ф. Мендельсона, В. Моцарта, М. Мошковского, П. Пабста, Э. Пирани, И. Рейнхольда, Ф. Риса, К. Сен-Санса, Дж. Сгамбати, К. Таузига, А. Тома, Дж. Фильда, К. Черни, В. Шнейдера, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана и др.

Среди русских композиторов встречаем имена Ант. Аренского, М. Балакирева, М. Глинки, Ц. Кюи, Н. Римского-Корсакова, А. Рубинштейна, П. Чайковского и др.

Таким образом, учебно-педагогический и концертный репертуар класса Р. Геники был широк и простирался от Й.С. Баха и до новинок тогдашних лет – произведений М. Балакирева, Ц. Кюи, А. Рубинштейна, П. Чайковского и других композиторов.

Анализируя репертуар его класса, можно сделать вывод, что на первых порах Р.Геника считал целесообразным работать с учениками над прелюдиями и фугами из "Хорошо темперированного клавира" Й.С. Баха. Здесь он шел по стопам своего учителя Н.Рубинштейна.

Наряду с фугами Й.С. Баха Р. Геника проходил с учащимися музыку, написанную в вариационной форме – Вариации F-dur op.19 П.Чайковского, Variations serienses Ф.Мендельсона, Вариации и рондо на французскую тему А. Герца, Variations sur "Elisire d'amore" З. Тальберга, Вариации sur la valse du desir, op.12 К. Черни, Вариации и fuga на тему Г. Генделя Й. Брамса, Вариации для 2-х фортепиано на тему менуэта Р. Шумана, op. 99 Ф. Таренги и т.д.

В классе изучались: Сонаты Л. Бетховена ("Appassionata", f-moll, op. 57; As-dur, op.101; c-moll, op. 111); Соната h-moll М. Клементи; Соната fis-moll, Соната Es-dur И. Гуммеля, Хроматическая фантазия и fuga Й.С. Баха, Соната G-dur П. Чайковского и др.

На каком-то этапе (все определялось индивидуальными особенностями ученика) ему задавалась одна из оперных фантазий З.Тальберга. По словам самого Р.Геники, узнаем, что и Н.Рубинштейн соглашался с мнением А.Куллака, сказавшего, что "ничто так не развивает руку в настоящем пианистическом направлении, как фантазии З.Тальберга" [16, с. 760].

От фантазий З. Тальберга Р. Геника переходил к транскрипциям Ф. Листа и другим произведениям романтического направления. Вполне допустимо, что в силу чрезмерной для ученика трудности некоторых произведений, исполнение иной раз бывало недостаточно хорошим. Такой подбор произведений в классе Р. Геники способствовал формированию у молодого пианиста его художественного понимания, мастерства и артистизма.

Выступления учащихся Р. Геники в камерных ансамблях не были очень частыми, но все же отнюдь не носили характера исключительности. На ученических вечерах звучали: Сюита для 2-х

фортепиано А. Аренского, Соната B-dur для фортепиано и виолончели, Большой концертный дуэт для кларнета и фортепиано К.М. Вебера, Соната для флейты и фортепиано Ф. Шнейдера, Соната D-dur для фортепиано и виолончели Ф. Мендельсона, Трио B-dur для фортепиано, кларнета и виолончели Л. Бетховена, Соната D-dur для фортепиано и виолончели А. Рубинштейна, Квintет f-moll, I ч. для фортепиано, скрипки, альты, виолончели и контрабаса Я. Дуссека, Трио № 1, G-dur для фортепиано, скрипки и виолончели Й. Гайдна и др.

Что же играли ученицы и ученики Р.Геники, окончившие курс, на публичном экзамене по специальности в разные годы?

Так, выпускница 1887 года Е. Краинская исполняла: Органную фугу h-moll Й.С. Баха; Этюд А. Рубинштейна; Симфонические этюды Р. Шумана; Русское скерцо П. Чайковского. Произведение было разучено без помощи преподавателя.

Выпускница 1895 года А. Шаберт исполнила Etude caprice d'apres Paganini a-moll Р. Шумана, Sarabande et passepied из 5-й английской сюиты e-moll Й.С.Баха, Концерт c-moll, 3 ч. Л. Бетховена, Трио e-moll, 1 ч. Й. Гайдна, Abschied der Zugvögel Мендельсона-Рейнеке. Произведение было разучено без помощи преподавателя.

Выпускницы 1898 года играли: М. Маслова – Прелюдию и фугу E-dur А. Рубинштейна, Этюд (Gnomengraben) Ф. Листа, Концерт для фортепиано № 2, G-dur, 1 ч. П. Чайковского, Трио d-moll, финал Р. Шумана и Ноктюрн b-moll Ф. Шопена. Произведение было разучено без помощи преподавателя.

К. Пилика исполнила Сюиту Г. Генделя, Этюд As-dur К. Таузига, Концерт для фортепиано (Largetto и финал) А. Гензельта, Квintет для фортепиано, 2-х скрипок, альты и виолончели Р. Шумана, Holberg (Prelude et Rigandon) Э. Грига. Произведение было разучено без помощи преподавателя.

Выпускница 1899 года Л. Кармалина исполняла Прелюдию и фугу из сюиты f-moll Г. Генделя, Концерт Es-dur, 3 ч. Л. Бетховена, Трио B-dur, 1 ч. Л. Бетховена, Прелюдию cis-moll С. Рахманинова, Basso ostinato Ант. Аренского. Последние два произведения были разучены без помощи преподавателя.

Выпускник 1906 года М. Корсунский исполнял Концерт As-dur, 1 ч. Дж. Фильда, Трио c-moll, № 3, 2 ч. Л.Бетховена, Прелюдию и этюд f-moll собственного сочинения и Русскую серенаду А. Рубинштейна. Последние два произведения были разучены без помощи преподавателя.

Выпускник 1908 года И. Слатин (сын Ильи Слатина) на экзамене исполнил Концерт для фортепиано b-moll, 1 ч. П. Чайковского, Сонату для скрипки и фортепиано, 1 ч. Р. Шумана, Сонату для фортепиано, ор. 53, C-dur, 1 ч. Л. Бетховена. Произведение было разучено без помощи преподавателя.

Выпускница 1908 года Е. Вагнер исполнила Концерт g-moll, 3 ч. И.Мошелеса, Трио Es-dur (финал) Л.Бетховена и Новелетту № 7 Р.Шумана. Произведение было разучено без помощи преподавателя.

Выпускник 1910 года М. Розенфельд исполнил Концерт № 2, G-dur, 1 ч. П. Чайковского, Сонату для скрипки и фортепиано, 1ч. К. Сен-Санса, Сонату ("Appassionata"), финал Л. Бетховена. Произведение было разучено без помощи преподавателя.

Выпускник 1911 года В. Азарков исполнял Концерт d-moll, 1 ч. А. Рубинштейна, Трио d-moll, 1 ч. Ф. Мендельсона, Ноктюрн для левой руки, ор.9 А. Скрябина, An den Frühling Э. Грига. Последние два произведения были разучены без помощи преподавателя.

Выпускница 1913 года Е. Парфененко исполнила Фугу a-moll Й.С.Баха, Концерт E-dur, 2 и 3 ч. М. Мошковского, Сонату A-dur, 2 ч. Л. Бетховена, Meditation П. Чайковского. Произведение было разучено без помощи преподавателя.

Выпускница 1915 года Е. Дербушева исполнила Прелюдию и фугу A-dur Й.С. Баха, Концерт As-dur, 3 ч. И. Гуммеля, Сонату №6 для скрипки и фортепиано, 1 ч. В.Моцарта, Charakterstücke, ор.7, №1 и №2 Ф.Мендельсона. Последние два произведения были разучены без помощи преподавателя.

Выпускница 1916 года В. Стефанова исполнила Прелюдию и фугу c-moll Й.С. Баха, Концерт №2, B-dur, 1 ч. Л. Бетховена, Первое Трио G-dur, 3 ч. В. Моцарта, Сонату As-dur, 2 и 3 ч. К.М. Вебера. Произведение было разучено без помощи преподавателя.

Из приведенных программ следует, что учащиеся, оканчивающие в те годы училище, должны были исполнить на экзамене: пьесу, которая могла показать виртуозные способности ученика; произведение, назначенное преподавателем, но разученное без его помощи; пьесу, взятую для ансамблевого исполнения.

Хотя с течением времени содержание выпускных программ несколько менялось, но в них всегда оставались незыблемыми вышеупомянутые требования.

Нужно заметить, что среди учащихся Р. Геники были и такие, которые пробовали свои силы в композиции. Так, 7 мая 1906 года в зале Дворянского собрания состоялся концерт окончивших училище. Музыкальный критик газеты "Южный край", отмечая игру ученика Р. Геники М. Корсунского, писал следующее: "...Последний выступил не только как пианист, но и в качестве композитора: исполненные им прелюдия и этюд собственного сочинения обличают в нем очень симпатичный талант, одаренный мелодическою изобретательностью и склонностью к ясной форме; игра молодого пианиста – своею нежною чистотою и выразительностью – вполне соответствовала характеру его композиции" [48, с. 584].

В экзаменационных программах класса Р. Геники мы видим лучшие произведения западных и русских композиторов. Среди первых – Й.С. Бах, Л. Бетховен, К.М. Вебер, Й. Гайдн, Г. Гендель, А. Гензельт, Э. Григ, И. Гуммель, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, И. Мошелес, М. Мошковский, В. Моцарт, К. Сен-Санс, К. Таузиг, Ф. Шопен, Р. Шуман. Среди русских композиторов – Ант. Аренский, С. Рахманинов, А. Рубинштейн, А. Скрябин, П. Чайковский.

Из класса Р. Геники выпустилось 87 человек хорошо подготовленных пианистов (Приложение А, Рис. 2).

За годы работы в училище у него было очень много учеников, которые по тем или иным причинам не смогли закончить курс и получить диплом. В классе Р. Геники учащиеся были разной степени подготовленности по специальности. Одни были совсем начинающие, другие – немного подготовленные, третьи – с неплохой подготовкой и т.д. Но были среди его учеников и очень способные. К ним, в первую очередь, следует отнести: С.Борткевич, С.Гераклизову, М.Корсунского, К.Краинскую, М.Лазареву, В.Мейссель, О.Неплюеву, К.Пилику, М.Розенфельда, И.Слатина-младшего, А.Соснякову и др. Об одном из них свидетельствует в своем дневнике от 19 октября 1908 года С. Танеев так: "Был от Геники ученик очень способный, еврей, принятый в консерваторию, но уезжающий из Москвы, так как не имеет права жительства" [44, с. 352, 353].

Этим учеником, по предположению авторов статьи, был Марк Корсунский, окончивший училище в 1906 году, в программе выпускного экзамена которого были и его авторские произведения.

Многие из выпускников Р. Геники стали впоследствии концертирующими пианистами, другие – педагогами, третьи – музыкально-общественными деятелями.

Р. Геника – пианист

Несмотря на исключительную занятость педагогической, критической деятельностью как корреспондент "Русской музыкальной газеты", исследовательской и музыкально-общественной работой, Р. Геника не прекращал своей концертной деятельности – сольной и камерной, которая оставляла у слушателей глубокое впечатление.

В его сольных концертных выступлениях звучали Соната до-минор, Большая соната В-dur, Соната си-мажор Л. Бетховена, Сюита ре-минор Г. Генделя, Фантазия Ф. Листа на мотивы из "Афинских развалин" Л.Бетховена, "Лючия Борджия", 9-я рапсодия, "Дон-Жуан" Ф. Листа, Соната f-moll, №3, Фантазия C-dur, "Карнавал", "Симфонические этюды", "Ночные видения" Р.Шумана, Полонез фа-диез минор, вальсы, ноктюрны, баркарола Ф. Шопена, пьесы К.М. Вебера, А. Герца, Ш. Гуно, А. Гензельта, Р. Леонковалло, Д. Мартуччи, Ф. Мендельсона, И. Мошелеса, Дж. Сгамбатти, К. Сен-Санса, К. Синдинга, Э. Тальберга и др.

В выступлениях Р. Геники звучали и произведения русских композиторов: М. Балакирева, Ц. Кюи, А. Лядова, М. Мусоргского, С. Рахманинова, А. Рубинштейна, П. Чайковского и др.

В свои сольные выступления он включал произведения харьковских композиторов В. Сокальского, А. Шульц-Эвлера и др.

Ознакомливал харьковчан он и со своими произведениями: Реминисценция на мотивы Дж.Фильда, Транскрипция на мотивы оперы "Парсифаль" Р. Вагнера, Концертный парафраз на мотив ("Жалоба Купавы") из музыки П. Чайковского к пьесе А. Островского "Снегурочка", Арабская мелодия из балета "Щелкунчик" П. Чайковского, "Пучина" (этюда на мотив Э. Грига).

О серьезных устремлениях Р. Геники говорит его живой интерес не только к сольному, но и к камерному исполнительству. Поэтому он постоянно принимал участие в различных камерных ансамблях со своими коллегами.

Приступив в сентябре 1880 года к работе в качестве преподавателя игры на фортепиано в музыкальных классах, Р. Геника сразу же стал одним из самых активных участников музыкальных собраний. Так, 18 октября 1880 года вместе с С. Неметцем (скрипка) и А. Маурером (виолончель) Р. Геника исполнил Трио F-dur К. Сен-Санса, тем самым было положено начало систематическим выступлениям его в различных ансамблях.

29 ноября 1880 года состоялся симфонический концерт под управлением И. Слатина. Программу исполнял оперный оркестр, усиленный другими музыкантами города. В этом концерте выступил и Р. Геника, исполнивший Полонез *fis-moll*, две Прелюдии Ф. Шопена и Фантазию Ф. Листа на темы из оперы "Африканка" Дж. Мейербера.

20 октября 1881 года в концерте первого музыкального собрания прозвучало Трио *B-dur* Л.Бетховена в исполнении Р. Геники, С. Неметца (скрипка) и П. Данильченко (виолончель).

23 февраля 1882 года при участии Р. Геники, П. Данильченко и струнного оркестра, составленного из артистов-любителей и учеников музыкальных классов под управлением И. Слатина, состоялось 7-е музыкальное собрание. В этом концерте в исполнении Р. Геники и П. Данильченко прозвучала 2-я Сюита, *A-dur*, ор.36 для фортепиано и виолончели Э. Направника. Р. Геника также исполнил "Карнавал в Пеште" Ф. Листа.

В концерте 3-го музыкального собрания 17 ноября 1884 года Р. Геника исполнил с аккомпанементом второго рояля 5-й концерт *Es-dur*, ор.94 для фортепиано А. Рубинштейна, а также Баркаролу, ор. 60 Ф. Шопена. В этом же концерте прозвучало Рондо *h-moll*, ор.70 для фортепиано и скрипки Ф. Шуберта – исполнители А. Пестель (скрипка) и Р. Геника (фортепиано).

9 марта 1885 года в 8-м симфоническом собрании в сопровождении симфонического оркестра под управлением И. Слатина Р. Геника исполнил Концерт №5, *Es-dur*, ор.73 Л. Бетховена.

16 декабря 1885 года в 3-м камерном собрании Р.Геника сыграл 3-ю Сонату *f-moll*, ор.14 Р.Шумана, Фантазию "Семирамида" З. Тальберга и "Полет Валькирий" Вагнера-Таузига.

В концерте 2-го камерного собрания 11 октября 1887 года Р. Геника исполнил "Думку" (сельская сцена), ор. 59 и Вариации *F-dur* П. Чайковского, а также "Вальс" из оперы "Фауст" Ф. Листа. В этом же концерте была исполнена Соната для фортепиано и виолончели *D-dur*, ор. 58 Ф. Мендельсона. Исполнители – Р. Геника (фортепиано) и А. фон Глен (виолончель).

7 февраля 1888 года в 5-м камерном собрании прозвучал Квинтет *A-dur*, ор.114 Ф. Шуберта. В этом ансамбле коллегами Р. Геники были А. Пестель (скрипка), А. Алексеенко (альт), А. фон Глен (виолончель), В. Булгаков (контрабас). В этом же концерте прозвучал и Секстет *Es-dur*, ор. 35 И. Мошелеса. Его исполнили Р. Геника (фортепиано), К. Кестнер (флейта), А. Юрьян 1-й (валторна), Ю. Юрьян 2-й (валторна), А. Пестель (скрипка) и А. фон Глен (виолончель). Кроме участия в ансамблях, Р.Геника исполнил Вариации, ор.76 А. Герца и Военный марш Шуберта-Таузига.

23 ноября 1888 года в 3-м камерном собрании Р. Геника исполнил Скерцо и Каприччио *fis-moll* Ф. Мендельсона, Чардаш А. Рубинштейна, Марш из "Афинских развалин" Л. Бетховена.

10 января 1889 года он сыграл Квартет *c-moll*, ор.13 Р. Штрауса для фортепиано, скрипки, альты и виолончели. В этом ансамбле его коллегами были А. Шпор (скрипка), А. Алексеенко (альт) и А. фон Глен (виолончель).

5 февраля 1889 года состоялся концерт, средства от которого поступили в пользу общества попечения о нуждающихся учащихся в музыкальном училище. Вместе с А. фон Гленом Р. Геника исполнил Концертный дуэт на темы оперы "Роберт-Дьявол" Д. Обера для фортепиано и виолончели Шопена-Франкгома и Дуэт на русские темы для фортепиано и виолончели Серве-Грегуара. В этом же концерте прозвучали в исполнении Р. Геники Ноктюрн *Des-dur* Ф. Шопена и "Лесной царь" Шуберта-Листа.

В камерном собрании 12 января 1892 года Р. Геника исполнил Большую сонату *B-dur* для фортепиано, ор. 106 Л.Бетховена, Прелюдию и Колыбельную А. Лядова и Вальс *infernale* Ф.Листа.

В печати отмечались блестящие качества исполнения Р. Геники. Так, в одном из концертов он исполнил Сонату *си-мажор*, ор.106 Л.Бетховена. Газета "Южный край" от 15 января 1892 года об этом писала так: "Симфония для фортепиано" была Геникой проведена с редкой неутомимостью и художественным вкусом, что свидетельствует о том, насколько глубоко исполнитель вник в это гениальное произведение" [50].

В 1894 году Р. Геника выступил в историческом концерте, средства от которого поступили в пользу Общества попечения о нуждающихся учащихся в музыкальном училище. В его исполнении прозвучали произведения Д. Фрескобальди, Ж. Шамбоньера, Г. Перселла, Л. Куперена и Ф. Куперена, Й.С. Баха, Ж. Рамо, Н. Порпора, Б. Марчелло, Дж. Мартини, Д. Скарлатти.

15 января 1895 года Р. Геника исполнил фортепианную партию в Квинтете В. Моцарта *Es-dur*. Его коллегами в этом ансамбле были Г. Гек (гобой), Ф. Панченко (кларнет), Ю. Юрьян (валторна) и Ф. Кучера (фагот). В исполнении Р. Геники прозвучал также и "Карнавал", ор.9 Р. Шумана.

Р. Генику всегда отличала большая ясность исполнения, точность, необходимость вдумываться в авторские замечания, в малейшие детали нотного текста. "Дать более тонкую отделку исполнению невозможно", – писала газета "Южный край" в рецензии на его концерт от 19 января 1895 года [51].

28 октября 1898 года Р. Геника исполнил одно из удивительнейших созданий Р.Шумана – его *C-dur*’ную фантазию. В рецензии на его исполнение и репертуар в "Южном крае" отмечалось: "...это один из редких пианистов, который не замыкается в кругу заезженных, набивших всем оскомину, пьес, – у него есть инициатива и благородное стремление расширить кругозор понимания публики исполнением новых пьес, у нас почти не игранных [40, с. 1108].

В первом камерном собрании 3 ноября 1898 года был исполнен Квартет *B-dur*, op.41 К. Сен-Санса. Партнерами по ансамблю Р. Геники были К. Горский (скрипка), Ф.Кучера (альт) и С. Глазер (виолончель). В этом же концерте Р. Геника исполнил еще и Фантазию *C-dur*, op.17 Р.Шумана.

7 марта 1900 года в симфоническом собрании под управлением И. Слатина прозвучал Концерт для фортепиано с оркестром *f-moll*, op.16 А. Гензельта в исполнении Р. Геники.

15 октября 1900 года в зале музыкального училища состоялся концерт Р. Геники и К. Горского, в котором Р. Геника исполнил Тему с вариациями П. Чайковского, Этюд в форме вальса, op.52, №6 К. Сен-Санса, Этюд А. Рубинштейна, Фантазию З. Тальберга (Приложение А, Рис. 3).

30 ноября 1900 года в концерте второго камерного собрания Р. Геника исполнил Сонату *f-moll*, № 3, op. 14 Р. Шумана. Здесь же прозвучал и Квintет для фортепиано, скрипки, альты, виолончели и контрабаса Ф. Шуберта. Его исполнили Р. Геника (фортепиано), К. Горский (скрипка), Ф. Кучера (альт), С. Глазер (виолончель) и А. Бондаренко (контрабас).

13 декабря 1901 года во втором камерном собрании прозвучало Трио для фортепиано, скрипки и виолончели *E-dur* К. Сен-Санса. Исполнители – Р. Геника (фортепиано), К. Горский (скрипка), С. Глазер (виолончель).

Во втором камерном собрании 12 декабря 1903 года Р. Геника и К. Горский исполнили Сонату, op.49 для альты и фортепиано А. Рубинштейна. Кроме дуэта с К. Горским, Р. Геника исполнил Баркаролу Ф. Шопена и свой Концертный парафраз на мотив ("Жалоба Купавы") из музыки П. Чайковского к пьесе А. Островского "Снегурочка".

31 октября 1906 года состоялось первое камерное собрание, посвященное памяти Р. Шумана. Р. Геника и А. Горовиц исполнили *Andante und variationen B-dur*, op. 46 для двух фортепиано.

1 апреля 1907 года состоялось 3-е симфоническое собрание под управлением И. Слатина, посвященное 70-летию М.Балакирева. В исполнении Р. Геники прозвучали следующие произведения юбиляра: "Песнь гондольера", "Испанская мелодия" и "Восточная фантазия "Исламей".

А вот что писала "Русская музыкальная газета" об игре Р. Геники: "Из концертов, не упомянутых до сих пор в хронике, необходимо отметить камерное собрание местного отделения ИРМО 10 ноября, в котором выступил наш уважаемый сотрудник, талантливый пианист Р.В. Геника. Заимствуем из местных газет отрывки о его исполнении, вызвавшем крупный успех: "Пианист Р.В. Геника, выступивший после нескольких лет перерыва солистом в камерном собрании, – пишет критик харьковского "Утра", – выбрал для программы вещи, гармонизовавшие с характером такого серьезного, образованного и вдумчивого артиста, посвятившего так много времени и труда изучению фортепианной литературы, начиная со старых мастеров, и знакомившего постепенно публику с результатами этих работ в своих интересных музыкально-исторических лекциях. Эта высокая музыкальная культурность отразилась и на прекрасном исполнении гениальной "последней" сонаты Бетховена (op. 111, *c-moll*). С большим настроением передал также артист "in der Nacht" – Шумана и с бравурой блестящую Рапсодию №9 (Пештский карнавал) – Листа, а сверх программы, щеголяя нежнейшим *pianissimo*, еще три пьесы: ноктюрн *Fis-dur* – Шопена, *Warum* – Шумана и *Chant sans paroles* – Чайковского".

Критик "Южного края" В.Сокальский писал: "Мы давно знаем его как отличного пианиста и всегда ценим в нем особенно редкую черту: он почти никогда не повторяется, всегда умеет найти что-либо новое или хорошо забытое, но ценное и, таким образом, постепенно расширяет музыкальный кругозор своих слушателей, постепенно вводя их все дальше – в глубину и ширь фортепианной литературы. И на этот раз он доставил большое удовольствие, сыграв с присущим ему мастерством редко исполняемую вследствие своей трудности, но чудесную по темам и разработке Сонату Бетховена *c-moll*, op.111 [43, с. 606-607].

В историческом концерте под управлением И. Слатина 30 октября 1911 года в исполнении Р. Геники прозвучали произведения Ж. Рамо, Д. Скарлатти, Б. Мартини и Г. Генделя.

14 ноября 1915 года в зале общественной библиотеки (ныне Харьковская государственная научная библиотека имени В.Г. Короленко) состоялся концерт Р. Геники и В. Слатина (скрипка) в пользу пострадавших на войне. В первом отделении в исполнении Р.Геники прозвучали: авторские произведения "Концертный парафраз" на мотив ("Жалоба Купавы") из музыки П. Чайковского к пьесе А.Островского "Снегурочка", посвященный пианистке В. Тимановой, фортепианное переложение "Арабского танца" из балета "Щелкунчик" П.Чайковского, Этюд "Пучина" на мотив

Э. Грига. Во втором отделении Р. Геника исполнил "Сирень" С. Рахманинова, Этюд в форме вальса К. Сен-Санса и "Дон Жуан" Ф. Листа. Скрипачу В. Слатину аккомпанировал пианист В. Зибер (Приложение А, Рис. 4,5).

В рецензии на исполнение в этом концерте Р. Геникой своих обработок А.Горовиц писал следующее: "Пианист Р.В. Геника ознакомил с очень интересно сделанными в пианистическом отношении своими транскрипциями из Чайковского и Грига (труднейший виртуозно написанный этюд "Пучина") в своей изящной передаче, добавив к ним на *bis* милую "Колыбельную" Лядова [26].

Проанализировав все вышеупомянутое, можно сделать выводы, что сольные и камерные выступления Р. Геники с самого начала и на всем протяжении его концертной деятельности приобрели большую законченность, художественную зрелость и возросшее мастерство. В программах концертов нетрудно обнаружить свойственное Р. Генике постоянное стремление к расширению репертуара. В его сольном и камерном мастерстве предельно ясная по форме, простая и вместе с тем полнокровная трактовка сочеталась с техническим совершенством.

Р. Геника – корреспондент "Русской музыкальной газеты"

Важной вехой на жизненном пути Р. Геники стал 1894 год. С этого года началось многолетнее его сотрудничество в качестве корреспондента "Русской музыкальной газеты", тем самым было положено начало систематическим выступлениям Р. Геники в печати.

Начался яркий путь его в освещении музыкальной жизни Харькова. Концерты симфонических и камерных собраний под эгидой Харьковского отделения ИРМО, оперные спектакли, концерты гастролеров, выступления учащихся и педагогов музыкального училища, лекции-концерты и выступления самого Р. Геники – вот тот неполный перечень его корреспондентской деятельности.

В 1894 году в первом номере "Русской музыкальной газеты" в колонке редактора Н. Финдейзен писал следующее: "Русское музыкальное искусство... уже имеет свою историю, но не имеет еще даже простой летописи, в которой были бы отмечены все выдающиеся явления русского творчества..." [38, ст.1,3]. Р. Генику можно назвать летописцем музыкальной жизни Харькова конца XIX – начала XX вв.

Характеризуя в марте 1904 года музыку итальянского композитора Дж. Сгамбати, Р. Геника отмечал: "Очень интересной новинкой явилась симфония D-dur, op. 16 Сгамбати. Какое богатство мелодии, разнообразие ритмов, какая оригинальность гармоний, сколько уместности, вкуса, чувства меры, легкости и ясности во всей работе! Совершенно очаровательны 2-я и 4-я части: *Andante mesto g-moll* и эфирная меланхолическая серенада *d-moll*. Вообще исключительные красоты этой симфонии делают ее, безусловно, шедевром в ряду других симфоний современных композиторов" [5, с. 414].

Об игре гобоиста Г. Гека, преподавателя Харьковского музыкального училища, принимавшего участие в камерном собрании 2 декабря 1906 года, он писал: "Прелестной стариной, всеми чарами рококо повеяло также от генделевского концерта или вернее – сюиты для гобоя с безукоризненным мастерством и красотой тона сыгранного г-ном Гуго Гек" [7, с. 1255].

Положительную оценку в 1908 году от Р. Геники получил и харьковский певец Е. Долинин. "Из концертантов, – писал он, – наиболее интересным явился Е. Долинин, который замечательно совершенствуется как концертный певец, работающий над репертуаром песен и романсов. В своем концерте 9 марта он исполнил ряд сочинений Моцарта, Шуберта, Шумана и новейших русских авторов и имел крупный художественный и материальный успех. Чарующий тембр голоса, неподражаемое *dolce*, красота дикции, поэтичность общей концепции и тонкость деталей – характеризуют пение этого талантливом молодого артиста" [8, с. 431].

"В течение великого поста состоялось несколько духовных концертов, – писал в 1908 году Р. Геника, – из которых можно отметить концерт М. Новикова, разучившего со своей капеллой преимущественно сочинения молодых русских авторов Гречанинова, Чеснокова, Кастальского и др. Вне церкви, на концертной эстраде, эти произведения во многом теряют свой интерес. Исполнение было чисто, звучно, музыкально" [8, с.431].

12 марта 1909 года в Харькове состоялось 3-е симфоническое собрание ИРМО, которое было посвящено памяти Н. Римского-Корсакова. Вот что писал Р. Геника по поводу этого концерта: "В программу вошли его прелюдии "Над могилой", "Садко", "Воскресная увертюра" и "Шехеразада", – капитальнейшие шедевры, в которых Римский-Корсаков завершил начатое Берлиозом и Листом в области симфонической программной музыки, – шедевры, которые в ослепительном фокусе соединяют в себе – вдохновение, неистощимую фантазию и удивительнейшую ученую работу. Смело можно сказать, что в мастерстве оркестровки Корсаков превзошел даже Вагнера, Листа и Чайковского; на "Шехеразаде" будут учиться целые поколения будущих симфонистов. Как характерен здесь восточный колорит: это не балетный, искусственный Восток Сен-Санса, Массне или

Гольдмарка; это настоящий живой Восток, этнографически верный, притом блещущий сказочной окраской рыцарских времен Саладина и Гарун-аль-Рашида. "Шехеразада" была поставлена у нас впервые и это большой дирижерский подвиг г-на Слатина. Исполнение было превосходно; видно, и дирижер, и оркестр увлеклись своей ответственной и артистически почетной задачей" [9, с. 408]. Здесь Р. Геника был одним из первых среди музыкантов, высказав пророческие слова в отношении Н. Римского-Корсакова как гениального мастера оркестровки и его "Шехеразады" – "настоящего" и "живого" сказания о Востоке.

В камерных концертах Харькова того времени, кроме местных исполнителей, принимали участие очень часто и приезжие музыканты как российские, так и зарубежные. 10 марта 1913 года дал свой концерт французский скрипач Генри Марто. "Без преувеличения можно сказать, – писал Р. Геника, – что уже давно Харьков не слыхал такого скрипача: знаменитые скрипачи, навещавшие за последние годы Харьков, – гг. Ауэр, Губерман, Крейслер, Кубелик и др., при всех достоинствах их игры, все же не имеют той необыкновенной, дивной красоты и ясности тона, такого идеального мастерства и законченности техники и нюансировки, как г-н Марто; его можно сравнивать с такими великими мастерами, какими были Иоахим, Лауб и, пожалуй, Сарасате... Он играл... чакону Баха, концерт Мендельсона, рондо в испанско-балетном характере Сен-Санса, салонно-концертную, старомодную фантазию "Appassionata" Вьетана, и всюду его игра носила печать недостижимого совершенства... "Меланхолическую серенаду" Чайковского Марто играет совсем иначе, нежели большинство скрипачей: те принимают трагическую позу, искусственно растрavляют свои душевные раны, воображают, что ужасно страдают, страстно чувствуют и принимают тоску славянской души и при этом впадают в безвкусный фальшивый пафос. Марто понимает, что в этой "серенаде" нет и не может быть ничего трагического и смертельно-скорбного и что простая, искренняя мелодия Чайковского лишь окутана налетом легкой проходящей грусти..." [10, с. 313-314].

В 1913 году о гастрольях в Харькове певца Д. Смирнова Р. Геника писал следующее: "В последних числах марта и первых числах апреля в театре-цирке Муссури гастролировал Д. Смирнов, выступивший в Манон, Искателях жемчуга, Риголетто, Ромео, Фаусте, Онегине и Травиате; артистический и материальный успех был колоссален и вполне заслуженный: редко приходится наслаждаться таким дивным сочетанием таланта и художественного мастерства во владении всеми средствами своего искусства; в создании цельных, высоко художественных образов г-н Смирнов оставил неизгладимое прекрасное впечатление; ради этого публика мирилась с убожеством постановки и слабостью или посредственностью остальных исполнителей; достойными партнерами г-ну Смирнову были гг. Каракаш и Макаров; оркестр, хор были крайне слабы, постановка граничила с балаганом..." [11, с. 453].

Д. Смирнов был одним из крупнейших певцов XX века, выдающимся мастером бельканто. С 1920 года постоянно проживал за границей. Долгие годы был постоянным партнером Ф. Шаляпина.

Но были в рецензиях Р. Геники и критические моменты. Он не боялся подмечать и слабые выступления исполнителей. В его корреспонденциях наблюдались прямота, объективность, а иногда и резкость, особенно, когда нужно было назвать своими именами пошлость, безвкусицу, художественное бессилие, дававшие о себе знать в концертных залах и на оперной сцене Харькова.

Так, оценивая произведения С. Ляпунова, А. Глазунова и С. Борткевича, которые были исполнены в 3-м симфоническом собрании 23 марта 1908 года, Р. Геника писал: "Симфония С. Ляпунова интересна при техническом анализе как умелая работа опытного теоретика контрапунктиста. Но в этой симфонии так мало поэзии, фантазии, сами мысли так сухи и будничны, не оригинальны, что прослушать эту длинную нудную композицию и томительно, и удручающе скучно" [8, с. 427].

О произведении А. Глазунова читаем следующее: "Очень посредственный интерес представила Балетная сцена, ор. 81 А. Глазунова, – случайная, поверхностная работа, в которой музыка плохо вяжется с довольно-таки несуразным текстом, приложенным автором в виде пояснения к партитуре" [8, с.427-428]. "Пианист г-н Борткевич, – пишет Р. Геника, – выступил со своим фортепианным концертом; он сделал бы гораздо лучше, если бы сыграл, например, G-dur'ный концерт Чайковского или его роскошную G-dur'ную фантазию, еще не игранные в Харькове; да в Харькове за все время существования Музыкального общества не был исполнен ни один из фортепианных концертов Баха, Моцарта, Мендельсона, Чайковского, Брамса, Стамбати. Концерт г-на Борткевича – это слабая во всех отношениях ученическая работа, не могущая вызвать ни малейшего интереса или симпатии к композитору ее автора, – вещь неуместная в программе серьезного хорошего концерта. Что касается игры г-на Борткевича, то у него приличная корректная техника; он очень мило и не без поэзии сыграл мелкие тихие пьесы, например, баркаролу Рахманинова и Consolation Листа" [8, с. 428].

Таким образом, свои корреспондентские рецензии Р. Геника насыщал объективной информацией о различных музыкальных событиях города, в которых всегда четко прослеживалась его принципиальная точка зрения. Расплывчивость, обтекаемость формулировок ему были чужды.

В письме к Н. Финдейзену он писал: "...что, благодаря своим "корреспонденциям" в Вашем журнале, я нажил себе изрядное количество врагов (какое громкое слово!) в Харькове, готовых ежечасно меня растерзать, но это не мешает мне в этом же месяце выслать Вам мою корреспонденцию..." [18, л. 3].

Его музыкально-критические обозрения – это своего рода картины музыкальных вкусов харьковчан того времени.

Все вышеперечисленное убеждает нас в том, что Р. Геника и в качестве корреспондента "Русской музыкальной газеты" стремился отстаивать передовые взгляды на музыкальное творчество и исполнительство.

Р. Геника – исследователь

В своей музыкально-публицистической и исследовательской деятельности Р. Геника обращался практически ко всем видам музыкального исполнительства. Вместе с тем, была одна область музыкально-исполнительского искусства, которая привлекала особенно пристальное его внимание. Этой областью было пианистическое искусство и, в частности, разработки в области теории и истории пианизма.

В 1896 году в издательстве П. Юргенсона (г. Москва) выходит в свет первое исследование Р. Геники "История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы с изображением старинных инструментов, ч. 1. Эпоха до Бетховена".

Этим исследованием Р. Геника сразу же обратил на себя внимание. Вот несколько отзывов на труд Р. Геники: "...Ее автор г-н Геника, преподаватель фортепианной игры в Харьковском музыкальном училище, выполнил свою задачу с замечательной эрудицией, полнотой и умелостью... Книга г-на Р.Геники является тем более кстати, что теперь всюду начинает пробуждаться интерес к старым клавесинистам и их произведениям", – так писал в газете "Новости и Биржевая газета" Цезарь Кюи [30].

В "Русской музыкальной газете" на исследование Р. Геники Н. Финдейзен откликнулся следующим образом: "Это новое, весьма полезное, несмотря на некоторые недостатки, издание П. Юргенсона, отвечающее потребностям музыкантов. Труд более компилятивный, нежели самостоятельный; носит, однако, все признаки работы добросовестной. Автор добросовестно разбирается в печатных материалах; не забудем, что огромная литература по музыке на немецком, французском и даже английском языках почти совершенно нам неизвестна и не переведена, а большинство изданий уже стало библиографической редкостью... Однако, в виду отсутствия на русском языке подробной истории музыки и даже сносного словаря, настоящая книжка может служить добрым подспорьем и при изучении истории музыкального искусства, для чего следует во втором томе этого издания приложить подробный указатель имен, встречающихся в сочинении... Автор достаточно удачно справился со своей задачей. К нежелательным его ошибкам, выводам и суждениям можно отнести внезапную и совсем неуместную (в истории фортепиано) выходку против Вагнера, за общепринятый (совершенно фальшивый и неосновательный) титул "музыканта будущего" на стр. 99-й.

Как сказано выше, книжка эта, бесспорно, полезная и пополняет известный пробел в нашей музыкальной литературе. Издана книжка очень изящно, при чем цена ее не дорога" [47, с. 260-261].

Скорее всего, окрыленный первым успехом, Р. Геника почувствовал себя способным и дальше продолжить научные разработки в области теории и истории пианизма.

В 1899 году в издательстве "Русской музыкальной газеты" выходит в свет вторая работа Р.Геники "Бетховен. Значение его творчества в области фортепианной композиции".

В 1905 году в издательстве РМГ вышло из печати третье его исследование "Из летописей фортепиано: музыкально-исторические очерки. Развитие виртуозного стиля и пианисты первых десятилетий XIX века".

Р. Шуману была посвящена работа "Шуман и его фортепианное творчество". Она, как и предыдущие книги, вышла в издательстве РМГ в 1907 году.

В 1908 году к 15-й годовщине со дня смерти П.Чайковского Р. Геника издал большой очерк "Фортепианное творчество П.И. Чайковского".

С 1916 годом связана работа Р. Геники – очерки "Из консерваторских воспоминаний (1871–1879). Н.Рубинштейн и П.Чайковский".

Завершает его научные разработки в области теории и истории пианизма очерк "Фортепианное творчество А.Г. Рубинштейна", изданный в 1918 году.

В 1911-1912 гг. в издательстве РМГ выходят в свет очерки Р. Геники "История музыки" в двух томах. Поводом для написания очерков послужили следующие обстоятельства: "Каждый раз, – писал Р.Геника в предисловии, – когда мои слушатели просили меня указать им руководство, по которому они могли бы готовиться к экзамену, я находился в затруднительном положении; я называл им книги Саккетти, Шлютера, Бренделя и Размадзе, сознавая, что в сущности в данном случае в них изложено чересчур пространно, иное не доказано. Я убедился в насущной потребности иметь русскую книгу, которая бы соответствовала одногодному курсу, в котором история музыки была бы изложена сжато, но обстоятельно, не сухо, простым легким слогом" [12, с.3-4].

В марте 1912 года Р.Геника подарил свою двухтомную "Историю музыки" С.Танееву. В сопроводительном письме первый писал следующее: "Глубокоуважаемый Сергей Иванович! Примите благосклонно последний труд Вашего бывшего старого товарища, – его популярное изложение "Истории музыки", который он дерзает Вам послать. Искренне преданный, Ростислав Геника. Харьков, 19 марта 1912 г." [36, л.1]. То, что они были старыми товарищами и в Московской консерватории обучались по специальности сначала у Э.Лангера, а затем у Н.Рубинштейна, по теории музыки, оркестровке и композиции у П.Чайковского – это одно. К 1912 году С.Танеев был одним из крупнейших пианистов и русских композиторов, а как ученый, внес огромный вклад в развитие музыкальной теории – это другое. И, конечно, получить отзыв о своей работе от С. Танеева для Р. Геники было очень престижно.

Многосторонняя деятельность педагога, пианиста, ученого, лектора-просветителя, композитора и общественного деятеля не оставляла Р. Генике времени для дневников и мемуаров, хотя он, несомненно, обладал и литературным дарованием. Дарование это проявилось в какой-то мере в письмах, которых до нашего времени сохранилось 110 и то только лишь к Н. Финдейзену¹. Письма к последнему Р. Геника писал в течение 24 лет (с 1896 по 1920 годы). При чтении писем понимаешь значимость Н. Финдейзена для Р. Геники, хотя он по возрасту был старше его на 10 лет, но в письмах этого не ощущается. Взаимоотношения у них были деловыми и дружескими.

Как известно, исследовательская работа требует изучения разнообразных источников, а подчас и архивных разысканий.

Именно письма Р. Геники к Н. Финдейзену помогают познать сам процесс написания его трудов по истории пианизма. Для работы ему нужны были книги, ноты и другие материалы, которых в Харькове не было. Поэтому он почти постоянно обращался к Н. Финдейзену с просьбами прислать ему и книги, и ноты, что шеф-редактор и делал. Кроме этого, Р. Геника в письмах советовался с Н. Финдейзенем по различным вопросам, которые касались его исследований.

Очень обогатили Р. Генику и расширили его художественный кругозор почти ежегодные поездки за границу, которые он осуществлял в течение многих лет. Эти поездки также способствовали реализации музыкально-научных проблем. В Европе он восполнял свои познания и запасался материалами для научной работы. Р. Геника не мог существовать без книг, и книжные магазины прочно вошли в его заграничные маршруты. В приобретении книг и нот ему помогали родственники, у которых он останавливался. В Австрии под Веной в своем имении "Herrnhof" проживала его тетя – Клара фон Лееден.

Таким образом, научное наследие Р.Геники количественно сравнительно невелико, оно было создано за срок, охватывающий где-то 25 лет. Но давно уже стало хрестоматийной истиной, что не количество исписанных листов является атрибутом их ценности. Именно так обстоит дело в случае Р.Геники: при относительно скромных размерах его научное наследие заслуживает отдельного внимания и изучения.

Р.Геника – лектор-просветитель

"Русская музыкальная газета", – писал Б. Асафьев, – явилась тем первым культурным музыкальным органом, который, наряду со статьями историческими и эстетическими, стал обслуживать музыкально-просветительные и музыкально-общественные интересы всей страны, а не только столичных центров" [1, с. 269].

Это высказывание Б. Асафьева непосредственно касается Р. Геники, который, кроме педагогики, исполнительства, научного исследования, композиции, музыкально-критической деятельности, общественной нагрузки, самым серьезным образом занимался и научно-

¹ Письма Р.Геники хранятся в фонде Н.Финдейзена в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки. – Геника Р. В. Письма (13+16+20+22+14+18+7) Н.Ф. Финдейзену. 1896-1920 гг. //ОР РНБ. – Ф.816. – Оп. 2. – Ед.хр. 1260–1266. – 21+36+37+48+25+39+16 л.

просветительной работой. Свои лекции он читал на основе своих же опубликованных работ, посвященных исследованию пианизма.

Хронология выступлений Р. Геники с лекциями и перечнем произведений для иллюстрации устанавливается по публикациям в "Русской музыкальной газете" и Отчетам Харьковского отделения ИРМО и музыкального училища при нем.

Так, в течение 1893/94 учебного года старшим ординарным преподавателем музыкального училища Р. Геникой было прочитано для учащихся 5 бесплатных лекций по "Истории фортепиано в связи с историей фортепианной игры и литературы". Лекции сопровождалось исполнением следующих произведений: *Меруло*. Токката; *Фрескобальди*. Canzone. Corrente. La Frescobalda; *Фробергер*. Токката; *Таллис*. Lesson; *Бирд*. The Carmans Whistle; *Гиббонс*. The Queens command; *Буль*. The King's hunting Ligg; *Куперен*. Le bavolet flottant. Les moissonneurs. Les bergeries. Le carillon de Cythere; *Рамо*. Le rappel de oiseaux. Musette. Tambourin. Les niais de Sologne; *Скарлатти*. Fuga del gatto. Пьесы b-dur и as-dur. Токката di bravura, studio, Tempo di Ballo, capriccio; *Гендель*. Suite de-moll; *Себастьян Бах*. Инвенция f-moll (3-голосная). Прелюдии и фуги b-moll, es-inoll, as-dur из 1-й части, „Wohltemperiertes Clavier“; хроматическая фантазия. Gavotte g-moll. Итальянский концерт (2 и 3 части); *Филипп-Эммануэль Бах*. Соната f-moll; *Фридеманн Бах*. Polonaise Es-dur; *Христиан Бах*. Соната B-dur. Tempo di gavotta c-moll; *Гайдн*. Концерт № 4 B-dur (2 и 3 части); *Моцарт*. Rondo a-moll; *Клементи*. Didone abbandonata (2 и 3 части). Gradus ad Parnassum №№ 53, 65, 70; *Дуссек*. La consolation. Концерт Es-dur, 1-я часть; *Штейбельт*. Concerto militaire dans le genre des Grecs (1-е соло); *Гуммель*. Концерт h-moll. Фантазия op. 18 [31, с.43-44].

В 1898 году "Русская музыкальная газета" писала следующее: "1 и 4 февраля в зале местного отделения ИРМО наш уважаемый сотрудник Р.В. Геника прочел две бесплатных публичных лекции, посвященных Бетховену. Они были иллюстрированы музыкальным исполнением. Заимствуем из местных Губернских ведомостей отчет об этих лекциях. Лектор задался целью осветить деятельность Бетховена только в одном направлении, а именно – определить его значение как фортепианного виртуоза, композитора и педагога. В беседе, изложенной живо и интересно, Р. Геника охарактеризовал положение Бетховена в истории музыки... Подготовив, таким образом, свою аудиторию, Р.В. Геника с большим пониманием исполнил на рояле все разнообразные им бетховенские сочинения" [41, с.325]. В исполнении Р. Геники прозвучали: Andante из Сонаты Es-dur, написанной композитором в одиннадцатилетнем возрасте; юношеские Вариации "Vieni amore". Сонаты: № 2, op. 2; так называемая "Лунная" op. 27, № 2; так называемая "Аврора", op. 53; "Appassionata", op. 57; Соната № 32, op. 111; Вариации c-moll; 33 Вариации на тему вальса А. Диабелли, C-dur, op. 120 [41, с.325].

20 февраля и 7 марта 1905 года Р.В. Геника прочел в зале музыкального училища две публичные музыкально-исторические лекции "Из летописи фортепиано", иллюстрировав их музыкальным исполнением.

Первая лекция была посвящена фортепианному творчеству К.М. Вебера, где Р. Геника исполнил Сонату As-dur, op. 39 (Allegro moderato, Andante, Menuetto capriccioso); Сонату e-moll, op. 70, Finale La Tarantella; Polacca brillante, называемая "L'Hilarite", op. 72; Schlummerlied (в аранжировке Ф. Листа); Aufforderung zum Tanze, op. 65.

Вторая лекция была посвящена развитию виртуозного стиля после И. Гуммеля, И. Мошелеса, Ф. Калькбреннера, А. Герца. Из произведений И. Мошелеса лектор исполнил Marche d'Alexandre, variée, op. 32, Charakteristische Studien, op. 95 (Lärtichkeit, Terpsichore), Grand Valse, op. 118. Из произведений Ф. Калькбреннера – Etude № 3, op. 143; из произведений А. Герца – Deuxième Concerto do-mineur, op. 74 (Allegro Moderato, Allegro) [32, с.54–55].

29 и 31 октября 1906 года старший ординарный преподаватель Р.В. Геника в зале музыкального училища прочел 2 музыкально-исторические лекции "Шуман и его фортепианное творчество", иллюстрировав их музыкальным исполнением. Лекции были организованы в память Р. Шумана по случаю исполнившегося 50-летия со дня его смерти.

Первая лекция сопровождалась исполнением Симфонических этюдов и Фантазии C-dur, op. 17 композитора.

Вторая лекция сопровождалась исполнением Р. Геникой следующих произведений Р. Шумана: Соната № 3, f-moll, op. 14, 1 часть; Детские сцены, op. 15 из Альбома для юношества (Собирание винограда, Шехерезада), Листки из альбома № 14, op. 99; Фантастические пьесы, op. 12, Карнавал [33, с.12-13].

13 февраля 1908 года в зале музыкального училища Р. Геника прочел лекцию "Петр Ильич Чайковский и его фортепианное творчество". Чтение лекции сопровождалось следующими иллюстрациями: Воспоминания о Гансале, op. 2 (№ 1. Развалины замка, № 3. Песня без слов),

Прерванные грёзы № 12, op. 40; Из детского альбома "Шарманщик поет" № 23, op. 39; Вариации F-dur, op. 19, № 9; Шесть пьес на одну тему (посвященные А. Рубинштейну), op. 21, № 1 Прелюдия gis-moll, № 3 Похоронный марш as-moll; Ноктюрн cis-moll, № 4, op. 19; Юмореска G-dur № 2, op. 10; Думка. Сельская сцена, op. 59; Berceuse № 2, op. 72, № 4 Danse caracteristique, № 14 Chant elegiaque, № 5 Medtation; 2-й концерт G-dur, op. 44, 2 часть, исполнители: Р. Геника, К. Горский (скрипка), Е. Белоусов (виолончель) и учащийся из класса Р. Геники И. Слатин (2-й рояль) [34, с.12-13].

Таким образом, Р. Геника прочел 12 лекций, в которых было охвачено фортепианное искусство от эпохи клавесинистов и до фортепианной музыки П. Чайковского. "В этом деле у нас, в России, – писал В. Сокальский, – Р.В. Геника является пионером, и притом весьма последовательным и неутомимым" [24].

В отзывах местной прессы на лекции Р. Геники, помещенных в "Русской музыкальной газете", читаем: "Наш талантливый и уважаемый сотрудник, преподаватель местного императорского музыкального училища Р.В. Геника прочел 13 января в зале музыкального училища лекцию "П.И. Чайковский и его фортепианное творчество". Лекция сопровождалась значительной по размерам программой.

Критик газеты "Утро" писал: "Отметив выдающуюся, даже первенствующую роль в развитии пианизма, после Шопена, выпавшую на долю русских композиторов, и охарактеризовав творческий гений П.И. Чайковского, лектор сделал обзор его фортепианных произведений в хронологическом порядке, начиная от опуса 2 и кончая последним опусом 72... После перерыва Ростислав Владимирович сыграл с обычной тщательностью, мягкостью и задушевностью ряд пьес Чайковского... Аудитория радушно приветствовала почтенного лектора-пианиста [42, с. 107–108].

Критик "Южного края" писал следующее: "...у нас, в Харькове, есть один пианист-специалист, который вот уже много лет пытается от поры до времени встряхнуть застаивающуюся атмосферу нашего "пианизма", и лекциями своими по истории фортепианной литературы – старается прогнать лень и возбудить некоторое любопытство хотя бы в тесном кружке, собирающемся иногда под сенью нашего музыкального общества. В последнее время Р.В. Геника взялся за изучение русской фортепианной литературы. Как ближайший результат – явилась лекция, прочитанная им в зале музыкального училища 13 января, посвященная специально Чайковскому и его фортепианному творчеству. В сжатых, доступных общему пониманию чертах, очень живо и интересно охарактеризована была лектором обаятельная личность П.И. Чайковского. Лекция Р.В. Геники была обильно "иллюстрирована" исполнением фортепианных сочинений Чайковского" [42, с. 108].

Отзыв критика "Харьковских губернских ведомостей": "Лекция была составлена весьма содержательно... Г-н Геника давно известен харьковской публике как отличный, образованный пианист с тонко развитым артистическим вкусом и как не менее отличный, добросовестный преподаватель, из класса которого вышло немало способных, хорошей школы учеников. Геника сыграл целый ряд пьес Чайковского. Его исполнение отличалось вдумчивостью, округленной художественностью и поэтичной фразировкой. В заключение было сыграно трио (Геника, Белоусов, Горский) Andante из 2-го концерта. Это Andante представляет собою нечто самостоятельное и было исполнено очень стройно и выразительно; на втором рояле отлично аккомпанировал ученик Слатин. Публики было очень много, она горячо принимала талантливого исполнителя. Ему были сделаны подношения от учеников и преподавателей" [42, с. 108].

Отмечая это выдающееся событие в музыкальной жизни Харькова, редакция наша счастлива, что оно не останется только событием местным: талантливый автор лекции передал ее более полную редакцию для напечатания на страницах "Русской музыкальной газеты" [42, с. 108].

Из всего вышеизложенного можно сделать вывод, что Р. Геника был ярким человеком, талантливым лектором и пианистом. Слушателей захватывала его эрудиция, тяга к научной сфере, а также его влюбленность в историю.

Композиторская деятельность Р. Геники

Можно со всей определенностью сказать, что Р. Геника не возлагал больших надежд на собственное музыкальное творчество и, скорее всего, он не считал себя композитором. И хотя периодическая работа в этой области большого успеха ему не приносила, но дошедшие до нашего времени его обработки произведений других композиторов для фортепиано говорят о его незаурядном таланте и в композиции. Путь Р. Геники-композитора развевывался в неразрывной связи с эволюцией его исследовательской работы – первого отечественного историка и теоретика фортепианного искусства.

Перу Р. Геники принадлежит ряд виртуозных фортепианных Reminiscences, транскрипций и парафраз на оперные и балетные темы Р. Вагнера, П. Чайковского, темы Дж. Фильда, Э. Грига, а также различных пьес-миниаюр.

Нам известны следующие его произведения:

- Reminiscences на темы Дж. Фильда;
- Транскрипция на темы из оперы "Парсифаль" Р. Вагнера;
- "Концертный парафраз" на тему ("Жалоба Купавы") из музыки П. Чайковского к пьесе А. Островского "Снегурочка";
- Фортепианное переложение "Арабского танца" из балета "Щелкунчик" П. Чайковского;
- "Пучина" (Этюд на темы Э. Грига).

В многочисленных выступлениях Р. Геника, наряду с другими произведениями, был и первым исполнителем своих виртуозных пьес. Так, в первом камерном музыкальном собрании 24 октября 1886 года он исполнил Вариации для фортепиано, ор. 19 П. Чайковского и Восточную фантазию "Исламей" М. Балакирева, посвященную Н. Рубинштейну. Здесь же прозвучала и его Reminiscences на темы Дж. Фильда.

В письме к Н. Финдейзену от 2 ноября 1902 года он писал: "У меня есть к Вам просьба, дорогой Николай Федорович! Вы можете оказать мне дружескую услугу. Дело в том, что я написал фантазию или транскрипцию на "Парсифаль" Вагнера. Я ее играл в своем концерте, и она понравилась и публике, и музыкантам. Так что у меня явилось дерзкое желание ее напечатать. Но должен Вам сказать, что эта вещь виртуозная, требующая большой техники, так что я боюсь, что Вы ее забракуют. Но она, безусловно, эффектна. Вы, вероятно, имеете приятелей среди петербургских издателей. Не нашелся ли один из них, который согласился бы напечатать эту вещь, но при том так, чтобы мне не пришлось платить ему за это. Я лично гонорара не добиваюсь. Если Вы мне напишете, то я пришлю Вам свою рукопись. Если Вы ее найдете скверной, то пришлите мне ее назад и все останется тайной. Буду ждать Вашего ответа, а до тех пор остаюсь Вашим преданнейшим, Р. Геника" [17, л. 2-3]. К сожалению, нам неизвестно, чем это все закончилось.

Вот как охарактеризовал А. Горовиц транскрипцию на "Парсифаль" Р. Вагнера, прослушав ее в одном из концертов в исполнении Р. Геники: "Богато комбинированная техничная орнаментация темы сразу изобличает в авторе отличного музыканта, хорошо знающего фортепианные эффекты; написанная в техническом отношении очень сложно, эта фантазия представляет трудную задачу, с которой Геника прекрасно справился..." [25].

Во втором камерном собрании Харьковского отделения ИРМО 12 декабря 1903 года Р. Геника исполнил "Концертный парафраз" на тему "Жалоба Купавы" из музыки П. Чайковского к пьесе А. Островского "Снегурочка". После выхода "Концертного парафраза" из печати в издательстве П. Юргенсона в 1905 году в "Русской музыкальной газете" появилась следующая заметка музыкального критика под псевдонимом "L"¹: "Несмотря на свою эффектную внешность, пьеса полна виртуозного блеска, – парафразы привлекают своей изящностью, нежной страстностью, обуславливаемой удачным выбором самой темы – жалобы Купавы из "Снегурочки"; как интродукция, основой которой послужила та же тема, так и парафразы отличаются прекрасной разработкой, художественным вкусом. Блестящая, благодарная вещь для концертного виртуоза, которому она только может быть по силам" [37, с. 662].

Выше уже говорилось о том, что "Концертный парафраз" на тему ("Жалоба Купавы") из "Снегурочки" П. Чайковского Р. Геника посвятил Вере Тимановой – пианистке первой величины среди музыкантов-исполнителей европейского масштаба второй половины XIX – начала XX вв. Пианизм В. Тимановой очень высоко ценили многие музыканты. Так, "Юмористическое скерцо" в 1873 году посвятил ей П. Чайковский. Последний в своих музыкально-критических статьях писал: "Или я сильно ошибаюсь, или г-же Тимановой предстоит весьма завидная будущность" [49, с. 102]. В другом месте он с восхищением подчеркивал: "Сколько уверенности, мастерства, тонкой осмысленности в этой молодой девушке! Какая чистота, какое отсутствие изысканности и расчета на внешние эффекты в ее высшей степени артистическом исполнении" [49, с. 123].

Э. Направник посвятил В. Тимановой в 1882 году свою "Фантазию на русские мотивы" для фортепиано и оркестра. 22 августа этого же года под управлением Н. Римского-Корсакова это произведение впервые прозвучало в концерте. Партию фортепиано исполнила В. Тиманова.

В 1884 году А. Рубинштейн посвятил В. Тимановой "Мечты-каприс", ор. 109, № 6. По словам современников, в этой пьесе А. Рубинштейн сделал попытку нарисовать музыкально-исполнительский портрет пианистки.

Родилась В. Тиманова в Уфе в 1855 году в семье вице-губернатора. Музыкай стала заниматься с шестилетнего возраста. Первым ее учителем был поляк Людвиг Новицкий – талантливый музыкант-исполнитель, дирижер и композитор. Затем занятия в Петербургской консерватории у

¹ "L" – псевдоним Н. Финдейзена.

Петерсона. Потом был Дрезден и по рекомендации А. Рубинштейна В.Тиманова с матерью переехала в Берлин к К. Таузигу, у которого она обучалась 2 года. И наконец Веймар – у Ф. Листа. "Мне пришлось там быть в самое счастливое время: кого тут только не было из знаменитостей – Бюлов, Таузиг, Рубинштейн, Сен-Санс, Сорэ, Виардо, Шарвенка – и группа молодых учеников мастера!" – так говорила В.Тиманова в интервью А. Коптяеву в 1905 году. И далее: "Я горжусь, что моими товарищами были: д'Альберг, Рейзенауэр, Зауэр, Ставенгаген..." [23, с. 198].

Ф.Лист называл ее "Вериссима" ("Превосходная") и "Бриллиантиссимус" ("Бриллиантовая"). "Ваш талант в силах увлечь даже турок", – писал ей Ф.Лист (письмо из Будапешта от 29 ноября 1876 года). "Что касается до титула (Вера Викторовна просила позволения выставлять себя на афишах ученицей Ф.Листа), который вы мне предлагаете, я нахожу его слишком скромным для вас" [23, с. 198]. В.Тимановой рукоплескали Берлин, Париж, Лондон, Москва, Санкт-Петербург и многие другие города России и мира. Она также совершила турне по Турции, трижды ее приглашали в Америку.

16 января 1903 года петербургская газета "Новое время" писала: "Если вспомнить, что за последние 30 лет во всей Европе только три женщины – г-жи С.Ментер, А.Н. Есипова и В.В.Тиманова – своим искусством, талантом и примером, безусловно, содействовали престижу женщин-пианисток и что в числе этих трех артисток две принадлежат России, то мы имеем право быть довольными. Мы можем пожелать, чтобы дорога, открытая в Европе русскими пианистками, завоевавшими себе на Западе столь почетное имя, не оставалась бы пустою, чтобы после названных имен мы могли бы назвать других русских женщин, приобретших себе подобную же известность и уважение" [2, с. 75].

Была В. Тиманова с концертами, притом неоднократно, и в Харькове. Так, 30 ноября 1896 года состоялось 2-е симфоническое собрание, посвященное памяти А. Рубинштейна. В этом концерте принимала участие и В.Тиманова, которая исполнила Концерт G-dur, op. 45, Баркаролу и Тарантеллу А. Рубинштейна. По поводу ее исполнения Р. Геника писал следующее: "Г-же Тимановой наша публика оказала такой блестящий, восторженный прием, как ни одной из концертировавших в Харькове пианисток (за исключением разве одной г-жи Ментер). Этот успех можно поставить на этот раз в особую заслугу г-же Тимановой: ее артистический темперамент, характер ее игры (всегда строго выдержанный, классически ясный и спокойный), особенности ее техники (бесподобной по легкости, ровности и прозрачности пассажей) – мало подходят сочинениям А. Рубинштейна, требующих прежде всего сочную густоту тона, мощную звучность аккордов, наконец, неудержимую страстность (нелишенную некоторой доли чувственности) передачи, вообще скорее – широких фресковых штрихов, нежели мелочно-кропотливой добросовестной детальности. Г-же Тимановой наиболее удались вещи, сыгранные на bis: 7-я Рапсодия Листа и его транскрипция мендельсоновского "Auf Flügeln do Gesanges" и вагнеровского Spinnenlied из "Liegende Holländer" [4, с. 191].

После концерта в марте 1905 года Р.Геника писал: "Нужно ли перечислять достоинства игры этой высокой артистки? Образцовая легкость и чистота техники, бесподобная грация и вкус, идеальная женственность, эти тысячи еле уловимых и трудно передаваемых словами черточек, эта аристократическая безупречность, уверенность и самообладание, благороднейшая сдержанность, – во всем видна артистка, возвращенная в великой школе, строгая к себе и неустанно шлифующая свой чудный талант" [6, с. 129].

Безусловно, посвящение В.Тимановой "Концертного парафраза" было для Р. Геники и большой гордостью, и честью находиться среди тех, кто уже раньше посвятил ей свои произведения, преклоняясь перед большим талантом великой пианистки.

Награды Р. Геники

Р. Геника за усердную и полезную педагогическую деятельность был отмечен высокими правительственными наградами. Так, 24 апреля 1888 года тридцатилетний музыкант был награжден орденом Святого Станислава 3-й степени¹. В ноябре 1896 года Р. Геника был награжден орденом Святой Анны 3-й степени². 6 мая 1903 года сорокапятилетний музыкант за отличную и усердную службу был награжден орденом Святого Станислава 2-й степени.

¹ В 1815 году был издан статут ордена Святого Станислава, по которому учреждали 4 степени этого ордена. Но в 1839 году 4-я степень была отменена. Первоначально все степени ордена давали (за некоторым исключением) право потомственного дворянства, но в 1845 году вышел указ не награждать орденами Станислава 2-й и 3-й степени, а через 10 лет при пересмотре орденских статутов было решено присваивать потомственное дворянство только кавалерам 1-й степени этого ордена (вновь стали выдавать 2-ю и 3-ю степени).

² Орден Святой Анны был учрежден в 1735 году Шлезвиг-голлштинским герцогом Карлом Фридрихом в память Анны Петровны (дочери Петра I). Установлением Павла I в 1797 году орден разделен на три степени: 1-я – крест на ленте через плечо на правой стороне; 2-я – крест на шее; 3-й – крест на шпажной чашке.

В сентябре 1905 года исполнилось 25 лет его службы в музыкальном училище. 29 октября этого же года во время его лекции о Р.Шумане дирекция Харьковского отделения ИРМО чествовала юбиляра, которому был вручен адрес. Председатель отделения и директор музыкального училища И. Слатин в своей речи указал на высокие достоинства его как артиста, педагога и товарища.

6 мая 1907 года Р. Геника был награжден орденом Святой Анны 2-й степени. В 1917 году музыканту было присвоено звание профессора.

Таким образом, за творческую щедрость и приносимую пользу Р. Генику высоко чтити различные по положению люди – от учащихся до руководителей государства.

Последние годы пребывания в Харькове

Когда в 1917 году в Харькове была открыта консерватория, Р. Геника был приглашен в число ее профессоров, наряду с другими известными музыкантами города. Однако жизнь в те годы была трудной. В письмах Р. Геники было немало жалоб на нее. Он был подвержен разным настроениям. Так, от 11 сентября 1917 года в письме к Н. Финдейзену Р. Геника писал: "Читая о критическом положении Петрограда, я всегда остро тревожусь о Вас. Мне кажется, что при современном русском *la Débauche* все у нас – музыка, театры, консерватории, журналы и прочее – живут как-то бессмысленно: словно в каком-нибудь доме, где посреди, на столе лежит покойник хозяин – в доме разрушенном, горящем и гибнущем, где все умерло и уничтожено – вдруг каким-то чудом в дальнем углу – продолжают доживать механической бессмысленной жизнью какие-нибудь часы с курантами или какая-нибудь редкостная птица в дорогой клетке еще выводит щемящую душу трель... У нас теперь начала функционировать консерватория, а наш Анти-Папа – филармония кажется сконфузилась с нежданчиком-скандалчиком. Стоит ли писать об этом?"

Что, если бы написать комический сатирический рассказ, где с немилосердным ядом высмеивать все язвы современной музыкальной жизни у нас: в опере, среди дирижеров, виртуозов, учителей музыки, музыкальных рецензентов? Словом – сатиру? Мне кажется, это была бы интересная тема по части смешного и злого? Однако я заболтался и отнимаю у Вас драгоценное время. Еще раз – большое, сердечное спасибо за ноты. Крепко жму Вашу дорогую редакторскую руку и остаюсь преданнейшим Р.Геника" [19, л. 1,2].

В письме к Н.Финдейзену от 25 июня 1918 года Р.Геника пишет следующее: "Я лично потерял всякую надежду на лучшее русское будущее. У нас теперь немцы и мое горячее желание, чтобы отколовшийся кусок России под именем *Ukraine* навсегда отошел в полное властвование Германии и наш глупый народ научился бы у немцев уму разуму..." [19, л. 2].

В этом же году 14 октября 1918 года замечательному музыканту исполнилось 60 лет. Как праздновался его юбилей нам неизвестно. Скорее всего, консерватория и музыкальная общественность нешироко, но все же отметили эту славную дату, поскольку 38 лет из 60 было отдано служению городу, который Р.Геника очень любил.

В открытке, адресованной Н.Финдейзену, от 6 сентября 1920 года читаем: "Дорогой, Николай Федорович. Неожиданной радостью для меня явилось Ваше письмо. Что написать о себе? Вот уже третий год живу безвыездно в Харькове. Работаю изо дня в день с 8 утра до 6 вечера, даю частные уроки. Из консерватории вышел. Мечтаю о переселении куда-нибудь из Харькова. Тоска и усталость. Слатины грустят. Мой адрес: Харьков, Конторская улица¹, 18. Р.Геника" [19, л. 1].

В эти годы с Р.Геникой проживали и его родственники – племянник со своей матерью. О племяннике известно лишь следующее: Иосиф Иосифович Веселый-Весели, 1877 года рождения, окончил Харьковский университет, титулярный советник². Был сначала городским судьей, а в последнее время и до 1917 года – мировым судьей в Валках Харьковской губернии. О его матери, к большому сожалению, ничего неизвестно.

¹ Конторская (в советское время – Краснооктябрьская, ныне опять стала называться Конторской) считалась одной из самых аристократических улиц в Харькове. Дом, в котором проживал Р. Геника, принадлежал купцу К.П. Уткину (1889–1911) – гласному Харьковской городской думы, почетному гражданину г. Харькова. Более 25 лет он был церковным старостой Успенского собора, на нужды которого он пожертвовал 23 тыс. рублей. В 1901 году он выделил землю под строительство церкви Казанской Божьей Матери 3 тыс.рублей. К.П. Уткин был награжден орденами Святого Станислава и Святой Анны.

В этом доме Р. Геника занимал весь второй этаж. На этой улице также проживали художница З.С.Серебрякова, шведский подданный миллионер А.А. Пильстрем и др. известные люди (Приложение А.6). Авторы статьи благодарят профессора Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина С.М. Куделко за эти любезно предоставленные сведения.

² Титулярный советник в России – чин 9-го класса. С 1845 года давал личное дворянство, ранее его получали с 14-го класса.

Трудности жизни, возраст, некоторые личные утраты оказались непреодолимыми для сознания Р. Геники. Отъезду за границу, возможно, способствовало и его домашнее окружение – племянник и его мать. Результатом совокупности этих обстоятельств и явился его отъезд в 1921 или 1922 году вместе со своими родственниками за границу.

Так закончились для Ростислава Владимировича Геники харьковские годы – один из главных периодов в его жизни.

Заграничный период жизни Р. Геники

Завершая настоящую статью о выдающемся музыканте, нельзя обойти молчанием вопрос и о его зарубежном периоде жизни.

Авторам статьи удалось установить некоторые факты, касающиеся зарубежного периода жизни Р. Геники. На основании некролога о смерти Р. Геники, помещенного в немецкой русскоязычной газете "Новое слово" (Neues wort) от 24 января 1943 года, сообщается следующее: "Волей Божией в декабре 1942 года в Германии (Eichental) скончался профессор Харьковской консерватории Ростислав Владимирович фон Геника, о чем с глубокой скорбью извещает семья Весельи-Весели" [29].

В этой же газете, но только от 13 июня 1943 года, читаем следующее: "Скорбный листок. 9 декабря 1942 года, в Эйхтале (Венгрия) скончался профессор Харьковской консерватории Ростислав Владимирович Геника, автор многотомного труда "История музыки всех веков" [28].

В 1999 году в России вышло уникальное собрание некрологов и траурных объявлений, опубликованных в печати русского зарубежья с 1917 по 1997 годы. В нем о Р. Генике написано так: "Геника Ростислав Владимирович (27 октября 1859, имение в Корчевском уезде Тверской губернии – 9 декабря 1942 Эйхталь (?), Венгрия). Историк музыки. Профессор Харьковской консерватории. Автор труда "История музыки всех веков". В конце приводится ссылка на газету "Новое слово" от 24 января и 13 июня 1943 года [27, с. 65].

Вот такие противоречивые сведения о месте пребывания за границей Р. Геники существуют на сегодняшний день. Авторы данной статьи склонны верить сообщению в газете "Новое слово" от 24 января 1943 года и вот почему. Некролог был написан от семьи И.И. Весельи-Весели – племянника и его матери. Отсюда вытекает, что Р. Геника с племянником и его матерью прибыли в Германию в город Айхенталь, где и проживали все время. Чем же мог заниматься Р. Геника в этом небольшом городке? Скорее всего, средства к существованию давали педагогическая деятельность, а также частные уроки.

В завершение можно сделать некоторые выводы по поводу деятельности Ростислава Владимировича Геники в Харькове конца XIX – начала XX вв.

1. В фортепианной педагогике Р. Геники органично утвердилась преемственность художественных и методических взглядов рубинштейновской школы.

2. Хотя детализированных свидетельств об искусстве игры Р. Геники сравнительно мало, но взятые вместе они все же позволяют нам сделать попытку представить портрет Р. Геники-исполнителя. Так, в отзывах местной прессы на Р. Генику как пианиста читаем: "пианист с очень развитой техникой", "филигранно отделанными пассажами", "серьезным отношением к своей игре", "мы знаем его как отличного пианиста", "дать более тонкую отделку исполнению невозможно" и т.д. *Все эти высказывания говорят о его незаурядном таланте и огромной работоспособности как исполнителя.*

Об исполнителях разных специальностей хорошо сказал Р. Вагнер. В 1850 году он в письме к Ф. Листу писал: "...в сущности говоря, только исполнитель является настоящим художником. Все наше поэтическое творчество, вся композиторская работа наша, это только некоторое *хочу*, а не *могу*: лишь исполнение дает это *могу*, дает – искусство" [3, с. 22].

Р. Геника исполнял много разных сочинений, но тяготение его к романтической музыке Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа и П. Чайковского несомненно.

3. Р. Геника хорошо понимал, что он как музыкальный критик "должен вовремя поддержать новые дарования, интересную работу дирижера, режиссера, певца, исполнителя, обратить на них внимание общественности, но также и вовремя во всеуслышание сказать о слабом или вовсе неудавшемся решении того или иного произведения, спектакля, роли, прочтения партитуры" [20, с. 44]. Большинство рецензий Р. Геники посвящено не столько произведениям и их авторам, сколько исполнителям этих произведений. Не менее активно Р. Геника вникал и в самые новые явления современности.

4. Проявляя глубокий интерес к истории пианизма, Р. Геника стал первым отечественным теоретиком фортепианного искусства.

5. Р. Геника вошел в историю музыкальной культуры Харькова и как лектор-просветитель. Современники неоднократно подчеркивали огромное педагогическое значение его лекций.

6. Ценные сведения о творческой деятельности Р. Геники содержатся в его письмах к Н.Ф. Финдейзену. Многие строки его писем представляют большой интерес для нас.

Когда-то С.Танеєв іронічно зауважив, що різниця між професіоналом і дилетантом заключається в тому, що спеціаліст уміє, але не любить, а дилетант любить, але не уміє. Як раз Р.Геника являвся опровержением этого правила. Он умел и любил. И, быть может, редкостное сочетание этих двух качеств в известной мере и определяло своеобразие его жизни в искусстве.

Тонкий, чуткий музикант, прекрасний педагог і виконавець, дослідник і талановитий критик, емоційно привітливий свіжих, нових явищ в музикальній житті і гарячо протестуючий проти косності, рутини, обіденщини в мистецтві, лектор-просвітець – таким предстает перед нами выдающийся музикант Ростислав Владимирович Геника, отдавший служению музыкальной культуре Харькова более 40 лет.

Список использованной литературы:

1. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. – Л.: Музыка, Ленинград. отд., 1979. – 339 с.
2. Бертенсон Н. Анна Николаевна Есипова. Очерк жизни и деятельности. – Л.: Госмузиздат, 1960. – 149 с.
3. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. 1911: Т.4 / Ред. А.П. Волинский. – М.: Грядущий день, 1911. – 548 с.
4. Геника Р. В. [Музыка в провинции] / Р.Геника // Рус. муз. газета. – 1896. – 30 ноября. – С. 191.
5. Геника Р. В. [Музыка в провинции] / Р.Геника // Рус. муз. газета. – 1904. – №15. – С. 414.
6. Геника Р. В. [Музыка в провинции] / Р.Геника // Рус. муз. газета. – 1905. – №14. – С. 129.
7. Геника Р. В. [Музыка в провинции] / Р.Геника // Рус. муз. газета. – 1906. – №51–52. – С. 1255.
8. Геника Р. В. [Музыка в провинции] / Р.Геника // Рус. муз. газета. – 1908. – №17. – С. 427–431.
9. Геника Р. В. [Музыка в провинции] / Р.Геника // Рус. муз. газета. – 1909. – №15. – С. 408.
10. Геника Р. В. [Музыка в провинции] / Р.Геника // Рус. муз. газета. – 1913. – №12. – С. 313–314.
11. Геника Р. В. [Музыка в провинции] / Р.Геника // Рус. муз. газета. – 1913. – №17. – С. 453.
12. Геника Р. В. Очерки истории музыки: В 2-х т. – Т.1. Р.Геника. – СПб., 1911–1912. – 324 с.
13. Геника Р. В. Письма (20) Н.Ф. Финдейзену. 1905–1907 // ОР РНБ. – Ф. 816. – Оп. 2. – Ед.хр. 1262. – 37 л.
14. Геника Р. В. Письма (22) и записка на визитной карточке Н.Ф. Финдейзену. 1908–1910 // ОР РНБ. – Ф. 816. – Оп. 2. – Ед.хр. 1263. – 48 л.
15. Геника Р.В. Н. Рубинштейн и П. Чайковский // Воспоминания о Московской консерватории. – М.: Музыка, 1966. – 606 с.
16. Геника Р.В. Н. Рубинштейн и П. Чайковский: Из консерваторских воспоминаний // Рус. муз. газета. – 1916. – №42. – С. 760.
17. Геника Р.В. Письма (13+16+20+22+14+18+7) Н.Ф. Финдейзену. 1896–1920 гг. // ОР РНБ. – Ф. 816. – Оп. 2. – Ед.хр. 1261–1266. – 21+36+37+48+25+39+16 л.
18. Геника Р.В. Письма (18) Н.Ф. Финдейзену. 1913–1916 // ОР РНБ. – Ф. 816. – Оп.2. – Ед.хр. 1265. – 39 л.
19. Геника Р.В. Письма (7) Н.Ф. Финдейзену. 1917–1920 // ОР РНБ. – Ф. 816. – Оп.2. – Ед.хр. 1266. – 16 л.
20. Грошева Е. Подлинное искусство всегда максимально // Советская музыка. – М., 1983. – №11. – С. 41–51.
21. Дело с описанием имения в деревне Бородино Корчевского помещика коллежского советника Дениса Ивановича Генике, 1852 // Гос. архив Тверской обл. – Ф. 59. – Оп. 1. – Д. 3101. – лл. 1, 2, 3, 3об., 4.
22. Кашкин Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском [Общая ред. вступ.статья и примечания С.И. Шлифштейна]. – М.: Госмузиздат, 1954. – 225 с.
23. Коптяев А. Тиманова В.В. Из артистических встреч // Эвтерпа. 2-й сб. музыкально-критических статей. – СПб., 1908. – С. 195–200.
24. Музыкальные заметки // Южный край. – 1909. – 11 февраля.
25. Музыкальные заметки. Концерт Р.Геники и В.Слатина / А.Горовиц // Южный край. – 1914. – 5 ноября.
26. Музыкальные заметки. Концерт Р.Геники и В.Слатина / А.Горовиц // Южный край. – 1915. – 14 ноября. – суббота.
27. Незабываемые могилы: Российское зарубежье: некрологи 1917–1997: В. 6 т. – Т.2. Г-3 / Сост. В.Н. Чуваков; Под ред. Е.В. Макаревич // Российская государственная библиотека. – М., 1999. – 648 с.
28. Новое слово (Neues wort) / Редактор-изд. В.М.Деспотули. – 1943. – 13 июня. – №47 (533), воскресенье.
29. Новое слово (Neues wort) / Редактор-изд. В.М.Деспотули. – 1943. – 24 января. – №7 (493), воскресенье.
30. Новости и Биржевая газета. – 1896. – №67. – 8 марта, пятница.
31. Отчет Харьковского отделения императорского Русского музыкального общества и состоящего при нем музыкального училища за 1893/1894 год. – Харьков: Тип-я Губернского правления, 1895. – 77 с.
32. Отчет Харьковского отделения императорского Русского музыкального общества за 1904/1905 год. – Харьков: Электр.типо-литография И.А. Цедербаума, 1905. – 93 с.
33. Отчет Харьковского отделения императорского Русского музыкального общества за 1906/1907 год. – Харьков: Тип-я Губернского правления, 1907. – 92 с.
34. Отчет Харьковского отделения императорского Русского музыкального общества за 1907/1908 год. – Харьков: Тип-я газеты "Утро" А.А. Жмудского, 1908. – 105 с.
35. Пассек Т.П. Из дальних лет. Воспоминания. [Вступ. статья с.5–46, подготовка текста и примеч. А.Н. Дубовикова]. – Т.1. – М.: Гослитиздат, 1963. – 519 с.

36. Письмо Р. Геники С. Танееву. – РГАЛИ. – Шифр: ф. 880, оп. 1. – Ед.хр. 185. – л. 1.
37. Редакторская заметка // Рус. муз. газета. – 1905. – №25–26. – С. 662.
38. Редакторская статья // Рус. муз. газета. – 1894. – №1. – стлб. 1–3.
39. Редакционная заметка о Э. Лангере. // Рус. муз. газета. – 1905. – №19-20. – С. 567.
40. Редакционная статья // Рус. муз. газета. – 1898. – № 12. – С. 1108.
41. Редакционная статья // Рус. муз. газета. – 1898. – №3. – С. 325.
42. Редакционная статья // Рус. муз. газета. – 1908. – №4. – С. 107–108.
43. Редакционная статья // Рус. муз. газета. – 1910. – № 26–27. – С. 606–607.
44. Танеев С. И. Дневники: В 3-х кн. 1894–1909. – М.: Музыка. – 1985. – Кн. 3. 1903–1909. – 557 с.
45. Три концерта музыкального общества // Харьковские губернские ведомости. – 1882. – 25 марта.
46. Условия приема в музыкальное училище при Харьковском отделении ИРМО на 1883/1884 учебный год // Искусство. – 1883. – №38, 25 сентября.
47. Финдейзен Н. Ф. Отзыв на издание "История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы" Р. Геники // Рус. муз. газета. – 1896. – №2. – С.260, 261.
48. Хроника музыкальной жизни // Рус. муз. газета. – 1906. – №23-24. – С.584.
49. Чайковский П. Музыкально-критические статьи. – Л.: Музыка, 1986. – Изд.4-е. – 365 с.
50. Южный край. – 1892. – 15 января.
51. Южный край. – 1895. – 19 января.

ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рис. А.1. Ростислав Владимирович Геника
(1858–1942)

Список учащихся
класса старшего ординарного преподавателя Р.В. Геники,
окончивших музыкальное училище при Харьковском отделении ИРМО
(1883–1916)

1884 год

выпускников не было

1885 год

Мейссель Виктория

1886 год

Лейбина Анна

Мюллер Антонина

1887 год

Краинская Екатерина

Шейдеман Александра

1888 год

Гераклизова Софья

1889 год

Лазарева Мария

Неплюева Ольга

1890 год

Пилика Варвара

1891 год

Борткевич Софья

1892 год

Вертеловская Серафима

Фесенко Анна

1893 год

Зильберберг Пелагея

Михайловская Елизавета

Поташникова Наталья

1894 год

выпускников не было

1895 год

Шаберт Анна

Ястремская Мария

Михайлова Феодосья

1896 год

Греков Георгий

Дампель Лидия

Эйландт Анна

1897 год

выпускников не было

1898 год

Маслова Мария

Пилика Клавдия

1899 год

Крыштафович Евгения

Мелентьева Наталья

Ольховая Ксения

Сухина Елена

Шульман Клара

Кармалина Любовь

1900 год

Брейтшнейдер Софья

Войтех Мария

1901 год

Евдокимова Анна

Никольская Софья

Сикора Ольга

1902 год

Чернявская Ольга

1903 год

Дурунча Гилель

Кривопускова Елена

Соболева Ольга

Степурская Мария

1904 год

Киселева Мария

1905 год

выпускников не было

1906 год

Ивановская Мария
Корсунский Марк
Котляр Антонина
Крамаренко Елена
Лазаревская Елизавета
Мартин Амалия
Редина Татьяна
Юз Люси
Юз Маргарита

1907 год

Булль Марта
Вендт Анна
Городенская Валентина
Леонтович Анна
Ноткин Файтель
Шапошникова Мария

1908 год

Вагнер Елизавета
Слатин Илья
Юркевская Надежда

1909 год

Гаврилова Наталья
Штемберг Алевтина
Месникова Анастасия
Миллер Наталья
Фаворова Вера

1910 год

Дьякова Елена
Овчинникова Лидия
Розенфельд Мордухей
Соколова Елизавета

1911 год

Агарков Владимир
Антонова Антонина
Волкова Вера
Озерова Екатерина

1912 год

Лазаревская Елена
Шукгардт Ольга

1913 год

Парфененко Елена
Синякова Ксения

1914 год


Марсова-Тишевская Клеопатра
Плотников Николай
Прокопенко Ольга

1915 год

Брагина Елена
Дербушева Евгения
Черкавская Мария
Шварцман Мария
Шахова Наталья

1916 год

Малахова Валентина
Старик Рахиль
Гончаров Василий
Стефанова Вера


 ХАРЬ КОВЪ.
 Въ Воскресенье 15-го Октября 1900 года
 ВЪ ЗАЛѢ
 МУЗЫКАЛЬНАГО УЧИЛИЩА
 СОСТОИТСЯ
КОНЦЕРТЪ
 Р. В. ГЕНИКА и К. К. ГОРСКАГО
 ПРОГРАММА:

Отдѣленіе 1-е.

1 а) Thème original varié Чайковскаго.
 б) Etude en forme de valse (op. 52, № 6) Сенъ Сауса.
 Исполнить Р. В. Генника.

2. Концертъ g-moll М. Бруха.
 а) Vorspiel
 б) Adagio
 в) Finale
 Исполнить К. К. Горскій.

б) Etude Рубинштейна.
 Исполнить Р. В. Генника.

Отдѣленіе 2-е.

1. Introduction et rondo capriccioso Сенъ Сауса.
 Исполнить К. К. Горскій.

2. а) Nacht (Opus № 7). Jensen.
 б) Impromptu op. 28, Es-moll. H. Reihold.
 в) La Muette de Portici (fantaisie). Thalberg.
 Исполнить Р. В. Генника.

3. а) Chanson française. Cora.
 б) Aria (styl ancien). К. Горскаго.
 в) Miramar Сарасате.
 Исполнить К. К. Горскій.

АККОМПАНИРОВАТЬ БУДЕТЪ Б. Ю. ВАРЛАМОВЪ.

Начало въ 8½ час. вечера.

Билеты можно получать заблаговременно въ музыкальномъ магазинѣ В. А. Гергарда, а въ день концерта съ 6-ти часовъ вечера при входѣ въ залъ.

Цѣны мѣстамъ со включ. бл. бл. сбора: 1-го ряда 3 р. 10 к., 2 ряда 2 р. 60 к., 3 и 4 ряда 2 р. 10 к., 5 и 6 ряда 1 р. 70 к., 7 и 8 ряда 1 р. 50 к., 9 и 10 ряда 1 р. 10 к., 11 и 12 ряда 75 коп. Входные 55 коп.

Печ. разрядн. Подп. и издательство ф. м. Вильямъ. — Харьковъ. Туб. Типография.

Рис. А.3

Залъ Общественной Библиотеки

Въ Субботу, 14-го Ноября 1915 года

ВЪ ПОДЪЗУ

Характернаго Отдѣла, состоящаго подъ Высочайшимъ Его Императорскаго Величества покровительствомъ О-ва добродѣтели и искусства
Пострадавшимъ на войнѣ солдатамъ и ихъ семьямъ

КОНЦЕРТЪ

ПИАНИСТА

Р. ГЕНИНА

СКРИПАЧА

В. СЛАТИНА

ПРОГРАММА:

Отдѣленіе 1-е.

1. Сассона (воп)	Vitali
исп. В. Слатинъ	
2. а) „Снѣгурочка“ (Жалоба купавы) Чайковскаго Парафразъ	} Генина.
б) „Арабская мелодія“ изъ балета Щелкунчика Чайковскаго	
в) „Пучина“ отсюда не востанъ Гринга исп. Авторъ.	
3. а) Романсъ (Fa)	Бетховена.
б) Sicilienne et Rigaudon	Francoeur.
исп. В. Слатинъ.	

Отдѣленіе 2-е.

4. а) Вальс	Кнеппера.
б) Méditation	Гречанинова.
в) Скерцо	Амминско
исп. В. Слатинъ.	
5. а) Сирень	Рахманинова
б) Этюдъ въ форте вальс	Сенъ-Санса
в) Донъ-Жуанъ	Листа
исп. Р. Генина.	
6. а) Flauta	Сарасате
б) Zarateado	Сарасате
исп. В. Слатинъ.	

Акомпанировать будетъ В. Зибель.

Концертный рояль Ибаха изъ музыкал. депо Геймановичъ

Начало въ 8½ час. веч.

Печатать разрѣшено.

Харьковъ, Тип. „Печатное Искусство“, Московская 4

Рис. А.4

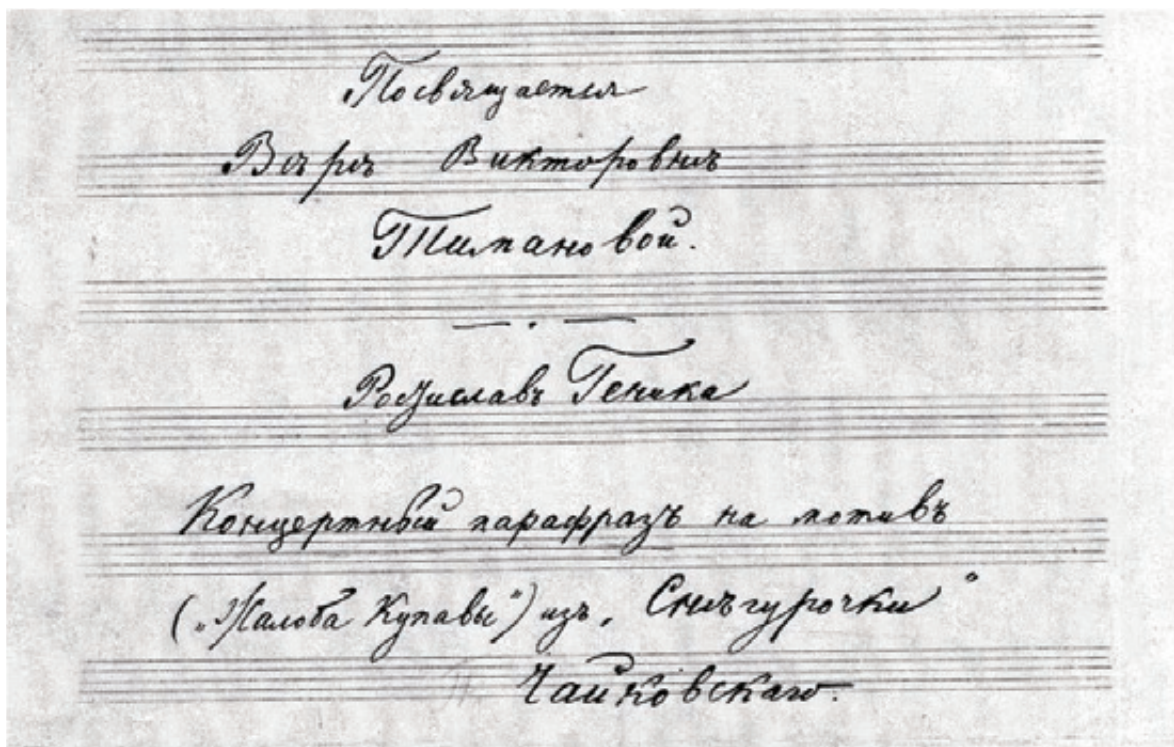


Рис. А.5. Собственноручная надпись Р. Геника с посвящением "Концертного парафраза" В.В. Тимановой



Рис. А.6. Дом по улице Конторской, 18, в котором с 1907 года жил Р. Геника.



УДК 780.64:[159.91:78.071]

Павелків Р.В.,
м. Рівне
Палаженко О.П.,
м. Рівне

ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ-ДУХОВИКІВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Анотація. У статті обґрунтовуються психофізіологічні основи формування музично-виконавського процесу. Навчання гри на духових інструментах розглядається як цілий ряд складних координованих функцій (зорових, слухових, рухових, вольових), що здійснюються на основі умовних рефлексів другої сигнальної системи мозку.

Ключові слова: аферентний синтез, акцептор, слуховий аналіз, функціональні системи.

Аннотация. В статье обосновываются психофизиологические основы формирования музыкально-исполнительского процесса. Обучение игре на духовых инструментах рассматривается как целый ряд сложных координированных функций (зрительных, слуховых, двигательных, волевых), которые осуществляются на основе условных рефлексов второй сигнальной системы мозга.

Ключевые слова: аферентный синтез, акцептор, слуховой анализ, функциональные системы.

Abstract. The article substantiates the psychophysiological basis of the formation of musical process. Learning to play a wind instrument is treated as a series of complex coordinated functions (visual, auditory, motor, volitional), which are based on conditional reflexes of the second signal system of the brain.

Key words: apherently synthesis, acceptor, acoustic analysis, functional system.

Музичне виконання – це активний творчий процес, в основі якого лежить складна психофізіологічна діяльність музиканта.

Виконавець на будь-якому інструменті повинен координувати дії цілого ряду компонентів: зору, слуху, пам'яті, руху, музично-естетичних уявлень та вольових зусиль. Саме ця різноманітність психофізіологічних дій, виконуваних музикантом у процесі гри, і визначає складність музично-виконавської техніки.

Актуальність цієї публікації полягає в малодослідженості та необхідності наукового обґрунтування психофізіологічних основ формування музично-виконавського процесу під час навчання гри на духових інструментах.

Метою дослідження є дефініція основних принципів роботи кори головного мозку музиканта-виконавця в процесі навчання гри на духових інструментах.

Завданням публікації є вивчення координованої діяльності людини, яка здійснюється за допомогою складних і тонких нервових процесів, що безперервно протікають у коркових центрах мозку в процесі гри на духовому інструменті.

Не викликає сумніву той факт, що подальший розвиток виконавської майстерності музиканта-духовика пов'язаний насамперед з удосконаленням процесу початкового етапу навчання. Саме на початковому етапі навчання закладаються основи подальших успіхів або невдач учнів. Від того як, у якій послідовності, з якою науково-теоретичною базою і методологією здійснюється розвиток перспективних навичок, ігрових рухів у виконавському, зокрема губному, апараті музиканта-духовика, багато в чому залежить якість виконавської техніки та майстерності музиканта, загальний рівень його музично-мистецького розвитку.

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

У цьому сенсі можна повністю погодитися з думкою великого педагога і вченого К.Д. Ушинського, який писав: "... вивчайте закони тих психічних явищ, якими ви хочете керувати, і застосовуйте їх, погодивши з обставинами, в яких ви хочете їх використовувати" [5, с. 55].

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

Музична освіта і педагогіка тільки розпочинають освоювати й практично застосовувати досягнення фундаментальних наук про людину. До середини 60-х років минулого століття методика навчання початківців музикантів-духовиків будувалася в основному на досягненнях високопрофесійних виконавців, спостереженнях і думках педагогів-практиків [4, с. 50].

Не можна заперечувати накопичений за багато десятиліть позитивний досвід роботи з учнями. Водночас не можна не відзначити, що емпіричне знання недосконале і не розкриває повністю виконавські та методичні проблеми.

Знання та вміння, отримані на практиці методом проб і помилок, є доцільними для конкретного виконавця, але не завжди підходять і передаються іншим учням. Наукові досягнення й відкриття в таких галузях знання, як психофізіологія і психологія, дають можливість сьогодні дещо інакше розглядати деякі проблеми початкового періоду навчання музикантів.

Теорія функціональної системи людини, виведена академіком П. К. Анохіним [2, с. 5-61], вчення фізіології активності академіка Н. А. Бернштейна [3, с. 157], а також наукові праці їх послідовників орієнтують педагогів-музикантів на:

- розвиток рухових навичок виконавців з науково-теоретичних позицій;
- виявлення переваг та недоліків рухового й слухового підходів у навчанні гри на духових інструментах;
- обґрунтування необхідності введення в методику й практику гри так званого доінструментального періоду навчання та ін.

Теорія функціональної системи П. К. Анохіна виникла як закономірний етап розвитку фізіології. Вона прийшла на зміну рефлекторній теорії пристосувальної діяльності організму І. П. Павлова.

Із позицій П. К. Анохіна, функціональні системи – це динамічні, саморегулюючі організації, діяльність усіх складових елементів, які сприяють отриманню життєво важливих для організму пристосувальних результатів. Головним чинником кожної функціональної системи є результат її діяльності [2, с. 5-61].

П. К. Анохіним розроблена архітектура цілеспрямованого поведінкового акту, яка розвивається послідовно і включає в себе, передусім, такий механізм, як аферентний синтез – "що робити", яку лінію поведінки обрати. Він складається майже моментально (за соті частини секунди), тоді як сам акт поведінки розвивається значно довше і завершується прийняттям рішення. Прийняття рішення – основна "лінія поведінки" на цьому етапі поведінкового акту. Формування акцептора результату дії – аферентний апарат оцінки можливих результатів дії. Відтворюються всі ознаки минулих результатів подібної дії. До того, як відбудеться сама дія, формується випереджувальна оцінка можливих його результатів, створюється певна модель або програма поведінки, а також спостерігається зворотна аферентація і зіставлення її з метою або програмою дії.

Залежно від результату цього зіставлення може санкціонувати формування нової, більш точної відповіді дії, яка повністю формується і функціонує на основі механізму випереджувального відображення дійсності. Аферентний синтез – це синтез матеріалу, мотивації, інформації про середовище й пусковий стимул із метою ухвалення рішення, тобто це здійснення, об'єднання всіх функцій організму в цілісний поведінковий акт, який призводить до цілеспрямованої дії. Цілеспрямована дія, в свою чергу, здійснюється шляхом взаємодії організму із зовнішнім середовищем.

Практичне значення теорії функціональної системи яскраво представлене в роботах іншого видатного вченого, академіка Н.А. Бернштейна. Його теорія побудови рухів, що враховує відкриття П.К. Анохіна, по-своєму вирішує проблеми розвитку рухових навичок. Теорія управління руховими актами Н.А. Бернштейна створена на основі оригінальних досліджень, проведених автором у ході вивчення різних видів трудової діяльності: спортивних вправ, циклографічного аналізу гри видатних піаністів. Як і П.К. Анохін, Н.А. Бернштейн переконливо довів, що управління руховим апаратом неможливе без постійного припливу в центральну нервову систему аферентних сигналів [4, с. 52].

У своїх дослідженнях Н. А. Бернштейн великого значення надає образу, завданням якого є осмислення рухового акту і передбачення результату дії.

Образ або уявлення результату розглядається Н. А. Бернштейном як інваріант, який визначає програму реалізації та координації дії. Отже, основні зусилля педагога повинні бути спрямовані насамперед на розвиток музично-слухових уявлень учня, на формування його художнього мислення.

Труднощі, пов'язані з виробленням рухових навичок, стосуються не лише розвитку музично-слухових уявлень. Кожне рухове завдання виконується залежно від змісту і сенсу на тому чи іншому провідному руховому рівні. Рівні побудови рухів розрізняються між собою не лише видом сенсорної корекції, а й анатомічною будовою. Якщо в процесі вироблення рухової навички виконавець приділяє основну увагу рухам, то процес управління здійснюється нижчими фізіологічними рівнями, які не

здатні виконувати складну координацію між слуховою і руховою сферами. Подібна координація можлива, якщо рухові навички виробляються на основі провідної ролі слухової сфери.

Як показує виконавська практика, завдяки лише "слуховому" методу не завжди вдається досягти необхідної координації рухів для професійного оволодіння виконавською технікою. У певні моменти навчання викладачу доводиться відволікатися від музично-художніх завдань, пояснювати й показувати учневі форму руху, необхідну для реалізації певного звучання.

Таким чином, навчання гри на духових інструментах – це цілий ряд складних координованих функцій (зорових, слухових, рухових, вольових), що здійснюються на основі умовних рефлексів другої сигнальної системи мозку.

Спробуємо уявити собі, як це відбувається практично в процесі гри на інструменті. Дивлячись на нотні знаки, у виконавця насамперед виникає **роздратування в зоровій ділянці кори (мозку)**. Внаслідок цього відбувається миттєве перетворення первинних сигналів у зорове уявлення про нотний текст. За допомогою мислення музикант визначає положення нот на нотоносцеві, тривалість звуків, їх гучність та ін. Зорове сприйняття звука зазвичай пов'язується зі слуховими уявленнями. Порушення зорових центрів, розтікаючись, захоплює слухову ділянку кори, що й допомагає музиканту не тільки побачити звук, а й почути, тобто відчутти його висоту, гучність, тембр тощо. Тоді ж слухові уявлення викликають у музиканта відповідні виконавські рухи, необхідні для відтворення цих звуків на інструменті. Рухові імпульси передаються виконавському апарату (губи, язик, дихання, рух пальців, слух), які внаслідок внутрішнього гальмування викликають необхідні рухи губ, язика, пальців.

Так здійснюється рухова установка, в результаті якої вибудовується звук.

Звукові коливання, в свою чергу, викликають роздратування слухового нерва, яке завдяки можливості встановлення зворотних фізіологічних зв'язків передається в слухову частину кори головного мозку і забезпечує відповідне сприйняття виконуваних звуків – **слуховий аналіз**.

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

Список використаної літератури

1. Алексеев А. Д. Методика обучения на фортепиано / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1978. – 285 с.
2. Анохин П. К. Философские аспекты теории функциональной системы / П. К. Анохин // Философские проблемы биологии. – М. : Наука, 1973. – С. 5-61.
3. Бернштейн Н. А. Очерки по физиологии движения и физиологии активности / Н. А. Бернштейн. – М., 1966. – 349 с.
4. Волков Н. В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах : [монография] / Н. В. Волков. – М. : Альма-Матер, 2008. – 399 с.
5. Теплов Б. М. Избранные труды: в 2-х т. / Б. М. Теплов. – М. : Педагогика, 1985. – Т. 1. – 328 с.
6. Ушинский К. Д. Собрание сочинений: в 6-ти т. / К. Д. Ушинский. – М. : АПН РСФСР. – 1955. – Т. 6. – 55 с.



УДК 780.64:785 "18"

Круль П.Ф.,
м. Івано-Франківськ

ДРАМАТУРГІЯ ТЕМБРУ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Анотація. У сучасному музикознавстві глибоку зацікавленість викликають проблеми вивчення змісту музики й прийомів їх реалізації. У полі зору цього фундаментального науково-дослідного напрямку знаходяться питання темброво-звукової виразності музики, оскільки питання про інструментальні тембри становить одну із найважливіших сторін формування художнього образу.

Дослідження специфіки конкретного інструментального тембру, втілення в оркестровій поезії його органологічних характеристик. Драматургічні можливості і композиційні функції не так часто стають предметом спеціальних досліджень, тим більше, якщо це стосується тембрів мідних духових інструментів.

Ключові слова: тембр, мідні духові інструменти, оркестрова музика.

Annotation. Problems of music content study and technique of its realization arouse a deep interest in modern musicology. The questions of timbre and acoustic music expressiveness are lying within the field of vision of this fundamental research sphere, because the idea of instrumental timbres makes one of the most important parts of the image. The research of concrete instrumental timbre specifics, embodiment in orchestral poetics of its organological features, dramatic capabilities and composition functions do not become so often the subject for special researches, all the more if it concerns brass wind instruments.

Key words: timbre, brass wind instruments, orchestral music.

Мета цієї наукової розвідки полягає у виявленні функціональних можливостей тембру мідних духових інструментів та особливій знаковості в оркестровій музиці. Статус мідних духових інструментів упродовж усього розвитку виконавського мистецтва відрізняється особливою неоднозначністю.

Початкова недосконалість конструктивних даних міді пов'язана з можливістю відтворювати лише звуки натурального звукоряду, що обумовлювало:

- особливу інтонаційність цих духових інструментів, яка ґрунтувалася, головним чином, на фанфарно-сигнальних зворотах;

- сферу застосування, яка обмежувалася утилітарним призначенням.

Знаковим періодом у розвитку інтонаційно-виразового потенціалу мідних духових інструментів є остання третина XVII – початок XVIII століть, коли в оркестрових і сольних творах натуральні мідні духові інструменти почали відрізнятися особливою, технічно розвиненою і філігранною віртуозністю, як, наприклад, партії труб і валторн у творчості А. Страделла, К. Паллавічіно, Г. Пьєрсела та ін.

Інструментальна реформа XIX століття кардинально вплинула на процес розвитку мідного духового інструментарію, оскільки винахід вентельних механізмів допоміг освоїти міді повний звукоряд, пластичний і яскравий звук, а також розширити свої віртуозні властивості, можливості чистого інтонування. Завдяки цьому, авторитет співдружності мідних духових інструментів не лише значно зріс, а й набув відповідного статусу.

Художньо-технічні можливості духових інструментів не лише різноманітні, а й специфічні. Незважаючи на темброве розмаїття, звук мідних завдяки своїй репрезентативності дуже швидко втомлює увагу, нестача натхненної глибини звука, властивої струнним, особливої гнучкості та віртуозності, характерної для дерев'яних духових, компенсується у міді яскравістю і силою звучання. Пріоритетність у відтворенні не тільки надзвичайно послідовного *crescendo* і *diminuendo*, а й відразу різкого, акцентованого звука з будь-яким відтінком сили від *piano* до гучного *fortissimo* включно зумовлює ряд функціональних можливостей мідних духових інструментів, які за ними міцно закріпилися в процесі їх історичного розвитку: активне застосування в оркестровому *tutti*, а також часті включення принципу "економії" тембру.

Проблема складу мідної групи була остаточно вирішена в епоху творчості композиторів-романтиків. Так, наприклад, оркестр Людвіга ван Бетховена (пізній період творчості) та Карла Марії Вебера залишається ядром усіх сучасних оркестрових комбінацій і є достатнім засобом вираження для більшості найтонших оркестрових концепцій великих композиторів XIX століття. Це століття визначило нові пріоритети в духовому виконавстві, значення яких призвело до домінування оркестрового мислення в музичній творчості загалом і до відмови від універсалізації тембру міді, що виникла на межі XVIII – XIX століть. На зміну динамічному оркестру класиків приходять романтичний оркестр, в якому мідні духові, як й інші інструменти, усвідомлюються у фонічно

забарвленій неповторності звукового сприйняття. Насамперед французька і російська романтично-реалістичні школи (Гектор Берліоз, Михайло Глінка, Петро Чайковський, Микола Римський-Корсаков) поряд із класикою німецького романтизму Карл Марії Вебера, Ріхарда Вагнера демонструють духові соло і звучання міді як оркестрової групи, в їх обумовленості й зв'язку з компактно-динамічною основою романтичного оркестру.

Ключовою фігурою у розвитку мідної духової оркестрової групи був Дж. Мейсбергер, у творчості якого переважають з автоматизованою в мелодичному і гармонічному розумінні великі за складом оркестри з повнозвучною і повноправною мідною групою. Валторнам, трубам і тромбонам він доручав переважно вагомий тематичний матеріал із широкими і сміливими мелодичними лініями. До найбільш виразних епізодів мідних духових інструментів відносяться "голос зла" з опери "Роберт-Диявол" (унісон фрази тромбонів), а також "сцена благословення кинджалів" з опери "Гугеноти" (зіставлення акордів мідних *fff* і *ppp*). На думку А. Карса, унісон теми мідних інструментів у супроводі фігуральних малюнків струнних, які часто звучали у Дж. Мейсбергера, підказали Р. Вагнеру аналогічне звернення до такої ж комбінації у більшості з нині відомих його творів.

Зокрема, оркестрові стилі різних композиторів XIX століття послужили основою для формування цілком оригінальної експресивно-образної палітри тембру мідних духових інструментів. Самобутністю і високим професіоналізмом вони окреслили абсолютно нові горизонти у трактуванні цієї групи, продемонструвавши надзвичайно широку оркестрову стилістику багатьом композиторам XX століття. Наприклад, ніжна лірика "Романсу" К. Вебера, велична патетика "Траурно-тріумфальної" симфонії Г. Берліоза, трагічні настрої симфонії №6 та симфонічної поеми "Манфред" П. Чайковського та різноманітність настроїв закарбовані у музичних творах XIX століття. Це дозволяє говорити про те, що еволюція мідної групи оркестру призвела до:

– зміни трактування інструментального тембру: від драматично-трагічного до патетичного в бік поглиблення ліричної спрямованості художніх образів, лірико-філософського міркування, активізації музично-асоціативного ряду;

– поступового розширення темброво-семантичної палітри звукових можливостей групи: від появи оригінальних прийомів музичної виразності й до виникнення нових віртуозно-технічних вимог до виконавської майстерності.

Виходячи з вищезазначеного, можна зробити висновки, що:

- у процесі типізації груп оркестру епохи basso-cantiuo від неї відійшли характерні риси інструментальних ансамблів епохи Відродження;
- відбувся перехід до гармонії в оркестрових голосах.

Особливе значення придбала темброва виразність духових інструментів, що було поштовхом для поповнення оркестру новими інструментальними засобами у період розквіту оперної творчості. Власне оперна реформа К. В. Глюка призвела до нового трактування інструментальних тембрів оркестру. Розвиток групи мідних духових концертного оркестру завершився у 30-х роках XIX століття. Після нетривалого затишшя (остання третина XIX – перші десятиліття XX ст.) поступово відновлюється композиторська зацікавленість цими інструментами. Це пов'язано, з одного боку, зі зростаючою популярністю мідних духових інструментів, а з іншого, – з величезним проривом у виконавських школах, що сприяло появі видатних артистів-віртуозів гри на мідних духових інструментах.

Список використаної літератури

1. Альбрехт Е. Минуте і сьогодення оркестру / Є. Альбрехт. – СПб., 1868. – 262 с.
2. Барсова І. Аспекти поняття оркестр / І.Барсова // Оркестр як тип тембрової організації музичної тканини: науч. реф. СБ – М., 1982. – Вип. 2. – 25 с.
3. Бутір Л. До проблеми еволюції мідних духових інструментів у оркестрі XIX століття / Л.Бутір // 3 інструментальної музичної культури: зб. наук. праць. – ЛГІТМіК, 1988. – С. 113-137.
4. Верді Дж. Вибрані листи. Вид. 2-е / Дж.Верді. – Л.: Музика, 1973. – 352 с. 5. Вітачек Ф. Нариси з мистецтва оркестровки XIX століття: історико-стилістичний аналіз партитур Берліоза, Глінки, Вагнера, Чайковського і Римського-Корсакова: навч. посібник для муз. вузів / Ф.Е.Вітачек. – М.: Музика, 1979. – 151 с.
6. Жарков А. Синтаксичні аспекти дослідження тембру / А.Жарков // Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі. Musikwissnschaft im Dialog. – К., 2010. – Вип. 33. – С. 23-32.



УДК 7.071:78.01

*Сверлюк Я.В.,
м. Рівне***ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

***Анотація.** У статті розглядаються витоки музичної освіти у Західній Європі. Показано взаємозв'язок суспільного розвитку, філософської думки та музичного мистецтва, його трансформацію в різні історичні формації.*

***Annotation.** In this article the sources of musical education are examined in Western Europe. Intercommunication of community development, philosophical idea and musical art is rotined, his transformation in different historical periods.*

Постановка проблеми. Освіта є одним із найважливіших засобів збереження і передачі від покоління до покоління, від учителя до учня накопичених знань, практичних умінь і навичок, соціального досвіду, підготовки молоді до активного життя, основною передумовою подальшого розвитку цивілізації, нових досягнень в усіх сферах людського буття, у тому числі й в музичному мистецтві.

Музична освіта завжди була тісно пов'язана з особливостями історичного розвитку суспільства, пануючими світоглядними позиціями і науково-теоретичними концепціями, зі станом розвитку музично-виконавської практики. Вона зароджувалася разом із музикою і своїм корінням сягає глибин доісторичних віків, коли перший навіть незначний досвід однієї людини ставав знанням іншої людини. У процесі розвитку давніх цивілізацій, становлення філософського споглядання дійсності музика стає розділом науки, об'єктом теоретичного дослідження і пояснення. У цей же час виникають перші думки і настанови щодо навчання музичному мистецтву.

Аналіз досліджень. Серед науковців, які зробили вагомий внесок у дослідження історії як європейської музичної освіти, так і музики в цілому, слід виділити Н.А.Гаврилову, Г.Г.Макаренка, К.В.Зенкіна, Л.В.Кирилліна, Л.М.Кокорева, О.О.Ільченко та ін. Ними було систематизовано розвиток зарубіжної музичної культури.

Метою статті є розкриття сутності та закономірностей розвитку західноєвропейської музичної освіти.

Виклад основного матеріалу. У пропонованій статті немає можливості виокремлено розглядати найдавнішу музику, перші трактати античної теорії. Особливості космологічного й етичного тлумачення музики та їх взаємозв'язку за допомогою категорії числа, ґрунтування теорії на міфологічному розумінні дійсності, основи вчення про музику піфагорійців – Платона, Аристотеля, Аристоксена, філософів періоду еллінізму та ін. достатньо висвітлені світовою і вітчизняною наукою. Тому виокремлюються лише деякі найважливіші питання наукових концепцій, які визначали тоді особливості музичної освіти, її сутність, спрямування і зміст на певних етапах історичного розвитку.

Відомо, що в Стародавній Греції функціонували школи, в яких навчалися діти "вільних людей". У цих школах поряд з іншими дисциплінами вивчалась і музика. Спрямування і зміст цього навчання виявляються в її науковому осмисленні як реальної сутності (з урахуванням існуючої тоді невіддільності музики від інших мистецтв і наук), у тій ролі, яка їй відводилася в життєдіяльності держави, вихованні громадян, у розумінні її спроможностей щодо впливу на духовно-емоційний світ людини. Тому ключ до розуміння сутності музичної освіти необхідно насамперед шукати в працях античних мислителів – основоположників філософського пізнання навколишнього світу, явищ природи і суспільного життя. Зокрема, в умовах функціонування общинно-родової і рабовласницької суспільно-історичних формацій музика розглядалася в тісному зв'язку з практикою суспільного життя в усіх його виявах (релігія, мораль, державний устрій, наука тощо). У цей час формується розуміння музики як способу впливу на психічний і фізичний стан людини, виявляється її суспільно-виховне значення й роль в усвідомленні космосу, виникають перші музикознавчі теорії. Первісне музичне мистецтво, розвиток його теорії, навчання практичній музичній діяльності ґрунтувалися на міфологічному розумінні навколишнього світу і були тісно пов'язані з оргіастичними та екстатичними станами. Проте функціонування музики в контексті суспільного життя та її взаємозв'язок із поезією і танцями, розуміння її не тільки як наслідування небесної гармонії (Піфагор), світу ідей (Платон) чи природі і людям (Аристотель), а й як конструктивно-фізичного стану (космологічне вчення) і виховного засобу, надає їй певні ознаки матеріальності буття, фізичної і духовної реальності. У боротьбі ідей космополітизму і метафізики, ідеалізму й матеріалізму музика отримує ознаки об'єкта, доступного для абстрактного мислення, який підлягає виміру, аналізу, оцінюванню, а отже, і вивченню.

У найдавніших музичних теоріях, що містяться у філософських концепціях античних мислителів, тлумачення музики як засобу впливу на особистість займають помітне місце. Зокрема,

Платон приділяє велику увагу теорії музичного виховання громадян, яке, на його думку, є однією із важливих умов створення омріяної ним ідеальної держави. Він розглядає музику як засіб виховання душі, оскільки вона є найближчою до душевних порухів людини. За його переконанням, кожна людина, вільна чи раб, чоловік чи жінка та й у цілому вся держава повинні безперервно співати [2]. Орієнтуючись на суворість загальної регламентації своєї держави, Платон виявив аскетичний підхід у виборі ладів (для мирного життя – дорійський лад, для війни та інших незвичних явищ – фрігійський лад) і наголошував, що опанувати гру на лірі підлітки можуть лише з тринадцяти до шістнадцяти років.

Аристотель, як і Платон, надавав великого значення музичному вихованню, якому присвятив майже всю VIII книгу "Політики". Проте він був переконаний, що музичне виховання треба проводити тільки з вільно народженими. Професійні музиканти – це ті ж самі ремісники, вихідці з підневільного населення. Музичне виховання, на його думку, має бути різним для окремих вікових груп і передбачати не лише слухання музики, а й навчання гри на інструменті [6].

Практика художнього життя античної Греції певною мірою вступала у протиріччя з теоретичними пошуками своїх філософів. Класична трагедія вимагала великої кількості акторів, танцюристів, співаків і музикантів, спроможних на належному рівні передати її художній зміст. Постановка кожної драми – це завжди велика і напружена праця, успіх якої значною мірою залежав як від літературного тексту, режисури, так і від майстерності виконавців. Зрозуміло, що більшість акторів мали бути професійними митцями, підготовленими, яскравими виконавцями. Такі виконавці могли готуватися у спеціальних школах. Першою відомою нам музично-виконавською школою стала поетична школа на острові Лейбос, з якою пов'язаний легендарний образ поетеси Сафо [2].

Послідовники Аристотеля також розглядають музику як невідокремлене мистецтво (у поєднанні з словом, танцем), наголошують на зв'язку музичного наслідування з психічними процесами, підкреслюють її виховне значення, приділяють увагу деяким технічним питанням музичного виконання. У цьому ж напрямі досліджує музику і стоїк доби еллінізму (IV ст. до н.е.) Діоген Вавилонський, який розвиває її виховну концепцію, поглиблює питання загальнохудожньої сутності наслідування і його близькості до психічних процесів.

Своєрідно трактує музику епікурієць Філодей, який у трактаті "Про музику" фактично виступав проти всіх попередніх філософських міркувань. Він повністю заперечує виховне значення музики. Він вважав, що виховує не музика, а філософія, оскільки музика нездатна впливати на прагнення людської душі [6]. Заперечує всілякі можливості виховного впливу музики і скептик Секст Емпірик. Названі автори, доводячи теорію музики до повного нігілізму, фактично відкидають усі позитивні досягнення античної філософії й залишають малопродуктивними останні сторінки грецького класицизму.

Підсумовуючи короткий огляд процесу становлення естетичної думки і музичної освіти в Стародавній Греції, необхідно наголосити, що антична естетика виходила з ідеї єдності теорії і практики в мистецтві, теоретичного знання основ мистецтва і практичного володіння ним [7].

Епоха пізньої античності, незважаючи на ті обставини, що онтогенез Римської імперії як рабовласницької формації, її специфічної культури досить повно вивчені світовою наукою, не залишила нам цілісної картини музичного життя, переконливих свідчень щодо стану музичної освіти. Це пов'язано із відсутністю цілеспрямованої, загальнодержавної культури (космополітичні тенденції створення світової монархії з єдиною універсальною культурою активно розвивалися, проте не знайшли, зрозуміло, свого практичного втілення). На величезній території еkleктично змішувалися і взаємодіяли велика кількість різноманітних соціально-побутових, філософських, релігійних, наукових і мистецьких феноменів, поглядів, явищ і культів. Водночас мистецтво залишалося неподільним, а актори знаходилися на найнижчому щаблі соціальної драбини. Вони стояли в одному ряду з ремісниками, а їх діяльність не вважалася вартою пошани, а також вивчення і висвітлення. Разом із тим, теоретикам цієї доби випала історична місія визначати нові тенденції мислення, формувати нові світоглядні позиції, стверджувати нову духовну культуру. В умовах зародження християнства започатковувалися нові філософсько-релігійні течії, з'являлися нові пояснення явищ природи і духовного життя людини.

Ранньохристиянська філософія в особі апологетів Тертуліана, Лактанція, Климента Олександрійського, Арнобія вважала пізнання найважливішою своєю складовою частиною. Вони вважали, що до навчання людина нічого не знає, а лише навчання і виховання дають їй знання. Пізнання є першим етапом на шляху до кінцевої мети людського буття. "Звідси і пильна, і всезростаюча увага у християнстві до проблем учительства, передачі істинного знання, правильного навчання" [1, 115]. Климент, визначаючи наукові дисципліни, які необхідно знати для світського або наукового знання дійсності, насамперед називає музику, яка своїми ритмами й гармонійністю акордів навчає людину "злагоді з самим собою".

Музика, подібно багатьом іншим видам християнського мистецтва, функціонувала переважно як складова частина богослужіння і мала створювати сприятливі умови для молитвенного контакту людини з богом. Ідеї апологетів про нові функції музики, її практичне застосування у церковній службі визначили основні напрями і зміст офіційної музичної освіти, яка повністю була в руках церкви. Після загибелі античного світу гносеологічні, теологічні, аксіологічні й культурологічні ідеї та погляди теоретиків раннього християнства ще довго жили і розвивалися у Візантії і країнах Східної Європи. Проте феодальний спосіб виробництва, що утверджувався у Західній Європі, вимагав нової ідеології, нових напрямів розвитку наукової думки, всіх видів мистецтва. І в цій справі провідні функції взяла на себе держава: пріоритет з усіх питань соціального і духовного життя повністю переходить до її рук. Вона уніфікує музику як невід'ємний атрибут богослужіння, опрацьовується і впроваджується григоріанський хорал. Музична теорія, що формується паралельно, спирається тільки на духовну музику, сприяючи повному підпорядкуванню музичного мистецтва церкві. За цих умов музична школа мала, зрозуміло, богословський характер і готувала виконавців для проведення релігійних обрядів.

Повертаючись до загальної теорії музики, необхідно відзначити, що середньовічні теоретики тлумачили музику не як мистецтво, а насамперед як науку. Августін, Боецій, Регіно із Плуема, Гвідо із Ареццо, Авреліан із Реоме надають більшого значення знанням ніж практичним умінням і навичкам. Вони вважали, що справжній музикант той, хто оволодів музичною теорією, а не той, хто володіє мистецтвом співу чи грою на музичних інструментах [7]. Проте саме названі вище мислителі середньовіччя стали засновниками нового напрямку розвитку музичної теорії, розсунули межі соціального розуміння музичного мистецтва. До першочергових здобутків необхідно віднести опрацювання вчення про лади (визначаються і характеризуються вісім ладів). Боецій проводить класифікацію музики, поділивши її на три види: світову, людську та інструментальну. Ця класифікація панувала в музичній теорії понад десять віків. Нову класифікацію запропонував Регіно із Плуема, виділивши дві складові музики – природну і штучну. Деякі європейські теоретики XII століття під впливом трактатів арабського вченого Аль-Фарабі роблять спроби розвинути його ідеї на ґрунті західноєвропейської музики. Зокрема, англійський учений і філософ Р.Бекон рішуче відкидає всі середньовічні теорії, стверджуючи, що музика пов'язана лише з тим, що може принести насолоду почуттям завдяки відповідності рухів у співі та в звучанні інструментів [7]. Паризький магістр музики І.Грохео вступає у протиріччя з теологією і церквою, піддаючи різкій критиці метафізичне і теологічне розуміння музики. І.Коттон робить спробу побороти суперечності теорії й літургійної практики, підвищуючи значення вокальної музики відносно інструментальної.

XI століття характеризується зростанням уваги музичної теорії до питань музичної освіти і виховання, початок якому поклав французький теоретик і композитор Одо із Ключі. Італійський учений і педагог Гвідо із Ареццо, розуміючи теорію передусім як засіб впливу на музичне виховання, проводить реформу музичної нотації з метою полегшення і спрощення музичної освіти співаків. Він створює власну теорію музичного виховання, розглядаючи питання методики навчання співу, інтонації, читання нот, риторики. Критикуючи принцип "теорія для теоретиків, а не для практиків", він першим ставить під сумнів основи схоластичної теорії музики. Орієнтація музичної теорії на музичну педагогіку знаходить своє відображення також у ряді анонімних трактатів, у творах англійського музичного теоретика І.Коттона.

Важливо відзначити, що епоха середньовіччя не тільки сприяла розвитку церковної музики, а й породила альтернативні види і форми музикування, внаслідок чого професійна музика поділилася на дві автономні сфери – церковну і світську. З'являються й два самостійні напрями музичної освіти, значною мірою відмінні як за змістом, так і за формою. Домінуюча роль належить, зрозуміло, навчанню релігійної музики. У капелі собору Паризької Богоматері започатковується перша школа хорової поліфонії. Паризька співацька школа дискантів стає центром раннього багатоголосого "готичного" стилю в середньовічній Європі (XII ст.). Паралельно розвивається народна музична освіта, "педагогіка усної традиції". Діяльність вагантів, жонглерів, шпільманів, гістріонів, скорморохів, мандруючих лицарів – трубадурів, труверів та мінезінгерів розвивалася в унікальних умовах передачі досвіду мистецької діяльності: від навчання у визнаних майстрів до навчання "на ходу".

Подальший розвиток цивілізації, зміни історичних періодів у суспільно-політичному і культурному житті, в літературі, мистецтві й гуманітарних науках країн Західної і Центральної Європи (епохи Ренесансу, Класицизму, Романтизму) детермінували значні зміни наукових світоглядних позицій. На зміну античним і середньовічним естетичним концепціям приходить ідеалістичне і матеріалістичне розуміння явищ природи, науки і культури, що знайшло своє відображення й у визначенні функцій музики в суспільному житті. Поступово, виходячи із-під впливу релігії, збагачуючись народною музичною культурою, активно розвивається світська музика, виникають нові жанри і форми музикування, що не відповідають церковним канонам середньовіччя. Музична теорія

й естетика поступово відходять від розуміння музики як науки, що дає математичне тлумачення її сутності. Розвиток професійного музичного мистецтва, ускладнення музичної мови, бурхливий розвиток віртуозних засад виконавства і відповідне підвищення вимог до кваліфікації музикантів, з одного боку, та підвищений масовий інтерес до музичного мистецтва та активного музикування, з іншого, обумовили значну інтенсифікацію процесу навчання музиці.

"Ars Nova" (Нове мистецтво) – новий напрям у галузі музичної теорії та практики, який започаткував у XIV столітті французький теоретик і композитор Ф.Вітрі, став домінуючим чинником епохи Відродження і розвивався у кожній країні Європи за своїми канонами, неадекватністю, часто позначаючи зовсім різні явища. Наприклад, в Іспанії в XV-XVI століттях розвивається поліфонія у творчості К.Маралеса і Т.Л. де Вікторії (культова і світська вокальна музика), А.Кабесона і Х.Каванільяса (твори для органа). Зароджується стиль романсу для голосу в супроводі гітари. Цей стиль розвивається в інструментальній музиці, яка породила видатних майстрів-віртуозів гри на лютні Л.Мілана, М. де Фуенлана, Х.Марину.

В Італії "Нове мистецтво" з'являється в епоху раннього Відродження (XIV ст.) зі світськими вокальними жанрами (мадригал, балада, пачча) та інструментальним виконавством. Успішно освоюються досягнення європейських майстрів поліфонії і формуються свої школи поліфонії. Венеціанська школа із центром у соборі Святого Марка практикує гучні оформлення церковної служби за участю двох-трьох хорів і великої кількості музикантів-інструменталістів. У соборі Святого Петра (римська школа) під керівництвом Палестини домінуючим є прозорово-акордовий стиль а саррела. На межі XVI-XVII століть у таких нових видах мистецтва, як опера, ораторія, кантата, у сольній пісні з акомпанементом відбувається перехід від поліфонії до гомофонії.

У Франції епоха Відродження характеризується не тільки появою такого прогресивного явища, як "Ars Nova" (Гільом де Машо, Філіп де Вітрі), а й розповсюдженням багатоголосої пісні (шансон), визнаним майстром якої був К.Жанекен. Унаслідок релігійних змагань виникають гугенотські псалми (К.Гудімель). В умовах абсолютизму складалося придворне музично-театральне мистецтво, яке досягло свого великого розквіту в період Класицизму.

Індивідуальні риси має епоха Відродження в Англії. Її композитори починають відігравати провідну роль у європейській поліфонії. Створюється самостійний репертуар для вьорджінела (У.Бьорд, Дж.Булл, О.Гіббоне та ін.), започатковуючи розвиток європейської клавірної музики. На основі народного співу і європейських зразків формується нідерландська школа багатоголосся "суворого стилю", заснована на імітації. Значного поширення набуває іноземна музика, гра на органі, клавесині. Центрами музичної освіти були метризи – музичні школи, що готували церковних півчих. Ці метризи існували при католицьких храмах і навчали співу, гри на органі, теорії музики і давали загальну освіту. Подібні метризи функціонували також у Франції.

Висновки. Отже, епоха Відродження дала потужний поштовх розвитку музичного мистецтва. Церква втратила попередню монополію у професійній музиці, поступаючись світському музичному мистецтву. Успішно розвивається інструментальна музика (твори для лютні, віоли, скрипки, клавесина, органа тощо). У період пізнього Відродження виникають самостійні стилі оркестрово-ансамблевої та органно-клавірної музики, нові музичні жанри – опера, кантата, ораторія, сольна пісня.

Розвиток світського музичного мистецтва обумовив появу співочих товариств, шкіл мейстерзінгерів, цехів музикантів-інструменталістів. Значне збільшення кількості театрів, оркестрів, капел вимагало великої кількості кваліфікованих виконавців і спричинило бурхливий розвиток музичної освіти. Подальший інтенсивний і екстенсивний розвиток музичного мистецтва, поява нових творчих напрямів і течій, збагачення жанрово-стильових ознак і художньо-виражальних характеристик музики, значне ускладнення музичної мови і нові вимоги до техніки гри, орієнтація на віртуозне виконавство, підвищені вимоги до особистості музиканта та соціальне призначення музичного мистецтва обумовили необхідність створення системи професійної музичної освіти.

Список використаної літератури

1. Бычков В.В. Эстетика поздней Античности / В.В.Бычков. – М., 1981. – 328 с.
2. Грум-Гржимайло Т.Н. Музыкальное исполнительство / Т.Н.Грум-Гржимайло. – М., 1984. – 158 с.
3. Зингер Е.М. Из истории фортепианного искусства Франции / Е.М.Зингер. – М., 1976. – 112 с.
4. Ільченко О.О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності / О.О.Ільченко. – К., 1994. – 116 с.
5. Ільченко О.О. Методологічні проблеми професійної музичної освіти / О.О.Ільченко, Я.В.Сверлюк. – Рівне: Перспектива, 2004. – 200 с.
6. Лосев О.Ф. Музична естетика античного світу / О.Ф.Лосев. – К.: 1974. – 220 с.
7. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя. – К.: 1976.



УДК 78

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

ПУБЛИЧНЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ

Аннотация. *Статья посвящена проблеме подготовки молодых музыкантов к публичному выступлению. Многие полагают, что боязнь эстрады – болезнь практически неизлечима. К счастью, существуют определенные закономерности, следуя которым можно если не полностью избавиться от волнения, то хотя бы приспособиться к нему, обуздать его стихийно-разрушительную силу.*

Summary. *The article is dedicated to a problem of preparation of young musicians to a public performance. A lot of people think that the stage fear is an illness that can be hardly treated. Fortunately, there are certain regularities according to which it is possible if not to get out of excitement completely, try to adapt to it, restrain its spontaneous impetuous power.*

Творческое волнение при публичном исполнении музыки всем известно. Оно свидетельствует о высоком чувстве ответственности и, если не выходит за рамки естественного состояния, даже полезно, так как способствует одухотворенности и выразительной силе игры.

Характерные признаки излишнего волнения на эстраде заключаются в следующем: пропадает самообладание, нарушается дыхание (оно становится неровным и поверхностным), мерзнут руки, теряется текст, смазываются пассажи, возникают ритмические неточности, исполнение лишается качества звучания, блекнет выразительность музыкальной фразы. Появляется гнетущее чувство неуверенности, начинаются сомнения относительно исполнения даже хорошо подготовленного произведения.

Многие полагают, что боязнь эстрады – болезнь практически неизлечима. Это вроде бы и так, но в то же время не совсем так. К счастью, существуют определенные закономерности, некие нехитрые в своей основе правила, следуя которым можно если не полностью избавиться от волнения, то хотя бы приспособиться к нему, обуздать его стихийно-разрушительную силу. Не так уж их и много, этих правил, причем носят они универсальный характер.

Прежде всего следует запомнить правило – *основательность и тщательность предварительной подготовки*, иными словами, исполняемое произведение должно быть выучено безупречно. Осознание того, что все в ходе предварительной работы сделано на самом высоком уровне, успокаивает, дает определенное душевное облегчение. Чрезмерное же волнение при выступлении на эстраде появляется чаще всего тогда, когда музыкальное произведение не до конца выучено и в нем остались нерешенные задачи различного характера. С такой "готовностью" на выступление перед зрительской аудиторией лучше не выходить, никто вам уже не поможет.

Далее. В учеников часто присутствует боязнь ошибиться и забыть текст. Эта мучительная мысль преследует многих. Причина такого состояния заключается в том, что, работая над произведением, вы не запоминали его сознательно, больше полагаясь на автоматическое исполнение, на мускульно-двигательную память. А надеяться на нее рискованно, особенно при выступлении перед публикой. Даже если вы будете максимально напрягать память, чтобы не забыть текст, скорее всего, совершите ошибки. Сознание, которым пренебрегали в процессе работы, мстит, превращаясь из надежного помощника в недруга. Конечно, автоматизм в какой-то мере облегчает игру, но в нем присутствует опасность: чем больше автоматизма, тем меньше контроль. Достаточно непредвиденной мелочи – и возникают ошибки. Происходит это потому, что при игре "на автомате" связь между мыслью и движением значительно ослаблена, и малейшие неточности могут нарушить это движение, стать причиной ошибок.

Поэтому музыкальное произведение учите осознанно, глубоко проникая в его содержание. Правильно определяйте концепцию исполняемого произведения, представляя его как единое целое с естественным развитием музыкальной мысли. Используйте старый испытанный способ усвоения сочинения без помощи инструмента, может быть, пропевая голосом отдельные эпизоды. Это даст вам возможность научиться воспроизводить музыкальное произведение мысленно. Исполнение произведения, усвоенного сознательно, становится все более уверенным, и через некоторое время вы можете рассчитывать на то, что память вас не подведет при публичном исполнении. Вместе с тем, при исполнении сложных пассажей, технических эпизодов можно использовать и автоматику, но тогда определите целесообразное соотношение между сознательностью и автоматизмом.

К сожалению, некоторые ученики не знают, как учить наизусть, а музыкальное произведение запоминают путем многократного повторения. Ошибаясь при публичном исполнении, они утешают

себя мыслью, что ошибки случайны, в то время как в действительности причины этих ошибок кроются в методе заучивания.

Используйте и такой метод привыкания к публичному выступлению: чтобы владеть собой, понемногу расширяйте круг своих слушателей, начиная с близких и друзей и постепенно привыкая к публике большого зала. А тем, кто готовится выступать в больших концертных залах, конкурсах и фестивалях, настоятельно рекомендую предварительно и неоднократно "обыгрывать" программы на периферии, в музыкальных школах и колледжах, небольших городах, и лишь затем выносить эти программы на сцены престижных концертных залов. Это нужно для того, чтобы проверить материал "на прочность", в специфических условиях сцены, а главное, привыкнуть исполнять публично именно те произведения, которые будут представлены на планируемых мероприятиях. Привыкнув, волноваться будете меньше и, выходя на сцену более авторитетного концертного зала, будете чувствовать себя гораздо увереннее. Привычка вообще лучшее лекарство от волнения. Хорошо помню времена, когда С. Рихтер имел обыкновение проигрывать свои программы в музыкальном колледже г. Бреста в канун ответственных выступлений за рубежом.

Никогда не выходите на эстраду в утомленном и угнетенном состоянии. Бодрость физическая и душевная – важное условие самообладания, ясности мысли, сосредоточенности, сообразительности. Если ваша мысль сохраняет контроль над исполнением, то, даже ошибившись, вы сумеете помочь себе, что, в свою очередь, не даст допущенной ошибке отразиться на исполнении произведения в целом.

Рекомендую выносить на исполнение перед публикой только те произведения, которые соответствуют вашей технической и творческой подготовке.

Учитесь сосредотачиваться на исполнении произведения до такой степени, чтобы забыть обо всем другом – концертной обстановке, публике, даже о самом себе. Все исчезает в свете сочинения, которое исполняете. К. С. Станиславский по этому поводу писал, что "волнение в образе" как высшая форма сосредоточенности на исполняемом произведении является лучшим средством отвлечь исполнителя от "панических мыслей" о себе, влить в его душу творческое спокойствие [1]. Кстати, ознакомьтесь с системой Станиславского, она может многому научить вас в предстоящей творческой жизни.

Однако не всем ученикам подходит такое глубокое отвлечение от происходящего в концертном зале. Есть и такие, которые требуют иного подхода с учетом индивидуальных особенностей их музыкального мышления и соответствующих ощущений на эстраде. В частности, работая с учениками, я всегда учитываю, что несомненную пользу приносят всякого рода метафоры, сравнения, другие средства активизации образного мышления. В этой связи не следует ориентироваться на то, чтобы все ваше внимание было направлено только на исполняемое произведение. Актуализируйте эмоциональный контакт со слушателем, если это будет содействовать исполнению программы и творческому самовыражению. При этом важно правильно переключать и распределять свое внимание на сцене, адекватно реагировать на поведение слушателей. А этого можно достичь, если овладеть приемами психологического воздействия на аудиторию средствами музыки.

Советую также, прежде чем начать исполнять пьесу, представить себе мысленно ее темп и обязательно (!) способ извлечения первого звука. И конечно же, необходимо постоянно помнить о том, каков характер пьесы: лирический, драматический, шутливый, грустный, меланхолический, тоскливый, романтический или героический. Важно изначально прочувствовать все характерные черты исполняемого произведения. Сделав это, вы максимально приблизитесь к раскрытию его содержания и, соответственно, будете значительно уверенней чувствовать себя на эстраде.

Не имейте привычки повторять произведения, которые вам предстоит исполнять на публике, незадолго до концерта. Это, как правило, бесполезно. В день выступления лучше хорошо разыграйтесь и больше отдыхайте. Время до концерта посвятите прогулке, приятной беседе с друзьями. Отвлекитесь от мыслей, связанных с выступлением перед публикой. Валерианка и бром – средства сомнительные и пользы вам не принесут.

Огромное значение имеет рациональное построение концертной или экзаменационной программы. Как скомпонировать, сгруппировать исполняемые произведения, что и за чем поставить – проблема не только художественно-творческая, как иногда полагают. Нужно учитывать, что для вас легче, что труднее, на чем волнение может отразиться в большей степени, на чем – в меньшей. На начало выступления ставьте, как правило, то, что попроще: какую-нибудь технически несложную пьесу, в небыстром, спокойном движении – словом, что-нибудь такое, что способно выдержать первоначальный и самый жестокий приступ сценического волнения. Затем, когда душевное равновесие более или менее восстановится, наступает черед произведений более трудных. В

заклучение исполняйте произведения яркие, эффектные. К концу выступления вы уже чувствуете себя более раскованно и можете сыграть самые виртуозные пьесы.

Широко распространена, особенно среди молодых педагогов, тенденция сопровождать выход своих учеников на эстраду призывом "не волнуйтесь". Думается, однако, что вреда от такого пожелания больше, чем пользы. Этим они только подчеркивают, что учащийся волнуется и что его волнение является нежелательным. Установка "не волнуйтесь", по существу, несет в себе психологическую направленность на формирование чувства психологического дискомфорта, неуверенности в себе, повышая тем самым уровень волнения и вызывая его негативные последствия.

Распознать страх в учащихся перед выступлением педагог может по ряду признаков: побледнение, покраснение лица или шеи, расширение зрачков, дрожь, говорливость, суетливость, безучастность к окружающему или, наоборот, двигательное возбуждение. Выраженность этих признаков еще не говорит о том, что ученик выступит плохо. Многое зависит от волевых качеств, например смелости. Смелые быстро адаптируются к экстремальной ситуации и направляют свое сознание на преодоление страха. Ведь смелым считается не тот, кто боится, а тот, кто, несмотря на страх, может управлять своим поведением и состоянием. Решающую роль в уменьшении страха играет адаптация к выступлению на концерте, конкурсе и т.д. путем приобретения опыта. Важно предварительно ознакомиться с местом выступления, может быть, снизить уровень притязаний, высоту цели, которая поставлена перед учащимся.

Весьма полезен метод репетиционного исполнения программы целиком в условиях моделируемого концертного выступления. Этот метод не только развивает выносливость: с его помощью можно составить оптимальную последовательность исполняемых произведений, распределить силы, уточнить время пауз между пьесами, распланировать кульминационные точки выступления.

Все то, о чем мы говорили выше, происходит в основном перед ответственным выступлением, когда вы слышите напутствия педагогов, коллег, друзей, близких. На концертной площадке вы остаетесь один на один с самим собой. И очень важно, как вы не только технически, но и психологически подготовили себя к выступлению. В этом случае лучший помощник – аутотренинг, который в наши дни популярен как никогда прежде.

Приведу пример из собственного опыта. В свое время я активно занимался зимним плаванием (моржеванием). Порой случалось окунаться в прорубь и в 25-градусный мороз. Это увлечение продолжалось в течение десяти лет, и все это время приходилось использовать перед входом в ледяную воду не только специальные физические упражнения, но и элементы самовнушения, аутотренинга. Нужно было постоянно держать себя в хорошей "аутогенной форме", непременно используя убедительные слова-внушения, которые рекомендовал тренер. С помощью специальной литературы каждый из нас подбирал для себя подходящую формулу самовнушения. Без слов "я могу", "я здоров", "я уверен в себе", "я смелый" и т.д. значительно сложнее было войти в прорубь. (Может быть, я продолжал бы плавать зимой и до сегодняшнего дня, однако ответственная работа в Министерстве культуры не позволила системно и на регулярной основе заниматься этим удивительным видом спорта).

Всем хорошо известно, что аутотренинг широко используется в медицине, космонавтике, спорте, во многих других областях человеческой деятельности. К нему обращаются везде, где требуется умение держать себя в руках, выдержка, самообладание, психологическая стабильность и устойчивость.

А вот в музыкальном искусстве, к сожалению, аутотренинг не особенно популярен. Хотя, казалось бы, где уж, как не здесь, к нему и обращаться. Нет нужды повторять, что творческая работа требует соответствующего расположения духа и что, занимаясь ею, желательно быть в хорошей интеллектуальной форме, чувствовать себя легко, свободно и уверенно. Все это в той или иной мере может быть достигнуто методом внушения, аутотренинга. И прежде всего – через слово, оказывающее, как известно, самое мощное воздействие на психику человека. Если, конечно, это "то самое" слово и сказано оно вовремя. Вы наверняка найдете в своей памяти слова поддержки, одобрения, сказанные в нужный момент авторитетным педагогом, товарищем, коллегой. В своей каждодневной работе, а особенно в ответственные моменты творческой жизни своих учеников, я стараюсь делать это постоянно, так как полностью отдаю себе отчет в силе и действенности слова. Скажем, ученику предстоит серьезное выступление. Я понимаю: человек волнуется, иногда сомневается в себе. Надо помочь ему сбросить излишнее психологическое напряжение. Я могу в этом случае рассказать о чем-либо из собственной практики, вспомнить о своих ошибках – в назидание, что ли... Иногда говорю, что придирался к ним в течение некоторого времени, и вот теперь у них уже все хорошо получается. Стараюсь подбодрить учеников не только перед выходом на эстраду, но даже

слушая их в зале. Всегда прошу: обязательно взгляните в мою сторону. Это для того, чтобы можно было поддержать выступающего кивком головы или одобрить жестом. Словом, всегда ищу возможность психологически помочь воспитаннику.

Существует множество различных рекомендаций по технике самовнушения. Ознакомьтесь с ними можно в ходе личных встреч со специалистами либо по книгам. (Могу порекомендовать, в первую очередь, книги основателя современного аутотренинга И. Шульца, Х. Линдемана, В. Леви, М. Бурно.)

Я же вам предлагаю наиболее универсальные, ключевые слова, дающие положительный эффект едва ли не во всех случаях: "спокоен", "уверен в себе", "могу", "сделаю", "мне интересно", "я хочу", "собран", "сосредоточен", "полностью владею собой". Таковы наиболее общеупотребительные самовнушения, варьирующиеся в самых различных сочетаниях и комбинациях. Слова эти должны успокаивать, облегчать, быть приятными; это первый показатель того, что выбраны они верно. При повторении их какое-то количество раз (обычно 6-8) формулы самовнушения постепенно внедряются в подсознание, укрепляются там и переводят организм в нужное состояние.

И еще один совет: не нужно употреблять слова с частицей "не". Если сказать себе "я не волнуюсь", это вряд ли даст ощутимый результат. Гораздо больше шансов у формулы "я спокоен". Практически безнадежно убеждать себя словами "я не нервничаю"; зато "уверен в себе", "знаю", "все получится" – эти внутренние установки могут значительно поднять настроение, улучшить эмоциональное состояние.

Еще один характерный пример. Некоторые из вас перед самым выходом на сцену начинают лихорадочно задавать себе вопросы: все ли знаю? все ли помню? не забуду ли чего-нибудь? и т.п. Естественно, ничего, кроме вреда, это не приносит. Единственное, что тут может помочь, – отвлечение, попытка думать о чем-то другом.

Считать ли все, о чем говорилось, универсальным? Трудно сказать, но ясно одно: все должно быть испытано. Надо знать себя, знать индивидуальные особенности своей нервно-психологической конституции, иметь представление о реакциях своего организма на различные ситуации, на те или иные приемы воздействия. То, что помогло, должно браться "на вооружение", внедряться в творческую практику. Это дополнительный шанс навести относительный порядок в собственном внутреннем "хозяйстве". "В каждом существует природная сила самовнушения, надо научиться лишь сознательно ею пользоваться", – говорил М. Бурно [2]. При этом хочу подчеркнуть, что аутотренингом нужно заниматься регулярно и систематически. Только так можно рассчитывать на ощутимый эффект. Занимаясь от случая к случаю, вы не добьетесь нужного результата.

Список использованной литературы

1. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. – М., 1951. – С. 125.
2. Бурно М. Самовнушение и аутогенная тренировка / М. Бурно. – М., 1975.



УДК 78:37(476) "18/19"

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

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ В БЕЛАРУСИ (начало XIX – до начала XX ст.)

Аннотация. В данной публикации автор на основе архивных материалов восстанавливает деятельность музыкальных учебных заведений в Беларуси (начало XIX – до начала XX столетия). Рассмотрена деятельность "Минской городской музыки", Минского училища органистов, музыкальных школ, гимназий, народных консерваторий. Восстановлена истина в образовании первой народной консерватории. Даны сведения о первых педагогах – выпускниках Московской и Петербургской консерваторий. Подчеркнута роль учебных заведений этого периода для дальнейшего развития музыкального образования в Беларуси.

Деятельность музыкальных учебных заведений в республике является составной частью общей музыкальной культуры Беларуси. Подготовка инструменталистов, певцов, композиторов и музыковедов высшей квалификации определяет уровень развития музыкального искусства. Первым значительным шагом к созданию образовательного учреждения, готовящего профессиональных

музыкантов академического направления исполнительства, явилось основание в 1803 г. "Минской городской музыки". Эта творческая мастерская стала первым музыкальным учебным заведением Беларуси, содержащимся за счет государства. "Минская городская музыка" представляла собой городской струнно-духовой симфонический оркестр, при котором функционировала музыкальная школа. Найденные архивные документы позволили раскрыть ее деятельность только с 1843 г. С 1837 г. "Минской городской музыкой" руководил В. Г. Стефанович. Обучение в школе производилось следующим образом. Каждый музыкант, прежде чем уволиться из оркестра, должен был подготовить себе замену, т. е. найти и в течение двух лет обучать мальчика игре на том же инструменте, на котором играл сам. Мальчиков набирали из городского сословия, а при отсутствии таковых – из вольных. Зачисление их в школу-оркестр согласовывалось с Думой. Всем обучающимся мальчикам капельмейстер выплачивал жалованье [5, с. 68-69]. В оркестр не брали крепостных, отдавая предпочтение горожанам, в крайнем случае – вольным крестьянам. За 68 лет своего существования (1803-1871) школа подготовила большой отряд квалифицированных оркестровых музыкантов, которые работали не только в своем оркестре, но и во многих других коллективах Беларуси.

В XIX веке музыкальное образование находилось в руках, главным образом, домашних учителей. Однако заметную роль в обучении музыке стали играть и учебные заведения, создаваемые при различных общественных объединениях. Правда, их существование обычно было недолговременным.

К началу XX века общественные условия изменились: возросло население городов, увеличилось число представителей среднего класса. Потому возникли сравнительно благоприятные условия для открытия частных музыкальных школ, независимых от диктата тех или иных обществ. Так, например, в 1901 г. в Витебске была открыта музыкальная школа княгини А. А. Максutowой, работавшая до 1903 г. [13, с. 180]. В этом же году свободный художник Залман Гиршев Кано (окончил Санкт-Петербургскую консерваторию) обратился к Витебскому губернатору с просьбой открыть в Витебске музыкальную школу [14, с. 1]. В школе функционировали специальные классы: фортепиано, скрипки, виолончели, духовых инструментов и сольного пения. Обязательными были такие предметы, как теория музыки, сольфеджио, гармония, хоровое пение и оркестровый класс. Как видно из перечня обязательных предметов, общая подготовка учащихся была достаточно основательной. Курс обучения состоял из младшего, среднего и старшего классов. Плата за него по всем специальностям была одинаковой и составляла 70 руб. в год. Для способных, но малоимущих учеников была предусмотрена скидка; наиболее одаренные учащиеся полностью освобождались от оплаты.

Спустя несколько лет в 1909 г. свободный художник Беньямин Мордкович Видро, окончивший С.-Петербургскую консерваторию? открыл свою музыкальную школу в г. Витебске. *"Прилагаю при сем Устав предполагаемой школы в 2-х экземплярах на утверждение Вашего Превосходительства"*, – писал он витебскому губернатору [16, с. 2].

В сущности в Беларуси уже в начале XX века существовали учебные заведения, подобные музыкальным школам (в Двинске [15, с. 2, 4], Гомеле и т. д.). Уровень подготовки учащихся этих школ был подчас весьма высоким. Так, к примеру, в Гомеле "на практическом вечере школы Б. С. Розенблюма" [20, с. 2] среди прочего была исполнена симфония № 5 Л. Бетховена. В то же время в Гомеле существовала еще и музыкальная школа С. Л. Захарина [18, с. 3]. На все публичные концерты учащихся школы следовали рецензии. К примеру, в одной из них отмечалось: *"Общее впечатление от вечера получилось самое лучшее. Постановка игры выгодно отличается у учащихся. Больше всего понравился оркестр учеников коммерческого училища. В роли дирижера Захарин – в своей стихии. Здесь, как и всегда, он проявил много организаторских талантов. Оркестр звучал стройно и сыгранно"* [19, с. 1].

Заслуживает внимания деятельность Минского музыкального училища, содержанием которого был местный скрипач Натан Сапева Рубинштейн. Об открытии данного учебного заведения В. Масленникова писала: *"Музыкальное училище при Минском обществе друзей музыки было открыто в 1903 г."* [3, с. 32]. Далее она в сноске поясняет, что дата установлена косвенным путем, и подтверждения этому в источниках ей обнаружить не удалось. Вероятно, более точную дату открытия училища дает А. Капилов, который утверждает, что Н. С. Рубинштейн в 1901 г. поступил в Петербургскую консерваторию по классу скрипки, в 1906 г. ее успешно окончил и вернулся работать в Минск. В 1907 г. он открыл первое в Беларуси музыкальное училище [2, с. 74]. В архивных документах сохранилось Постановление Минской городской думы на прошение свободного художника Рубинштейна о выделении субсидии из городских средств на содержание музыкального училища. 31 января 1911 г. Дума вынесла решение: *"Ввиду недолговечности существования в городе музыкального училища, содержимого Рубинштейном, вопрос о назначении субсидии из городских"*

средств этому училищу оставить открытым" [9, с. 232-233]. Из этого постановления очевидно, что Минское музыкальное училище никак не могло быть открыто в 1903 г. Позже Дума в смете города Минска на 1912 г. указала: *"Увеличить ассигнования на пособие частным учебным заведениям. Из них 300 рублей – на пособие музыкальной школе Рубинштейна по представлению комитета по народному образованию"* [9, с. 356, 359-360]. Так государство по мере возможности проявляло заботу и о частных учебных заведениях.

По своему статусу Минское музыкальное училище Н. С. Рубинштейна соответствовало музыкальной школе (иногда оно так и называлось в документах Думы), так как учащихся принимали, как правило, без специальной музыкальной подготовки [17, с. 1]. В школе функционировали классы: фортепиано, пения, скрипки, виолончели, духовых инструментов, теории, гармонии и сольфеджио. Просуществовав с 1907 по 1915 г., музыкальное училище внесло заметный вклад в подготовку певцов и исполнителей на различных инструментах, в том числе и духовых.

Кроме светских музыкальных школ, курсов и пр., в Беларуси существовало и духовное учебное заведение – Минское училище римско-католических органистов. Идея создания этого учебного заведения родилась в 1870 г. и принадлежала священнику Фердинанду Евстафиевичу Сенчиковскому¹. Но претворить ее в жизнь удалось лишь спустя 2 года, после того как Сенчиковского перевели в г. Минск и назначили Минским деканом. Об основании учебного заведения сообщалось в одной из центральных российских газет "Русский Мир": *"В 1872 году 19 февраля в г. Минске открыто и вверено Сенчиковскому училище для римско-католических органистов. ...Мальчики находились на полном государственном обеспечении"* [21, с. 1]. Таким образом, данное учебное заведение стало вторым учреждением такого типа, содержащимся на госбюджете, что было уникальным для Российской империи. Срок обучения органистов составлял 5 лет. Воспитанников училища освобождали от военной службы. Число учащихся в училище было непостоянным. Если в начале 1877 г. согласно ведомости расходов училось 10 мальчиков [11, с. 90], на 18 августа 1877 г. – 16 [11, с. 241-242], то в 1878 г., судя по количеству продуктов, закупаемых на месяц, – уже около 30 [10, с. 138], а в 1879 – 16.

В 1881 г. Ф. Е. Сенчиковского перевели в Бобруйск и Училище органистов возглавил ксендз Макаревич. Он со своими единомышленниками способствовал духовному падению учебного заведения. Один из исследователей того времени А. В. Жиркевич писал: *"Из училища быстро были выкурены русский дух, русский язык, а поселился дух польско-иезуитской пропаганды, польская речь, а с ними – ненависть к Сенчиковскому, России и прочее"* [1, с. 245].

Со дня основания Училища по 1894 г. было выпущено 32 органиста, затем орган был отодвинут на второй план: руководство организовало в учебном заведении духовой оркестр. Ф. Е. Сенчиковский продолжал следить за деятельностью Училища и в одной из заметок писал: *"Именно мальчиков-органистов стали обучать игре на всех инструментах, но не на органе. Мальчики во время службы не пели, но играли на духовых и струнных инструментах. Эти органисты, окончив Училище и не зная ничего церковного, а обучаясь играть на других инструментах, отказались от должности органиста и поступили в странствующие и местные оркестры"* [1, с. 621].

В конце февраля 1896 г. Директор департамента духовных дел иностранных исповеданий А. Н. Мосолов докладывает Министру Внутренних Дел: *"...названное Училище не оказало пользы делу русского языка и в настоящее время в виду неудачи общей меры является бесполезным"* [1, с. 247]. В марте 1897 г. МВД приняло решение закрыть Училище органистов с 1 июня 1897 г.

Выпускников Училища органистов в дальнейшем можно было встретить в костелах, оркестрах. Многие из них стали педагогами и обучали белорусов музыкальной грамоте, игре на различных струнных и духовых инструментах, а также хоровому пению.

Музыкальному образованию уделялось большое внимание в гимназиях, училищах, других общеобразовательных заведениях. Многие из этих учреждений имели хоровые и оркестровые коллективы, а также своих исполнителей на различных инструментах (включая духовые), что давало им возможность устраивать концерты и музыкальные вечера, посвященные торжественным датам. Так, например, 2 марта 1892 г. *"в день восшествия на престол его Императорского Величества в Минском городском училище состоялся литературно-вокальный вечер в присутствии многочисленной публики... из представителей почти всех учебных заведений г. Минска, почетных светских и духовных лиц и некоторых родителей и родственников учащихся"*, – писал инспектор Минского городского училища директору народных училищ 13 марта 1892 г. (исх. № 84) [12, с. 13].

¹ Каноник, Визитатор костелов Ф. Е. Сенчиковский (1837-1907) боролся за изгнание польского языка из Беларуси.

Литературно-вокальний вечір состоял из двух отделений, в которых принимали участие хор и оркестр, составленный *"частью из настоящих, а частью из бывших учеников городского училища"* [12, с. 14]. Хором и оркестром руководил учитель пения Федорович.

Хор, струнный и симфонический оркестры функционировали и в Минской гимназии. К примеру, 2 мая 1893 г. состоялся литературно-музыкальный вечер учеников гимназии с участием оркестра под управлением Ц. И. Арамовича и хора под управлением Ф. В. Костюкевича. Программа концерта была составлена из разнообразных сложных оркестровых, хоровых и инструментальных сочинений. Были также представлены различные ансамбли и солисты, что говорит о высоком исполнительском уровне учеников гимназии. В частности, концерт открылся знаменитой увертюрой к опере "Руслан и Людмила" М. Глинки; "Меланхолическую серенаду" для скрипки с оркестром П. Чайковского исполнил учащийся VIII кл. А. Тренин; "Интермеццо" из оперы "Сельская честь" П. Масканьи (переложение А. Клейнеке для скрипок, виолончелей, рояля и фисгармонии) исполнили ученики гимназии. В концерте принимали участие и исполнители на духовых инструментах. Прозвучали следующие произведения: дуэт "Весна" (музыка Соколова на слова А. Майкова) в переложении Ц. Арамовича для 2-х валторн с фортепиано, "Мюллер и Бах" ("Мельник и ручей") Ф. Шуберта для кларнета с оркестром [12, с. 43], полонез В. Вурма для квартета в составе: 2 корнета, альтгорн, баритон; сочинения Э. Направника, П. Чайковского, Ф. Шуберта (струнный оркестр), хоровые номера в сопровождении оркестра.

Представляет интерес состав оркестра учеников Минской гимназии: первые скрипки – 6 человек, вторые скрипки – 6, альты – 6, виолончели – 2, контрабасы – 2; флейты – 4, флейта-пикколо – 1, гобой – 1, кларнеты – 3; корнеты – 4, валторны – 4, теноргорн – 1, тромбон – 1; ударные – 2. Симфонический оркестр состоял из 43 человек и включал в себя все необходимые инструменты [12, с. 44].

Начальное музыкальное образование ученики получали как в гимназиях и реальных училищах, так и частных женских школах и пансионатах.

Занятия музыкой прививали учащимся навыки оркестрового, хорового, камерного и сольного исполнительства, ознакомливали с музыкальными произведениями, с лучшими образцами поэзии.

В XIX в. и начале XX столетия стабильно работали лишь учебные заведения, которые опирались на материальную базу, созданную государством (например, "Минская городская музыка", Минское училище органистов). Ярчайшим примером такой стабильности является Минская гимназия, имевшая на протяжении десятилетий отличные симфонический, духовой, струнный оркестры, хор, солистов-инструменталистов. Частные школы, просуществовав год-другой, прекращали свою работу.

В первые годы советской власти Народный комиссариат просвещения проводил работу по реорганизации всей системы народного образования. В этот период в Беларуси свою роль в пропаганде музыкальной культуры сыграли первые народные консерватории – музыкальные учебные заведения, имевшие общедоступный характер. В них обучали только музыкальным предметам, возраст учащихся не был ограничен. Можно было получить как начальное, так и среднее музыкальное образование. Выступления солистов и музыкальных коллективов носили целенаправленный просветительский характер. Музыканты играли на различных площадках города, участвуя в эстетическом воспитании значительной части населения. Народные консерватории внесли свой вклад и в подготовку профессиональных кадров. Здесь преподавали известные музыканты, в том числе и исполнители на духовых инструментах. К примеру, в Витебской консерватории валторну преподавал выпускник Петербургской консерватории, бывший солист оркестра Мариинского театра (1892-1918) О. Р. Шуман. В Гомеле в 1918 г. работал заведующим музыкальной частью при отделе народного образования выпускник Московской консерватории, бывший солист Большого театра Николай Васильевич Назаров¹. По его инициативе в 1919 г. была открыта Гомельская народная консерватория. Там Назаров преподавал гобой и теоретические предметы, а позднее заведовал учебным отделом. Назаров выступал также в качестве дирижера и солиста-гобоиста. 3 июля 1919 г. в Гомеле была открыта "Народная консерватория", куда были приглашены лучшие силы города. Было подано 800 заявлений, из 39 претендентов на педагогические вакансии был отобрано 16. Для покупки нот и приобретения инструментария несколько преподавателей были командированы в Киев, Москву и Петроград [7, с. 69]. Музыкальное учреждение носило больше просветительский характер, чем профессиональный и ставило своей целью дать слушателям (детям и взрослым) общее музыкальное развитие. Многие преподаватели Народной консерватории исполняли одновременно обязанности теоретиков, хормейстеров, иллюстраторов и просветителей. Так, Н. В. Назаров преподавал деревянные духовые инструменты, хоровое пение, теоретические предметы и был помощником заведующего Народной

¹ Н. В. Назаров – будущий профессор Московской консерватории.

консерватории, а с 1 января 1920 г. – заведующим. Медные духовые инструменты преподавал Владимир Маркович Казс. Кроме того, функционировали классы: фортепиано, скрипки, виолончели, сольного и хорового пения, композиции и теоретических предметов. Все преподаватели консерватории имели высшее специальное образование и принимали активное участие в концертной деятельности. В конце апреля 1920 г. Народная консерватория была переименована в Государственную школу 1 и 2 ступени специального музыкального образования. В декабре 1921 г. в Гомеле была открыта вторая Государственная специальная музыкальная школа им. А. Рубинштейна, в ней, помимо классов фортепиано, скрипки, виолончели, сольного и хорового пения, был открыт класс деревянных духовых инструментов, руководителем которого был И. Качанов [6, с. 13].

Общеизвестны несколько источников, подтверждающих открытие первых белорусских народных консерваторий. Это, прежде всего, учебник по белорусской музыкальной литературе С. Г. Нисневич. В 1-м его издании читаем: *"Во всех крупных городах открываются народные консерватории (в Витебске, Гомеле в 1918, в Минске в 1919)"*¹. 2-е издание (1971) эти сведения подтверждает. В 3-м издании автор констатирует: *"Во всех крупных городах Белоруссии создаются народные консерватории (в Витебске – 1918 г., Гомеле – 1919 г., Минске – 1920 г.)"*² [123, с. 23]. Как видим, С. Нисневич дает противоречивые сведения об открытии первых консерваторий, не ссылаясь на конкретные источники.

В Белорусской советской энциклопедии (главный редактор П. В. Бровка) в разделе "Музыкальное образование" читаем: *"Создаются народные консерватории (первая в Витебске, 1918)"* (материал подготовил А. В. Богатырев)³. В "Энцыклапедыі літаратуры і мастацтва Беларусі" (главный редактор И. П. Шамякин) в разделе "Музыкальное образование" написано:

"Первыми профессиональными музыкальными учреждениями на Беларуси были народные консерватории (в 1918 году в Витебске, в 1919 году в Гомеле и Минске, в 1921 году в Бобруйске)" (материал подготовила В. П. Масленникова)⁴. Те же данные зафиксированы и в разделе "Народные консерватории" в этом же издании: *"На Беларуси народные консерватории существовали в первые годы Советской власти. Открыты в Витебске (1918, первый прием 209 чел.), Гомеле (1919), Минске (1919), Бобруйске (1921, первый прием 211 чел.)"* (материал также подготовлен В. П. Масленниковой)⁵.

В продолжающемся издании Белорусской энциклопедии (главный редактор В. П. Пашков) в разделе "Музыкальное образование" подтверждены те же сведения о народных консерваториях⁶. Фиксирует открытие в Витебске первой консерватории в 1918 г. и Г. Н. Загородний в книге "Белорусская государственная филармония" [Мн., 1986, с. 6].

В 1971 году вышел учебник "История белорусской советской музыки" в соавторстве ведущих музыковедов Беларуси – Г. С. Глущенко, Л. С. Мухаринской, С. Г. Нисневич, К. И. Степаневич, Т. А. Щербаковой. Авторы приводят здесь следующие сведения:

*"В первые послереволюционные годы развернулась широкая работа по эстетическому воспитанию трудящихся. Важную роль в этом сыграла организация народных консерваторий в Витебске (1918), Гомеле (1919), Минске (1920)"*⁷.

Первое обоснование существования Витебской и Минской консерваторий дает В. Масленникова. Так, например, она пишет: *"Здесь (в Витебске. – Б. Н.) функционировал симфонический оркестр (до 120 человек).*

Первым его дирижером был Б. Н. Суходрев. По инициативе музыкантов этого оркестра в 1918 г. открылась первая в Беларуси народная консерватория" [3, с. 41].

Далее В. Масленникова приводит выдержку из газеты "Звезда" от 2 марта 1919 г. о предстоящем концерте с участием педагогов Минской консерватории: *"4 марта 1919 года в городском театре на вечере камерной музыки выступили педагоги Белорусской государственной (как ее тогда называли) консерватории Мовшович, Соломонов, Гельман и Б. Фидлон. Здесь были исполнены камерные произведения зарубежной классики: скрипичная соната Моцарта В-dur, Трио е-толл Мендельсона и квинтет Шумана"* (3, с. 51). Таким образом, открытие Минской консерватории в 1919 г. фактически подтвердила газета "Звезда" от 2 марта 1919 г., которую обнаружила В. П. Масленникова. Это и послужило для многих официальных изданий отправной точкой в

¹ Нисневич С. Белорусская музыкальная литература. – Мн., 1966. – С. 26.

² Нисневич С. Белорусская музыкальная литература. – Мн., 1981. – С. 23.

³ Белорусская советская энциклопедия. Т. 7. – Мн., 1973. – С. 309.

⁴ Энциклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Т. 3. – Мн., 1986. – С. 694.

⁵ Энциклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Т. 4. – Мн., 1987. – С. 37.

⁶ Белорусская энциклопедия. Т. 11. – Мн., 2000. – С. 17.

⁷ Г. Глущенко, Л. Мухаринская, С. Нисневич и др. История белорусской советской музыки / на белорусском языке. – Минск, 1971. – С. 62.

определении даты образования Минской консерватории. Однако газета указывала на функционирование консерватории, а не на ее учреждение, что подметила и В. Масленникова: *"Организация народной консерватории в Минске проходила в более сложных условиях, чем в Витебске и Гомеле. Первое упоминание о Минской консерватории находим в газете "Звезда" от 2 марта 1919 г."* [3, с. 51]. Такой ряд разночтений и побудил автора этих строк дополнительно исследовать ряд неизвестных ранее документов в Национальном государственном историческом архиве РБ и внести существенную поправку, касающуюся даты открытия первой народной консерватории в Беларуси.

Следует отметить, что Временное Правительство от 9 сентября 1917 г. издало постановление, которое предписывало взимать сбор со всяких публичных зрелищ и увеселений. Этот документ являлся своего рода раздражителем и вынудил ряд организаций, устраивающих зрелищные мероприятия, вступить в переписку с Минской городской управой с просьбой о снижении взимаемых налогов. В их число попала и Минская народная консерватория. Так, 30 мая 1918 г. директор Минской консерватории профессор Г. Журавлев (подпись подтверждена специалистом НГИА РБ) впервые обращается к городскому голове с просьбой (исх. № 207):

"Ввиду предстоящих многочисленных концертов и музыкальных вечеров консерватории, имеющих художественно-воспитательное значение для всех учащихся г. Минска, и ввиду того, что на означенные концерты и вечера будут назначены минимальные цены, дирекция консерватории просит сложить все городские налоги со всех концертов и музыкальных вечеров, устраиваемых консерваторией. Консерватория зарегистрирована в Минске (Юрьевская 26, кв. 7) Городской управой от 9 апреля 1918 г. за № 420" [8, с. 530]. Не получив своевременно ответа из Городской управы, директор консерватории в июне обращается к председателю театральной комиссии с подробным ходатайством о предоставлении помещения Городского театра на льготных условиях (исх. № 215). В послании сообщается, что первый концерт состоится 23 июня 1918 г. [8, с. 531]; указана стоимость билетов – от 4 руб. до 1 руб. [8, с. 531].

Обнаруженная переписка Минской консерватории с управой и протоколы заседания городской управы (все архивные документы подробно указаны в докторской диссертации Б. В. Ничкова) неопровержимо свидетельствуют о том, что Минская консерватория была зарегистрирована в Городской управе 9 апреля 1918 г. за № 420.

23 июня состоялся первый концерт камерной музыки преподавателей консерватории в Минском городском театре, в котором были забронированы места для ее учащихся. Следовательно, весной 1918 г. был проведен первый набор учащихся, и консерватория начала функционировать. Первым ее директором стал профессор Г. Журавлев. Консерватория имела свой художественный совет и комиссию, отвечавшую за концертную деятельность.

Итак, Минская консерватория была открыта не в 1919 г., как зафиксировано во многих документах, а в 1918-м, что неоспоримо доказывают архивные первоисточники, и, следовательно, не уступает пальму первенства Витебской консерватории, которая, по-видимому, была основана позже.

Еще шла гражданская война, надвигалась война с Польшей, а в Могилеве в апреле 1919 г. решением Губисполкома и Губернского отдела народного образования на базе духового оркестра впервые в республике после революции была организована музыкальная школа, преподавательский коллектив которой составили выпускники Московской и Петербургской консерваторий. Так, А. Ф. Боркус – пианист, с отличием окончивший Московскую консерваторию (класс профессора В. И. Сафонова), получил звание "Свободный художник России". А. Ф. Евстратов – скрипач окончил Петербургскую консерваторию. Ю. И. Дрейзин, который вел историю и теорию музыки, окончил Московский университет, отлично играл на скрипке, систематически брал уроки у профессоров Московской консерватории Г. Н. Дулова и О. Б. Сибора [4, с. 16], владел языками: немецким, английским, французским, итальянским, польским, древнегреческим, латинским [4, с. 18]. Преподавали также пианисты И. Л. Меркина, М. Г. Кореневская, виолончелист Л. Юшкевич, певец Ф. Анчаров. Первым организатором и директором школы была выпускница Московской консерватории по классу фортепиано Р. П. Блюман. Местное городское руководство оказывало ей всяческую поддержку. Ревком, например, выдал школе ордер на реквизицию всех музыкальных инструментов, оставшихся от прежней власти. Первыми учащимися Могилевской музыкальной школы (вначале она называлась "Первая Рабочая музыкальная студия") были участники самодеятельного духового оркестра при совете профсоюзов – рабочая молодежь и воспитанники Сиротского дома. В 1923 г. состоялся первый выпуск молодых музыкантов (9 человек), среди которых был один духовик-флейтист. С первых дней деятельности музыкальной школы-студии в ней начали функционировать духовые классы и духовой оркестр. Руководителем оркестра и педагогом по

духовим інструментам став Б. Л. Брауде. Учашіся обучались грі на флейте, кларнеті і трубе. До війни в школі був і симфонічний оркестр.

Могилевська школа сыграла значительную роль в пропаганде и развитии музыкального образования не только в своем городе и в Беларуси, но и за ее пределами. Она дала путевку в большое искусство многим видным музыкантам, в числе которых виолончелист, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории Л. С. Гинзбург; заслуженный деятель искусств РСФСР, проректор Уральской государственной консерватории, профессор по классу фортепиано Б. И. Певзнер; заслуженный деятель искусств БССР, в разные годы проректор, декан и заведующий кафедрой скрипки, альты, виолончели и контрабаса Белгосконсерватории профессор Н. Д. Братенников; заслуженный учитель и заслуженный деятель искусств Беларуси, на протяжении многих лет директор Могилевского музыкального училища, затем декан Музыкально-педагогического факультета БГАМ Л. Л. Иванов и многие другие. На базе Первой музыкальной школы 1 июня 1937 г. было открыто Могилевское музыкальное училище.

Первая государственная музыкальная школа в Минске была основана в 1926 г. Вначале в ней обучалось до 200 учащихся, но уже через 10 лет – около 700, занимавшихся по различным специальностям (в том числе и на духовых инструментах). В 1940 г. симфонический оркестр и хор ДМШ приняли участие в Первой декаде белорусского искусства в Москве. Во время войны школа была разграблена и разрушена. В 1944 г. ДМШ № 1 пережила свое второе рождение.

В других городах Беларуси музыкальные школы открывались позднее. Так, например, в Бресте первая музыкальная школа была основана в 1939 г.

В Минске существовала и военная музыкальная школа. В 1954 г. 3-я Московская школа военно-музыкантских воспитанников (на Таганке) была переведена в Минск и получила название 1-й Минской школы военно-музыкантских воспитанников. Директором назначен выпускник Московского института военных дирижеров подполковник Петр Ильич Суржан (в дальнейшем работник Министерства культуры БССР). В школе функционировали классы кларнета, медных духовых и ударных инструментов. Так, класс валторны и альты вели В. В. Манкевич и Ю. А. Киселев, класс трубы – заместитель директора по учебной работе полковник Зудин, ударные инструменты – Кунин. Класс кларнета вел К. П. Прыгунов, что подтверждают два архивных документа: справка, подписанная директором школы Суржаном, и служебная характеристика Прыгунова, подписанная заместителем директора Зудиным. Теоретические предметы в Минской школе военно-музыкантских воспитанников вел известный педагог М. М. Трахтенберг. Воспитанники военной музыкальной школы (контингент которой состоял из детей, потерявших родителей во время войны) принимали активное участие во всех торжественных мероприятиях, проводимых в столице Беларуси, о чем свидетельствуют архивные фотографии. Минская школа военно-музыкантских воспитанников просуществовала всего 2 года (1954-1956) и была расформирована в связи со значительным сокращением вооруженных сил СССР.

Итак, исторические факты объективно отражают общую картину возникновения первых музыкальных учебных заведений в Беларуси. Они зародили у учащихся любовь к музыке, подготовили большой отряд слушателей, а также педагогов и исполнителей.

Музыкальные учебные заведения заложили также основу дальнейшему профессиональному образованию средних и высших учебных заведений, создали предпосылки для создания творческих театральных и оркестровых коллективов в Беларуси.

Все это свидетельствует о том, что музыкальное образование до советского периода стало важной вехой в формировании музыкальной культуры населения Беларуси.

Список литературы

1. Жиркевич А. В. Из-за русского языка. Ч. 1: На родине Белоруссии // Минская старина / Труды Минского Церковного Историко-Археологического Комитета. Вып. 3. – Вильна, 1911. – 670 с.
2. Капилов А. Л. Скрипка белорусская. – Мн.: Беларусь, 1982. – 93 с.
3. Масленникова В. П. Музыкальная адукацыя ў Беларусі / Рэд. Б. С. Смольскі. – Мн.: Навука і тэхніка, 1980. – 112 с.
4. Морозова О. П. Начало пути // Музыкальное искусство: Музыкальный, теоретический, методический журнал. – Могилев, 1996.
5. Ничков Б. В. Исполнительство на музыкальных духовых инструментах в Беларуси середины XIX–начала XX столетия (в контексте музыкальной жизни белорусского народа): Дис. канд. искусствоведения: 17.00.02/ – Минск, 1999. – 105 с.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ ГОМЕЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ (ГАГО)

6. ГАГО. Ф. 60. Оп. 1. Ед. хр. 974.
7. ГАГО. Ф. 60. Оп. 1. Ед. хр. 1250.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ АРХИВ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
(НГИА РБ)

8. НГИА РБ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 6828.
9. НГИА РБ. Ф. 24. Оп. 1. Ед. хр. 3639.
10. НГИА РБ. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 2791.
11. НГИА РБ. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3402.
12. НГИА РБ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 95.
13. НГИА РБ. Ф. 1416. Оп. 6. Ед. хр. 727. Т. 1.
14. НГИА РБ. Ф. 1430. Оп. 1. Ед. хр. 46343.
15. НГИА РБ. Ф. 1430. Оп. 1. Ед. хр. 46987.
16. НГИА РБ. Ф. 1430. Оп. 1. Ед. хр. 48709.

ГАЗЕТЫ (до 1917 г.)

17. Минское русское слово. – 1912. – 21 августа.
18. Полесская жизнь. – 1910. – 6 января.
19. Полесская жизнь. – 1910. – 25 октября.
20. Полесская жизнь. – 1911. – 25 декабря.
21. Русский мир. – 1872. – 27 апреля.



УДК 785 : 780.64

*Криштоф Камінський,
м. Лодзь, Польща*

МЕТОДИКА КЕРУВАННЯ ДУХОВИМИ КАМЕРНИМИ АНСАМБЛЯМИ В ПОЧАТКОВИЙ ПЕРІОД СВОГО ІСНУВАННЯ**METODYKA PROWADZENIA DĘTYCH ZESPOŁÓW KAMERALNYCH W POCZĄTKOWYM OKRESIE ICH ISTNIENIA**

***Анотація.** Важливість гри в камерних ансамблях для навчального процесу майбутніх музикантів усіх спеціальностей є незаперечною, і немає, ймовірно, викладача-музиканта, який би це не стверджував. Вона вчить камерної музики, правильні рефлекси і поведінку, яка буде супроводжуватися професійним музикантом упродовж його творчої кар'єри. Гнучкість і усвідомлення інтонації, здатність підтримувати певний темп музики, а також індивідуальна відповідальність за колективне виконання роботи – їх важливість важко переоцінити, враховуючи той факт, що більшість випускників інструментальних музичних академій, прийняті після закінчення школи, працюють музикантами оркестрів.*

Особливо важливі ці навички для учнів гри на духових інструментах, тому що їх майбутня робота – грати в більших чи менших ансамблях, які можуть бути симфонічними або оперними. Таким чином, здається незрозумілою діяльність музичних шкіл I-го та II-го ступеня, де колективна практика гри в ансамблі або навчання командної гри не працює взагалі, регулюється це тільки індивідуальною роботою студентів в конкретних дисциплінах. В результаті таких дій може статися так, що на перших заняттях камерних ансамблів у музичній академії зустрінеться група студентів, які ніколи такої форми музикування не знали.

Я хотів би поділитися своїми думками, що впливають з більш ніж тридцяти років роботи з камерними ансамблями духових інструментів музичної Академії в Лодзі, проблем, з якими вони стикаються і шляхів їх вирішення. Проте, я буду обмежувати себе початковою стадією створення ансамблю, тому що я вважаю, що цей момент має фундаментальне значення для подальшого пізнавального розвитку, технічного та художнього, ансамблю. Можливо, деякі з перерахованих нижче способів здадуться спірними, але я запевняю, що вони приносять бажаний ефект, а їх ефективність була доведена досягненнями камерних ансамблів, з якими я мав задоволення працювати у своїй викладацькій кар'єрі.

Referat napisany na podstawie własnych doświadczeń artystyczno-pedagogicznych bez korzystania z jakichkolwiek materiałów źródłowych.

Wyrażam zgodę na tłumaczenia na język ukraiński i angielski.

Znaczenie gry w zespołach kameralnych dla procesu kształcenia przyszłych artystów muzyków wszystkich specjalności jest niezaprzeczalne i nie ma chyba pedagoga-muzyka, który by z tym twierdzeniem polemizował.

To kameralistyka bowiem uczy prawidłowych odruchów i zachowań, które towarzyszyć będą zawodowemu muzykowi w każdym momencie jego kariery artystycznej. Elastyczność i świadomość intonacyjna, umiejętność utrzymania się w określonym tempie przebiegu muzycznego, a także indywidualna odpowiedzialność za zbiorowe wykonanie dzieła to cechy, których znaczenie trudno przecenić wzięwszy pod uwagę fakt, że większość absolwentów wydziałów instrumentalnych akademii muzycznych podejmuje po ukończeniu studiów pracę muzyków orkiestrowych.

Szczególnie ważne są te umiejętności dla osób uczących się gry na instrumentach dętych, gdyż ich przyszła praca to nic innego jak muzykowanie w mniejszym lub większym zespole kameralnym, za który można uznać grupę dętą orkiestry symfonicznej lub operowej.

Niezrozumiała więc wydaje się działalność szkół muzycznych I i II stopnia, które kameralistykę dla instrumentów dętych traktują marginalnie lub zajęć uczących gry zespołowej nie prowadzą wcale, nastawiając się jedynie na sukcesy indywidualne uczniów w konkretnych specjalnościach. W efekcie takich działań może zdarzyć się, że na pierwszych zajęciach zespołu kameralnego w akademii muzycznej spotka się grupa studentów, która nigdy takiej formy muzykowania nie poznała.

Chciałbym podzielić się z Państwem swoimi refleksjami wynikającymi z ponad trzydziestoletniej pracy z zespołami kameralnymi instrumentów dętych w Akademii Muzycznej w Łodzi, problemami z jakimi się stykami sposobami ich rozwiązywania. Ograniczę się jednak do początkowego okresu istnienia zespołu czyli etapu jego tworzenia, gdyż uważam, że moment ten ma fundamentalne znaczenie dla późniejszego rozwoju technicznego i artystycznego ansamblu. Być może niektóre przedstawione poniżej metody wydadzą się Państwu kontrowersyjne, ale zapewniam, iż przynoszą one pożądane przeze mnie efekty, a ich skuteczność potwierdzają osiągnięcia zespołów kameralnych, które miałem przyjemność w swojej karierze pedagogicznej prowadzić.

Intonacja

Najczęściej występującym mankamentem w dętych zespołach kameralnych jest intonacja. Problem ten nie dotyczy wyłącznie studentów, ale bywa niekiedy zmorą profesjonalnych ansambli. W przypadku niedoświadczonych muzyków problem ten najczęściej jest wynikiem nieprawidłowego funkcjonowania aparatu oddechowego – jak większość problemów warsztatowych, a także nieświadomości zasad funkcjonowania własnego instrumentu.

Grającym wydaje się, że po nastrojeniu instrumentu (dźwięk "a" i ewentualnie kilka innych), a także przy zachowaniu zasad dotyczących przedęć i układu ust, ich produkcja będzie poprawna intonacyjnie. Niestety tak nie jest. Granie zespołowe jest bowiem sztuką osiągania ciągłych kompromisów intonacyjnych, nie zawsze bowiem grający poruszają się w bezpiecznym rejestrze skali instrumentów i wygodnej dynamice, aby te podstawowe zasady strojenia wystarczały. Tym bardziej, że grający obok mogą myśleć podobnie. Dlatego prowadzący zespół powinien już w czasie kilku pierwszych zajęć wytłumaczyć zasady poprawnego intonowania:

1. nastrojenie instrumentu to jedynie nakreślenie ogólnych ram intonacji w jakich będziemy się poruszać
2. nawet najlepszy instrument, bez kontroli i świadomego udziału grającego, nie zachowa poprawnej intonacji
3. każdy instrument dęty posiada w swojej skali dźwięki, które zawsze będą wymagały korekty (wynika to z konstrukcji poszczególnych instrumentów)
4. zwiększenie lub zmniejszenie nacisku na stroik lub ustnik, a także zmiana układu ust jest ostatnim elementem korekty intonacji
5. poprawność intonacji i sonoryka zależy od intensywności, szerokości oraz szybkości słupa powietrza drgającego w instrumencie osiągniętych przy pomocy pracy mięśni brzucha i klatki piersiowej w czasie gry.

W tym miejscu chciałbym rozwinąć przedstawiony powyżej punkt 5. W czasie swojej pracy zawodowej – jako muzyk grający na instrumencie dętym i pedagog – zauważyłem, że prawidłowy oddech przeponowożebrowy nie gwarantuje sprawnego poruszania się w całej skali instrumentu i zawsze poprawnej intonacji. Z czego to wynika?

Otóż właściwy oddech charakteryzuje się tym, że powietrze w aparacie oddechowym znajduje się nisko (nie wytwarza ciśnienia na krtań, co jest bardzo korzystne z uwagi na jakość dźwięku i szerokość jego pasma), co sprawia, że grający nie ma problemów z przewyższaniem dźwięków. To nie wystarcza jednak do całkowitej elastyczności intonacyjnej w grze. W dętym zespole kameralnym trzeba bowiem, idąc na kompromis, celowo dźwięki zawyżyć lub zaniżyć, aby osiągnąć poprawność intonacyjną całego składu. Jak to zrobić nie tracąc jednocześnie poprawności brzmienia?

Jak już wyżej wspomniałem, można to osiągnąć poprzez specyficzną pracę mięśni brzucha. Na własne potrzeby podzieliłem przeponę na trzy strefy, z których każda odpowiada za inny odcinek skali instrumentu: górna – dźwięki wysokie (podparcie górne), środkowa – rejestr średni (naturalny ruch przepony), dolna – dźwięki niskie (podparcie done). I tak, chcąc dostroić dźwięki w górze skali, po prawidłowo nabranym oddechu należy unieść przeponę w górę robiąc tzw. windę (podparcie górne) w celu ich podwyższenia lub opuścić w dół (podparcie dolne) obniżając dół rejestru. W celu obniżenia góry skali należy zastosować odwrotność tego procesu czyli podparcie środkowe lub dolne, a dla podwyższenia dołu skali podparcie górne. Taka praca mięśni brzucha uwalnia od usztywnienia górną część aparatu oddechowego i krtań i w minimalnym stopniu wymaga zmiany nacisku na element wprowadzający w drgania słup powietrza w instrumencie czyli ustnik lub stroik. Wydatnie wpływa to na jakość brzmienia i skutecznie zapobiega występowaniu "kiksów" – dźwięków nieudanych, które są efektem zmiany układu ust. O skuteczności tej metody łatwo się przekonać wywołując proste ćwiczenie: w wygodnym rejestrze swojego głosu należy zaśpiewać ten sam dźwięk używając wszystkich trzech rodzajów podparć. Zauważymy, że przy ustawieniu strun głosowych w tym samym położeniu osiągniemy zupełnie różne efekty intonacyjne. Wprowadzenie systemu podparć w początkowym okresie tworzenia zespołu kameralnego oraz dokładne wyjaśnienie zasad zawartych w czterech wcześniej wymienionych punktach, a także poparcie tych zasad ćwiczeniami gamowymi i akordowymi (również śpiewanymi w celu rozbudzenia świadomości intonacyjnej) procentuje zawsze w następnych latach nauki dobrą intonacją. Umiejętność stosowania podparć korzystna jest szczególnie w składach zróżnicowanych instrumentalnie jak np. trio stroikowe czy klasyczny kwintet dęty.

Kolejnym problemem, który może rzutować na poprawną intonację jest wibracja.

W przypadku zespołów o zróżnicowanym składzie spotykają się bowiem muzycy, którzy posługują się wibracją i tacy, którzy tej techniki nie stosują, jak np. klarnciści i waltorniści. Powoduje to bardzo duże kłopoty intonacyjne we wczesnym okresie kształtowania się zespołu, ponieważ wibracja polega na odchyleniu właściwej intonacji w górę i w dół od dźwięku właściwego (oczywiście w niewielkim zakresie), co w przypadku niedoświadczonego składu prowadzi do dezorientacji intonacyjnej. Również sam rodzaj wibracji może powodować poważne kłopoty intonacyjne. Wibracja przeponowa stosowana przez flecistów, o szerokiej amplitudzie i mniejszej szybkości nakłada się często na wibrację ustną stosowaną przez fagocistów, charakteryzującą się większą szybkością, a co za tym idzie także mniejszą amplitudą wychyleń. Już sam ten fakt skutecznie psuje intonację kwintetu dętego, powodując "niestrój" w dwóch skrajnych głosach tego składu. Jeżeli dołączymy do tego obój posługujący się także wibracją jednego czy drugiego rodzaju oraz dwa instrumenty niewibrujące (klarnet, waltornia), biorąc pod uwagę problemy, o których pisałem wcześniej, uzyskamy obraz katastrofy intonacyjnej jaka musi wystąpić w pierwszym okresie istnienia klasycznego kwintetu dętego.

Dlatego uważam, że dobrym sposobem poszukiwania poprawnej intonacji jest ograniczenie wibracji w czasie pierwszych lekcji lub całkowita z niej rezygnacja, co ułatwi poszukiwanie płaszczyzny intonacyjnej zespołu, tak zwanej wspólnej intonacji. Nie bez znaczenia jest także dobór właściwego repertuaru. Należy bowiem unikać utworów, które zawierają dłuższe odcinki solowe, inspirujące do większej ekspresji gry np. zintensyfikowania wibracji, większych różnic dynamicznych lub zbyt skomplikowanych technicznie, co może odciągnąć uwagę grających od najważniejszego i najtrudniejszego elementu gry w dętym zespole kameralnym, czyli od intonacji.

Kompozycje, które będą nam służyć jako materiał do pracy nad doskonaleniem intonacji powinny być koniecznie tonalne, przejrzyste rytmicznie i formalnie, utrzymane w tonacjach wygodnych dla instrumentów dętych (tonacje bemolowe). Dobrze jest zaczynać pracę z zespołem na bazie utworów barokowych (np. opracowania utworów J.S. Bacha), wczesnoklasycznych i klasycznych, które dzięki swojej prostocie harmonicznnej pozwolą na stopniowe doskonalenie intonacji.

Dynamika

Kolejnym elementem gry zespołowej mającym ścisły związek z aparatem oddechowym oraz jego świadomym używaniem jest dynamika. Młodzi muzycy zaczynający grę w dętym zespole kameralnym bardzo rzadko mają świadomość głośności swojego instrumentu na tle innych oraz ważności partii, którą przyszło im realizować. Z reguły podczas pierwszych zajęć pochłonięci realizacją zapisu nutowego nie zwracają uwagi na oznaczenia dynamiczne. Szczególnie jest to słyszalne w składach zróżnicowanych, gdzie dysproporcje w głośności mogą być bardzo duże (kwintet dęty). Zadaniem pedagoga jest wytłumaczenie roli jaką spełnia każdy instrument w określonym typie zespołu, a także uświadomienie grającym możliwości dynamicznych ich instrumentów w każdym rejestrze (np. fagot – im gra wyżej, tym ciszej, flet – im niżej, tym ciszej). Warto też wspomnieć, że głośność dźwięków zależy również od rodzaju ataku (im krótszy czas kontaktu języka z ustnikiem, stroikiem, tym większa możliwość uzyskania dynamiki piano, pianissimo w przypadku forte, fortissimo – odwrotnie). Także ilość nabranego powietrza ma wpływ na dynamikę. Rzadko

bowiem dla wykonania w określonej dynamice tej samej frazy potrzebna jest identyczna ilość powietrza fletnicie i waltornicze. Każdy członek zespołu musi mieć świadomość tych zależności. Dobrym sposobem rozwijania możliwości dynamicznych zespołu mogą być wspomniane wcześniej ćwiczenia gamowo-akordowe. Przy okazji omawiania dynamiki warto też zaznaczyć, że podparcie górne wspomniane we wcześniejszym zagadnieniu przydatne jest w wyciszanych końcówkach fraz (flet). Zapobiega ono obniżaniu intonacji z powodu zmniejszającego się ciśnienia powietrza.

Wspólny oddech

W grze zespołowej, szczególnie w składach pozbawionych dyrygenta, olbrzymiego znaczenia nabiera jeszcze inna funkcja aparatu oddechowego tzw. wspólny oddech. Powszechnie wiadomo, że oddech w muzyce jest niezbędny, gdyż pozwala na swobodne frazowanie i przebieg myśli muzycznej począwszy od muzyki solowej, a na orkiestrowej kończąc. W zespołach dętych nabiera on jeszcze większego znaczenia, bo organizuje przebieg metryczny i agogiczny utworu zastępując osobę dyrygenta. To oddech, a raczej jego długość (szybkość) jest nośnikiem informacji o tym w jakim tempie zespół będzie za chwilę grał, a także kiedy postawi pierwszy lub kolejny akord. Im szybszy będzie oddech, tym wcześniej nastąpi atak dźwięku lub szybsze będzie tempo następnego odcinka utworu. I analogicznie – im wolniejszy oddech, tym późniejszy atak kolejnego dźwięku i wolniejsze tempo. Można powiedzieć, że oddech zastępuje przedtakt w ruchu ręki dyrygenta. Warunkiem sprawnego funkcjonowania wspólnego oddechu jest to, by wszyscy członkowie ansamblu realizowali go identycznie. Posiadanie tej umiejętności ma wielkie znaczenie wtedy, gdy trudności wykonawcze poszczególnych partii wykluczają wizualizację przedtaktu np. poprzez ruch instrumentu, z powodu konieczności zachowania układu ust przed zagranieniem akordu w dynamice "pp" w niewygodnym rejestrze. Wspólny oddech pozwala na równe rozpoczęcie frazy nawet w całkowitym bezruchu.

Nasuwa się więc pytanie: jak nauczyć tej trudnej sztuki prowadzony przez siebie zespół w ramach dwóch godzin tygodniowo? (dotyczy szkolnictwa wyższego w Polsce). Odpowiedź jest prosta. Zespół musi spotykać się znacznie częściej, nawet bez udziału pedagoga, bo tylko w czasie wielogodzinnego ćwiczenia jest w stanie wypracować wspólny oddech.

Znaczenie oddechu zespołowego doceniono już wiele lat temu w niektórych wyższych uczelniach muzycznych Europy, gdzie grupy studentów tworzące dęte zespoły kameralne wspólnie uczestniczyły w zajęciach jogi i tai chi w celu osiągnięcia tzw. jedności oddechowej. Panowanie nad własnym oddechem dawało jeszcze inne korzyści – miało służyć niwelowaniu tremy estradowej i zwiększeniu możliwości koncentracji. Osobiście żywię nadzieję, że takie zajęcia staną się kiedyś udziałem studentów większości uczelni muzycznych na świecie.

Artykulacja

Kolejnym zagadnieniem, które wymaga uwagi nauczyciela w pierwszym okresie istnienia dętego zespołu kameralnego jest artykulacja. Każdy z członków ansamblu posiada wyniesioną z wcześniejszych lat nauki wiedzę na temat tego, jak należy realizować zapis nutowy, ale rzadko który ma świadomość, że wykonanie takiego zapisu na różnych instrumentach daje nieco inne efekty brzmieniowe. I tak "staccato" fletowe czy klarnetowe nigdy nie będzie tak krótkie jak obojowe i fagotowe. Z kolei "legato" klarnetowe jest nieosiągalne dla wszystkich instrumentów dętych, może z wyjątkiem fletu. To samo dotyczy wybrzmiewania dźwięku. Tu instrumenty podwójnostroikowe muszą zwracać uwagę, by w akordach nie brzmieć krócej niż pozostałe instrumenty zespołu, a w szybkich przebiegach staccatowych – także za ostro. Wynika to z budowy elementu wzbudzającego drgania słupa powietrza, czyli stroika. W tym miejscu warto wprowadzić zróżnicowanie sylabizacji stosowanej przez grających w czasie realizacji zapisu "staccato". W szybkich przebiegach obojści i fagociści powinni zastąpić w ataku dźwięku sylabę "ta" sylabą "da", co wydłuży i złagodzi brzmienie i jednocześnie przyspieszy "staccato". Fletnicy natomiast powinni zastąpić sylaby "ti-ki" sylabami "ta-ka" (podwójne staccato), co wydatnie skróci wybrzmiewanie dźwięków. Klarnciści powinni również jak najczęściej stosować sylabę "ta", pomimo iż to dodatkowo utrudni i tak już nie najłatwiejsze na tym instrumencie staccato. Szczególnego znaczenia nabiera zróżnicowanie ataku w trakcie grania pionowych, oderwanych akordów, gdzie czas trwania dźwięków powinien być we wszystkich instrumentach identyczny. Warto wspomnieć także, że prawie wszystkie instrumenty dęte blaszane wybrzmiewają dłużej niż fagot, dlatego waltorniczy w kwintecie dętym powinni także stosować sylabę "ta" w ataku dźwięku. Umiejętność stosowania różnych ataków dźwięku szczególnie przydatna jest w większych zespołach instrumentów dętych, jak np. oktety, nonety lub klasyczna orkiestra dęta, gdyż daje to możliwość osiągnięcia w znacznym stopniu jednolitości artykulacyjnej.

Organizacja gry

Powszechnie wiadomo, że dobrze funkcjonujący zespół kameralny powinien posiadać swojego lidera – muzyka, który dzięki swoim cechom charakteru, podzielności uwagi oraz wiedzy fachowej będzie w stanie czuwać nad realizacją założeń wypracowanych przez cały zespół lub w przypadku ich braku narzucić własną koncepcję artystyczną. Błędem jest jednak myślenie, że lider spełnia rolę dyrygenta zespołu, który pokazuje każde wejście, sugeruje tempo utworu, zolnienia, przyspieszenia oraz zakończenie ostatniego akordu. Już w czasie pierwszych zajęć nauczyciel powinien uświadomić zespołowi, że za wyżej wymienione elementy gry odpowiada każdy członek ansamblu w zależności od wykonywanej przez niego partii i w określonych momentach to on decyduje o kształcie wykonania. Nie zawsze bowiem lider rozpoczyna lub kończy utwór wraz z zespołem. Taka wymiennosc funkcji usprawnia pracę, a odpowiedzialność zbiorowa za jakość produkcji konsoliduje zespół, tworząc atmosferę, w której każdy muzyk czuje się pełnoprawnym członkiem ansamblu.

Szanowni Państwo, w tym referacie świadomie ograniczyłem się do kilku zagadnień związanych z prowadzeniem dętych zespołów kameralnych. Celem moim bowiem nie było prezentowanie całego, długotrwałego procesu kształcenia, a jedynie przedstawienie podstawowych warunków, jakie powinny moim zdaniem zostać spełnione, by grono młodych, niedoświadczonych i nie znających się wcześniej muzyków miało szansę stworzyć zespół kameralny, w którym gra dawać im będzie wiedzę, satysfakcję i pozwoli na stały artystyczny rozwój. Moim zdaniem, mimo coraz doskonalszego instrumentarium, jakie mają do dyspozycji obecni studenci uczelni muzycznych na całym świecie, wiedza dotycząca gry w dętym zespole kameralnym, którą zawarłem w tym referacie jest nie do przecenienia. Wpływa bowiem bezpośrednio na świadomość instrumentalną młodych artystów.



УДК 78-048.23

*Ян Романовський,
м. Бидгощ, Польща*

ВПЛИВ ІСТОРИЧНИХ ЗНАНЬ ТА ВИКОНАВСТВА НА СУЧАСНЕ БАЧЕННЯ МУЗИКИ, СТВОРЕНОЇ КОМПОЗИТОРАМИ БАРОКО

THE INFLUENCE OF HISTORICAL KNOWLEDGE AND HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE ON THE PRESENT PERFORMANCES OF THE MUSIC COMPOSED BY THE BAROQUE COMPOSERS

***Анотація.** Ця стаття висвітлює проблематику впливу історичного виконавства на сучасні тренди та виконання музикантів Бароко. Стаття оцінює та описує шляхи становлення музики Бароко, основні тенденції, причини та наслідки їх виникнення. Значна увага приділяється становленню та розвитку музичного виконавства на основі історичного аспекту розвитку.*

Окреслюються також основні джерела інформації для виконавців та їх вплив на розвиток музичних здібностей. Підкреслюється важливість історичних джерел інформації та їх вагомий вплив на розвиток музичного виконавства в цілому.

***Ключові слова:** історичне виконавство, джерела інформації, Бароко, розвиток музичного виконавства.*

***Annotation.** The article highlights the problematic of influence of historical performance on the present trends and performance of Baroque musicians. The article assesses and describes the ways of development of the Baroque performance, main trends, as well as the causes and consequences of their occurrence. Significant attention is paid to the establishment and development of musical performance based on the historical aspect of music development.*

The article also outlines the main sources of information for performers and their impact on the development of performers' musical abilities. Emphasized is the importance of historical sources of information and their significant impact on the development of musical performance in general.

***Keywords:** historical performance, information sources, Baroque, development of musical performance.*

Since the middle of the 20th century we have noticed the evident development of historically informed performance. In this period began emerging numerous Baroque orchestras playing the musical instruments maintaining the Baroque style. The way of thinking and performing of the Baroque compositions is also evolved by lots of musicians. The example of such "an evolution" is a remarkable artist – the violinist Anna

Sophie Mutter who issued two recordings of the same concerto: the first "traditional" (in the romantic style) and after a long time the second one – in the style of historically informed performance. More and more numerous performances of the Baroque character also appear. Such representing reality does not allow us to treat this trend indifferently. The historically informed performance has entered the academic structure. Universities open the faculties of the old music in various specialities. Numerous musical schools also start following the same tendency. However, the question arises if it is right and if by broadly developing knowledge this trend is not treated as a kind of the escape for the weaker developing instrumentalists. To be able to search for the historical truth and start the adventure with the composition interpretation you should acquire the art of the instrument playing. The historical performance has to originate from the well based teaching practice that we know and we had been surrounded since our childhood. A good teacher does not withdraw into himself and does not accept the new trends and does not allow his students to broaden their horizons, on the contrary, he should encourage them to develop themselves versatily. He should recommend music recordings and enable their contacts with the teachers specializing, for example in the Baroque instrument playing. I also notice a reversed tendency and it is, unfortunately, a worrying phenomenon. We are afraid of novelties. As "the old teachers" we do not want to learn and we repel these unavoidable things. Not accepting the historical performance and its significant influence on the present interpretations we are less reliable as the performers and the mentors for the younger generations. The youth sooner or later at their stage of instrument playing discover the importance of historical performance. Then it is worth taking care of improving our own knowledge in this sphere and open together with our students to the new trends in music.

The "traditional" treatment of the compositions of the Baroque period is nothing bad, but the playing in the historical character and conception of the same composition is nothing bad, either. It is worth emphasizing that it is not only the historical playing the old instruments, on the contrary, it is a challenge to play the contemporary instrument in the Baroque convention.

When on the turn of the 19th and 20th centuries the musicians started being conscious of stylistic differences in performing the 17th and the 18th-century music, their conviction was based more on their intuition than on their musicological searching. One of the first attempts to pay attention to the historical performing practices was undertaken by the German musicologist Albert Schweizer. His famous biography of Johann Sebastian Bach, published in 1908, for almost one hundred year, became the most important monography of the composer and the base for the further studies of the Leipzig master's output. Even though the undoubted contribution of Schweizer's development of German musicology his "experimental" approach towards the historical playing practice did more damage than benefit.

The most important publication which showed the musicologists and performers the vast view of the instrument, repertoire and style evolution in performing, is the book "The history of the violin playing since the beginnings till 1761" (London, 1965) by David Boyden.⁽¹⁾ This monumental publication, besides the generally historical perspective, contains the study of such issues as articulation, melodic, accentuation, tempo, expression and also the aspects of performance not only for violinists. They were the part of performance idiom and they are not reflected in the notation such as temperation and tuning, the placing of regular embellishments, and even the musical phrase direction. Since the historical instruments and the secrets of performance practices have been the subject of numerous publications and the part of greater studies and the encyclopedic publications. All these works allow to research more profoundly the sense of historical information. However, we have to consider that our efforts in order to find "the truth" will always approach its nature only and repeatedly they will arise more questions than give the final answers. The turning point towards the historically informed performing have made the musicians aware of the fact that the collection of a great deal of information about the playing techniques is as important as the trial with understanding how the Baroque music "appeals" to a present receiver. It is obvious that in the case of vocal compositions or vocal and instrumental ones, equipped with a text, this aspect is much easier to be read than in strictly instrumental music. Johann Sebastian Bach, as most of educated people of his epoch, was absolutely acquainted with rhetoric and its complicated terminology. Rhetoric was taught in every school of those times. The rhetorical figures used in speeches of which the aim was the influence on the listener's emotions, had their equivalents to the musical phrases. Their target, like in spoken language, was the influence on the listener's emotions and feelings. The theory of affections from the very beginning was the part of the Baroque music. ⁽¹⁾ On the basis of theoretical publications of that period we are able to extract and name about 200 rhetorical figures. Bach excellently used this element of his compositions which was certainly illegible for his contemporary listeners. One of the reasons why they much easier than the present listeners could understand the sounds was the fact that they had the contact with the music of their times only because the music composed more than 25 years earlier was not performed. Now we recognize much easily the rhetorical figures in vocal and instrumental compositions, thanks to the vocal and musical connections

than in the instrumental compositions. Their significance in the compositions which assuming that they carry a real concrete content, for example in the instrumental concertos, is difficult to be grasped unambiguously. As an example it could be the music triad, opening the 1st part of "The violin concerto E major" by J.S.Bach which can act the rhetorical figure called "Anabasis" (2) This figure expressed "the extolling, the upward movement or lofty and glorious things". Additionally Bach gives these sounds the equal importance, distinguishing them by the use of dots (wedges), which can be associated with the number 3, referring to the Trinity. The notice of these connections can lead us to the conclusion that Bach expected the performer to emphasize the solemn and lofty character of this part of his concerto. Next the initial melodic subject of a musical composition of the 3rd part of "The concerto D minor for two violins" by J.S.Bach we can associated with the figure called Fugue. It was used in the connection with the words "escape, run". Does it mean that Bach wanted to represent with its help "haste, chase"? The answer to this or similar questions does not seem to be the gist of the interpretation. For a present musician who performs the Baroque compositions it is important to be conscious of the dissimilarity of present musical language. The trial with its understanding, the detection of the meaning of melodic harmonious and rhythmic structures should be the part of the process of working on the Baroque compositions.

The historical sources are for the performer interested in historical performance extremely valuable evidence of the musical practices. The performer apart from the acquaintance of the original composition autographs and the items of information given directly by the creator of a composition can use a vast collection of the sources such as theoretical treatises and practical artefacts: iconographics, preserved instruments, archival documents, the information contained in literature, press, catalogues, letters or memoirs. The list can be increased by the materials coming from other branch of art., for example from the art of dance. A lot of items of information referring to a dance in former centuries can influence on a large scale on the way of the interpretation of instrumental compositions which were in their rhythmic layer influenced by a dance.

The numerous musical treatises were most of ten intended for academicians, but not for practicians. They as a rule explain the rules of the compositions themselves, their aesthetic values, they provide the descriptions of instruments or they discuss the mathematical or historical aspects of music. The items of information contained in them more often help us with excluding some performance issues than they offer the ready solutions of practical nature. In this place we should mention the most important authors: Praetorius, Mersenne, Zacconi, Kircher, Mettheson, Avison and Andlung.

The most important source of information for a performer are practical treatises which were written in order to use them by the performers playing different instruments, although the rising interest in violins and the increase of their significance among performers, contributed to finding in them some tips only for this instrument. For example, John Playford added to the second edition (1658) of his work "A Brief Introduction on the Skill of Music", the chapter entitled "Playing the Violin". The next source of information, especially on the performance of Italian music is "A letter" (1760) by Tartini to his woman student Maddalena Lomardini. The year 1761 is the date of the publication of the treatise "Principes de violon" L'Abbe – son which is especially helpful in the performance of French music.

The first step of the performance, compatible with the historical performance practice, is the use of a musical notation, compatible with that left by the composer to his descendants. The composer's text, without the editor's signatures, now called an urtext edition, is the best base for the acquaintance of the composer's hints and for the penetration of his creative intentions. The addition of articulative and the performance hints by the editors obscures the image of a composition left by the composer for us. The use of the urtext obviously requires a certain artistic maturity and the knowledge of the basic stylistic and performance hints of historic nature. If a performer cannot take this task and yet he wants to use the interpretation of musical notation added by the editor, the best solution is the use of such an edition in which the editor's hints are clearly distinguished from the original signs.

Professor Tadeusz Wroński paid attention to the significance of musical notation in the interpretations of Bach's compositions in 1970 in his book "Sonatas and Partitas by J.S.Bach". He writes as follows: " .. the artist's work should be the continuous guessing of the composer's intention. When an artist enters the musical composition deeper and deeper, he faces the composer's will nearer and nearer and his genius as well. And also the gratitude of the artist to the composer gradually increases for the beauty given by the composer. This gratitude induces the artist to join the composer's will more and more. In this course of the contact between the artist and the composition the composer's original text becomes absolutely essentials – why, it was left for a performer!" (4)

The adoption of the basic pieces of information on the historical performance practices can have an extreme influence on the way the 18th-century compositions are performed, and especially the Baroque compositions which belong to an exceptionally popular repertoire of present instrumentalists. Even though

the result of the knowledge of historical performance practice will be only the approach towards their old original interpretations, the choice of the artistic search is better than "the reduction" of the music of all the epochs to the same style and standard.

(1) N. Harnoncourt, *Muzyka Mową Dźwięków. Dialog muzyczny*, tłum. M. Czajka, ME-KOMP, Warszawa 2011.

(2) The examples of rhetorical figures come from Joachim Burmeister's classification which choice is included in the article "Considerations on rhetoric in the Baroque music" by P. Zawistowski, *Zeszyt Naukowy Filii AMFV, Białystok* 2003

(3) D. Boyden, *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761*, tłum. H. Dunicz-Niwińska, E. Gabryś, Kraków 1980.

(4) T. Wroński, *Sonaty i Partity J. S. Bacha na skrzypce solo*, PWM, Kraków 1970.



УДК 78.071:005.336.2

Вербець В.В.,
м. Рівне

СТРУКТУРНА ОРГАНІЗАЦІЯ МЕТОДИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА

Резюме. Аналіз психолого-педагогічної науки і музичного мистецтва дозволив змодельовати структуру методичної компетентності вчителя мистецьких дисциплін і виділити її компоненти.

Ключові слова: мистецька освіта, інструментально-методична підготовка.

Summary. Analysis of the psychological-pedagogical science and musical art has allowed to simulate the structure of methodological competence and distinguish its components.

Key words: art education, instrumental methodological preparation.

Розвиток вітчизняної системи вищої музично-педагогічної освіти актуалізувала соціальне замовлення на фахівців, які володіють творчим, проектно-конструктивним і духовно-особистісним досвідом, мають широкі загальні знання і достатній культурний рівень. Одним із шляхів оновлення такого змісту є компетентнісний підхід, який сьогодні уособлює інноваційні засади освіти та відповідає прогресивним світовим стандартам розвинутих країн. Це передбачає суттєве оновлення змісту і технологічної архітектоники діяльності вищої школи: посилення ролі й оволодіння знаннями, орієнтованими на різні кваліфікаційні рівні, підвищення їх технологічності, створення умов для активної соціальної дії, розвитку креативності майбутніх фахівців.

Означена проблема актуалізується під час підготовки студентів мистецьких закладів, діяльність яких спрямовується на залучення підростаючого покоління до глибокого пізнання кращих зразків музичного мистецтва.

У галузі фахової підготовки викладача-музиканта ці питання знайшли відображення у працях Е. Абдулліна, Л. Арчажникової, Л. Рапацької, О. Олексюк, В. Орлова, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Ростовського, В. Шульгіної, О. Щолокової та ін., у яких підкреслюється, що формування фахівця і просування його в особистісному розвитку здійснюється не лише у процесі сприймання та осмислення певних знань, а насамперед в індивідуальній музично-виконавській діяльності. Саме під час музикування студенти отримують багато специфічних знань, необхідних для майбутньої фахової діяльності. Чим краще вони оволодівають музичним інструментом і відповідним музичним репертуаром, тим ефективнішим буде їх вплив на учнів.

Таким чином, важливим механізмом формування методичних знань стає включення студентів в активну музично-пізнавальну діяльність, яка поєднує три основних види: осмислення, інтерпретацію та виконання. Врахування цього фактора дозволяє розглядати виконавську діяльність могутнім інформаційним фактором, котрий впливає на становлення студента як педагога. Крім того, необхідно змінювати й методичну підготовку студентів, адже перехід на ступеневу систему підготовки фахівців потребує суттєвих змін у змістовому і процесуальному забезпеченні її окремих складових, що зумовлено сучасними вимогами до ринку праці, зміною соціального замовлення на рівень готовності випускника до виконання основних виробничих функцій та можливістю самореалізації особистості через професійну діяльність. Спираючись на наукове обґрунтування структури компетентності в педагогічній освіті (А.Андрєєв, В.Дружинін, О.Савченко), можна розглядати методичну

компетентність як структуру, що включає когнітивний, операційний, аксіологічний і креативний блоки.

Когнітивний блок включає знання в галузі музичного мистецтва, які отримують студенти в процесі інструментально-виконавської діяльності. Ці знання охоплюють теоретичні та історичні питання, а також деякі проблеми сучасної музики. Крім того, до фахових відносяться знання про способи виконавської діяльності, якщо вони пов'язані з формуванням виконавських прийомів і слухових навичок. Такі знання стають необхідними для розуміння музичних творів, успішного оволодіння уміннями слухати, виконувати й пояснювати музичні твори.

Важливим аспектом методичної підготовки є знання про структуру музичних здібностей, а також питання, якими засобами можна розвивати музичні здібності учнів у процесі інструментального навчання.

На проблеми розвитку музичних здібностей виконавця звертали увагу вчені-дослідники (Л. Бочкарьов, А. Готсдинер, Г. Ципін) і педагоги-практики (В. Апатський, О. Щолокова). Ці питання розглядаються у численних працях з теорії виконавства (Л. Баренбойм, С. Савшинський, В. Ражников), у монографіях Г. Нейгауза, Я. Мільштейна, С. Фейнберга. Так, С. Савшинський поділяє музичні здібності на художні (емоційність, змістовність, артистизм), технічні (віртуозність, точність гри) та естетичні (тембральне і динамічне багатство), а Л. Баренбойм пропонує ввести в елементарний музичний комплекс здібностей вміння спостерігати за протіканням музики і читати її з листа.

Визначаючи якісні характеристики музичних здібностей, фахівці (Л. Бочкарьов, А. Ковальов, М. Старчеус, Г. Ципін) розподіляють їх на опорні, провідні та допоміжні. До провідних вони відносять високу природну чуттєвість слухових аналізаторів, високорозвинуту образну пам'ять і сенсорні якості рук; провідними також вважаються художньо-образне мислення і творча уява. Отже, майбутньому педагогу важливо правильно уявляти їх співвідношення в структурі талановитості учнів і знати, що у кожному індивідуальному випадку ці співвідношення можуть бути різними через нерівномірність розвитку здібностей і компенсації їх в умовах діяльності.

Досвід показує, що систематичне й послідовне залучення студентів до пізнавальної діяльності, розвиток їх музичного мислення дозволяє спрямувати інструментальне навчання не лише на виконавську, а й на аналітичну і дослідно-проектну (методичну) діяльність.

Залучення студентів до цих видів діяльності дозволяє сформувати такі важливі професійні якості, як осмислення різноманітних музичних явищ у навчальному процесі, вміння знаходити можливості для вдосконалення своєї праці, що й складає сутність **когнітивно-інформаційного компонента** методичної компетентності викладача мистецького профілю.

Оволодіння уміннями і навичками в галузі інструментального виконавства, які дозволяють організувати діяльність учнів, а також спрямувати її на вдосконалення навчального процесу, ми пропонуємо включити до операційного блоку.

У психолого-педагогічних дослідженнях уміння представлені як засвоєний суб'єктом спосіб виконання дій, який забезпечує їх ефективне використання відповідно до поставленої мети. Такої думки дотримуються Ю. Бабанський, В. Безпалько, П. Гальперін, Є. Кабанова-Меллер, Н. Менчинська, К. Платонов, М. Скаткін, Н. Тализіна та ін. Учені вважають, що дії і навички складають основу для формування вмінь, а отже, вміння є утворенням вищого порядку, ніж навичка.

Зазначимо, що в методико-теоретичній літературі з питань музичного виконавства поняття "вміння" розглядається у двох площинах: як власне виконавське надбання і як можливість передати набуті вміння і навички своїм учням. Тому, вивчаючи проблему методичної підготовки студентів в умовах інструментального навчання, розглянемо основні вміння, які є необхідними для формування фахової компетентності педагога-музиканта. Зрозуміло, що вільне володіння музичним інструментом, зокрема виконавською технікою, належить до провідних фахових умінь.

Важливою професійною якістю музиканта є вміння оперувати музично-художніми категоріями, включати механізм асоціацій, здійснювати аналіз музичного твору [8]. Реально проведений і зафіксований аналіз є необхідним – він суттєво збагачує слухові уявлення, викликає яскраве музичне переживання й тим самим впливає на розвиток слуху. А отже, сам процес аналізу, який проводить педагог зі студентом, розвиває самостійність, прищеплює творче вміння оперувати музичним матеріалом. Розкриваючи розуміння музичної мови композитора і закономірностей певного музичного стилю, педагог навчає правильно, адекватно композиторському задуму чути твір, а отже, і зрозуміти його, зв'язати зі своїми знаннями і своїм досвідом.

Такому розумінню сприятиме мовне пояснення педагога, яке належить до вербальних комунікативних умінь. Це вміння створює на уроках творчу атмосферу, дозволяє досягти активного й дієвого відношення до музики, знайти шлях до пізнання музичних явищ.

У цьому блоці особливо слід підкреслити вміння здійснювати педагогічну діагностику. Дослідженнями П. Анохіна, Б. Асаф'єва, Б. Теплова, Б. Яворського було доведено, що їх необхідно

розглядати разом зі спеціальними музичними здібностями, котрі включають такі поняття, як натхнення, емоція, воля, увага, музикальність, музичний слух і пам'ять, уявлення, естетичне відношення до дійсності тощо. Всі вони розвиваються в цілеспрямованій музичній діяльності. Тому педагогу необхідно знаходити взаємозв'язки між активною і цілеспрямованою музичною діяльністю та музичним розвитком майбутнього музиканта.

Підсумовуючи вищевикладене, можемо констатувати, що викладач повинен використовувати всі можливості для становлення особистості учня-музиканта – постійно пов'язувати завдання виконавського засвоєння творів з розвитком загальних і музичних здібностей, які в результаті визначають його творче майбутнє. Це дає підстави зробити висновок, що **операційно-регулятивний компонент**, сутність якого становить формування вмінь і навичок у сфері виконавської діяльності та їх методичне забезпечення, вміння організувати процес навчання, є важливою складовою методичної компетентності педагога-музиканта.

У ході розкриття змісту *аксіологічного блоку* необхідно мати на увазі, що кожна зустріч з музичними творами оновлює, внутрішньо збагачує особистість, насичує її існування незвіданим доти сенсом. Переживання виконавцем різних емоцій, що супроводжують вивчення та виконання музичного твору, активізують процес сприймання та усвідомлення художніх цінностей, які існують тепер у суспільстві, тобто впливають на формування *естетичної свідомості*.

Робота над музичними творами найбільше загострює почуття студентів, дозволяє давати їм естетичну оцінку, орієнтуватись у сучасному полікультурному просторі й тим самим сприяє становленню системи ціннісних орієнтацій. Враховуючи це, ми вважаємо **емоційно-ціннісний компонент**, сутністю якого є звернення до емоційної сфери студентів, формування їх музично-естетичної свідомості та ціннісних орієнтацій, важливою складовою методичної компетентності майбутнього викладача-музиканта [8].

Водночас специфіка музично-педагогічної діяльності потребує розгляду *креативного блоку* методичної компетентності, оскільки педагогічна діяльність – це не стереотипне, а творче застосування знань і прийомів, які утворюють арсенал педагогічної техніки. Творчі види діяльності характеризуються евристичністю, оригінальністю, продуктивністю і мають тенденцію до постійного ускладнення.

Активна увага дослідників до проблеми креативності педагога пов'язана зі специфікою його праці, яка передбачає постійні зміни, корекцію, модифікацію прийомів роботи, застосування педагогічної імпровізації. Креативність дозволяє йому оптимально використовувати свої внутрішні резерви, знаходити нові способи поведінки й адаптації до змінних умов життя.

Оскільки творча діяльність вимагає певних умінь і навичок, їм необхідно приділяти постійну увагу в процесі фахової методичної підготовки студентів. Творчість педагога-музиканта поділяють на два види: виконавську і методичну.

Зазначимо, що виконавська діяльність педагога-музиканта може мати різну спрямованість – виступи у ролі солістів, концертмейстерів, ансамблістів. Така робота вимагає постійних занять за музичним інструментом, вивчення концертного репертуару; вона розширює творчий кругозір музиканта, формує й удосконалює його артистизм, дозволяє бути активним пропагандистом музики. Безумовно, до творчої роботи відноситься й виконавське опанування педагогічного репертуару, вдосконалення вміння читати з листа, ознайомлення з новими музичними творами.

До другого виду творчої діяльності відноситься методична робота, спрямована на покращення навчально-виховного процесу і підвищення рівня педагогічної майстерності. Зміст і форми її також надзвичайно різноманітні. Найбільш розповсюдженими є вивчення спеціальної методичної літератури, добір педагогічного репертуару та його анування, обробки і перекладання, а також створення інструктивного музичного матеріалу, методичних рекомендацій і пропозицій щодо покращення результатів навчання.

Отже, ми акцентуємо увагу на необхідності залучення студентів до обох видів творчої діяльності, оскільки вони у сукупності дозволяють найбільш ефективно використовувати набуті знання, вміння і навички, ціннісні орієнтації в нових умовах для вирішення різноманітних педагогічних завдань, що в цілому можна розглядати як **творчо-діяльнісний компонент** методичної компетентності викладача.

Узагальнення цих положень дозволило зробити висновок, що знання, вміння, оцінки і творча активність визначають фаховий потенціал особистості педагога, зумовлюють ефективність його методичної підготовки і як результат – успішність практичної музично-педагогічної діяльності.

Таким чином, методичну компетентність доцільно розглядати у сукупності чотирьох взаємопов'язаних компонентів, а саме: когнітивно-інформаційного, операційно-регулятивного, ціннісно-орієнтаційного, творчо-діялісного (акумуляуючого), що дозволить враховувати сучасні тенденції музичного навчання і підготувати фахівців до роботи у різних ланках музичної освіти.

Список використаної літератури

1. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики : хрестоматия / А.Д. Алексеев. Из истории фортепианной педагогики: хрестоматия . – К. : Муз. Украина, 1974. – 415 с.
2. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособие / В. Н. Апатский. – К.: НМАУ, 2006. – 432 с.
3. Гильбурд Г. И. Исполнительское искусство – сфера проявления художественной идеи / Г. И. Гильбурд. – Томск : Изд. Томского ун-та, 1984. – 196 с.
4. Єрмаков І. Феномен компетентісно спрямованої освіти / І. Єрмаков, І.Погоріла // Компетентісна освіта – від теорії до практики. – К.: Плеяда, 2005. – С. 53–58 с.
5. Полянский Ю. А. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях / Ю.А.Полянский, И. А.Котляревский, Н. Г.Дьяченко. – К.: Муз. Украина, 1987. – 111 с.
6. Талызина Н. Ф. Управление процессом усвоения знаний (психологические аспекты) / Н.Ф. Талызина. – М.: МГУ, – 1984. – 344 с.
7. Фейгин М. Э. Воспитание и совершенствование музыканта-педагога / М. Э. Фейгин. – М.: Музгиз, 1973. – 156 с.
8. Цюлюпа Н. Л. Педагогічні умови формування методичної компетентності майбутніх вчителів музики в процесі інструментальної підготовки : автор. дис. ... канд. пед. наук:13. 00.02 / Н.Л. Цюлюпа. – К., 2009. – 16 с.



УДК 783 (477.81)

**Цюлюпа С.Д.,
м. Рівне****АСОЦІАЦІЯ ДІЯЧІВ ДУХОВОЇ МУЗИКИ В МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ РІВНЕНЩИНИ**

Анотація. У статті висвітлюються питання історії створення та діяльності Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки. Розкривається творча характеристика членів Асоціації та результати їх трудової діяльності.

Ключові слова: асоціація, музична спілка, музикант, диригент, педагог, духовий оркестр.

Annotation. The article reveals questions of history of formation and the activity of the Association of artist of wind instruments music of Rivne Regional Department of National all – Ukrainian music society. The article paints out creative characteristics of the members of the members of the Association and the results of their work activity.

Key words: association, music society, musician, conductor, teacher, brass band.

Метою статті є висвітлення сторінок історії творчої діяльності Національної всеукраїнської музичної спілки, зокрема Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення музичної спілки.

Національна всеукраїнська музична спілка – одне із найстаріших і найбільших професійних творчих об'єднань митців України і є творчою організацією, яка об'єднала професійних діячів музичного, хорового, хореографічного, естрадного мистецтва, народно-інструментальної, духової, органної музики, музично-естетичного виховання та освіти. Головним напрямом діяльності спілки є розвиток музичної культури, втілення в життя культурно-художніх заходів та підвищення професійного, наукового і загальнокультурного рівня членів спілки, виховання творчої молоді.

Першоосновою Всеукраїнської музичної спілки було Музичне товариство імені М.Леонтовича, створене в 1922 р. з ініціативи видатних діячів української культури: К.Стеценка, П.Козицького, М.Вериківського, Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, Г.Верьовки, П.Демуцького, М.Грінченка, Г.Хоткевича, Н.Городовенка та ін. Це був надзвичайно інтенсивний період розвитку української музики, поривань її творців до високого професіоналізму універсальності жанрів та засобів виразності. Але у зв'язку з репресіями, розпочатими сталінським режимом проти української національної інтелігенції, в 1928 р. Товариство було ліквідоване. У повоєнні роки діяльність Музичного товариства (спочатку – Хорового, пізніше – Музично-хорового, Музичного) була відновлена і проводилася під керівництвом П.Козицького.

Рада Міністрів УРСР підтримала діяльність Товариства і допомогла йому організувати в 1959-1960 рр. відділення в усіх областях республіки. Після смерті П.Козицького (1960) головами товариства були С.Козак (1960-1973), М.Кондратюк (1973-1985), Д.Ігнатюк (1985-1990). У листопаді 1990 р. в Києві, на V з'їзді Музичного товариства прийнято рішення про створення на його базі професійної творчої організації – Всеукраїнської музичної спілки, головою якої обрано видатного хорового

диригента, педагога і музично-громадського діяча, Героя України, лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка, професора, академіка А.Авдієвського.

У 2016 році головою Національної всеукраїнської музичної спілки обрано Савчука Євгена Герасимовича – Героя України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, народного артиста України, дійсного члена (академіка) Національної академії мистецтв України, завідувача кафедри хорового диригування, професора Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.

У творчій структурі спілки 17 жанрово-галузевих асоціацій та 28 територіальних осередків у всіх регіонах України. Зокрема, це такі асоціації, як Хорове товариство ім. М. Леонтовича, Асоціація діячів духової музики, Товариство діячів естрадного мистецтва, діячів музичної освіти і виховання, діячів хореографічного мистецтва тощо. Членами спілки є майже дві тисячі професійних діячів музичного мистецтва України. Більшість із них є керівниками концертних організацій, оркестрів, музичних навчальних закладів, творчих кафедр, що дає їм можливість активно впливати на громадську думку, вести єдину національну культурну політику серед усіх верств населення.



Керівництво Рівненського відділення Національної музичної спілки, 2017 р.

Враховуючи заслуги у розвитку української національної культури, Кабінет Міністрів України своєю постановою від 8 жовтня 1998 року надав спілці статус національної.

Одним із осередків спілки в Західному регіоні України є Рівненське обласне відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, яке започаткувало свою діяльність в 1959 році.

Головами Рівненського відділення музичної спілки в різні періоди були:

Фесай Петро Михайлович – заслужений працівник культури України, композитор, лауреат мистецької премії імені Германа Жуковського, викладач Рівненського музичного училища РДГУ;

Тарасенко Олександр Леонідович – заслужений діяч мистецтв України, лауреат першої премії 2-го Національного конкурсу імені Миколи Леонтовича, завідувач кафедри хорового диригування РДГУ, директор Рівненської обласної філармонії, диригент хору Національної опери України імені Т.Г. Шевченка;

Бортник Анатолій Сергійович – заслужений артист України, артист оркестру Рівненського музично-драматичного театру, артист камерного оркестру та інструментального тріо "Контрасти" Рівненської обласної філармонії, директор Рівненського музичного училища РДГУ;

Пастушенко Андрій Семенович – заслужений працівник культури України, відмінник освіти України, композитор, член Асоціації композиторів Національної всеукраїнської музичної спілки, професор кафедри хорового диригування Інституту мистецтв РДГУ.

Головним завданням Асоціації діячів духової музики є популяризація духової музики та творчості українських композиторів – класиків і сучасності, організація і проведення концертів, фестивалів і конкурсів інструментального, ансамблевого та оркестрового духового виконавства, проведення майстер-класів відомих виконавців, педагогів і диригентів України та зарубіжжя, методичних та наукових конференцій і семінарів, презентацій сучасних науково-методичних видань та нотної літератури, видання методичних та нотних матеріалів, хрестоматій, навчальних підручників, методичних посібників та збірників наукових праць тощо.

Першим очільником Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення всеукраїнської музичної спілки, заснованої в 1971 році, обраний Кібіта Андрій Миколайович, на той час викладач

класу труби і керівник духового оркестру Рівненського музичного училища, членом Асоціації був Бугриниць Андрій Васильович – заслужений працівник культури України, керівник народного аматорського духового оркестру БК "Цементник" м. Здолбунів. Із 2016 року Асоціацію діячів духової музики Рівненщини очолює Цюлюпа Степан Данилович – кандидат педагогічних наук, доцент, відмінник освіти України, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

За роки діяльності Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки її членами проведено методичні семінари для керівників духових оркестрів області, майстер-класи, зустрічі з відомими музикантами та диригентами України та зарубіжжя, міжнародні та всеукраїнські науково-практичні конференції "Проблеми розвитку духової музики в Східній Європі" (1998 р.), автор проекту Андрій Кібіта, "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя" (2006-2017 рр.), автор проекту Степан Цюлюпа, **презентації** сучасної навчально-методичної літератури та нотних видань:



Майстер клас Роберта Гіффорда, США

Апатський В.М. Навчальний посібник. Актуальні проблеми духового музично-виконавського мистецтва. 2013, м. Київ.

Карпак А.Я. Монографія. Концептуальні засади художнього мислення сучасного флейтиста. 2013, м. Львів.

Богданов В.О., Богданова Л.Д. Навчальний посібник. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст. У 2-х томах. 2013, м. Харків.

Вовк Р.А. Монографія. Портрети корифеїв. 2013, м. Київ.

Круль П.Ф. Підручник. Духовий інструментарій в історії музичної культури України. 2013, м. Івано-Франківськ.

Марценюк Г.П. Монографія. Українське тромбоневе виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва. 2013, м. Київ.

Посвалюк В.Т. Навчальний посібник. Методика оволодіння верхнім регістром на трубі. 2013, м. Київ.

Коваль В.І. Навчальний посібник. Початкова школа гри на тромбоні. Книга 1-2 з додатком клавiру. 2013, м.Олександрія, Кіровоградська область.

Гишка І.С. Навчально-методичний посібник. Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача. 2013, м. Львів.

Сверлюк Я.В. Монографія. Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика. 2007.

Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів РДГУ: минуле і сучасне. Навчально-методичний посібник. 2012, м. Рівне.

Качмарчик В.П. Монографія. Немецкое флейтовое искусство XVIII – XIX вв. 2008, г. Донецьк.

Хованець М.І., Горман О.П. Плац – концерт військового оркестру. Навчально-методичний посібник. 2014, м. Львів.

Посвалюк В.Т. Ліричні твори М.В. Лисенка в транскрипції для труби. Навчально-методичний посібник. 2015, м. Київ.

Цюлюпа С.Д. Наукове видання. Збірник наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Випуск № 9, 2017, м. Рівне.

З ініціативи членів Асоціації діячів духової музики проведено Міжнародний фестиваль духової музики "Сурми" – МУ РДГУ, автор проекту Андрій Кібіта; Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка – РДГУ, автор проекту Степан Цюлюпа; Всеукраїнський фестиваль духових оркестрів "Дзвенить оркестрів мідь", готельно-розважальний комплекс "Скольмо", директор Юрій Ціпак, обласний центр народної творчості, директор Володимир Самчук.

Члени Асоціації діячів духової музики
Рівненського обласного відділення
Національної всеукраїнської музичної спілки

КІБІТА Андрій Миколайович

Засновник Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Всеукраїнської музичної спілки, заслужений працівник культури УРСР, відомий диригент, педагог, трубач. Народився 13 жовтня 1942 року в с. Новомильськ Здолбунівського району Рівненської області. Перші кроки навчання гри на трубі зробив у Тайкурівському шкільному духовому оркестрі, керівник Назарець Євген Миколайович. З 1959 до 1961 року – студент Рівненського музичного училища, клас труби Бокія Юрія Леонідовича, випускника професора Яблонського В.М. Київської державної консерваторії імені П.І. Чайковського. Будучи студентом А. Кібіта паралельно працює керівником духового оркестру в Здолбунівській ЗОШ №1. З третього курсу (1961-1964 рр.) навчається в Новосибірському музичному училищі, клас труби Ю.І. Шопена. Згодом служба в Радянській Армії старшим музикантом Сибірського військового округу. З 1966 по 1971 рр. – студент Новоросійської державної консерваторії імені М.І. Глінки, клас труби відомого автора етюдів, п'єс та концерту для труби професора Бобровського І.І.



Педагогічний і творчий стаж у Рівненському державному музичному училищі Андрій Миколайович розпочав в 1971 році на посаді викладача класу труби та керівника духового оркестру. В березні 1974 року він організує і проводить авторський концерт композиторів Михайла Готліба, Георгія Сальнікова та Бориса Кожевнікова. Авторські твори російських композиторів із великим успіхом були виконані студентським духовим оркестром під керуванням Андрія Кібіти. В 1978 році результати творчої праці керівника і колективу були анонсовані у запису Всесоюзної фірми "Мелодія" грам-платівки "Грає духовий оркестр Рівненського музичного училища".

В 1982 році за багаторічну плідну працю на ниві мистецтва Андрію Миколайовичу Кібіті присвоєно державне звання "Заслужений працівник культури УРСР", а з 1992 року А.М. Кібіта є членом WASBE (Всесвітньої асоціації діячів духової музики), що дало йому можливість налагодити творчі зв'язки із зарубіжними музикантами, диригентами та композиторами, збагатити репертуар сучасної оркестрової музики для студентського духового оркестру "Сурми".

Вагомі результати в творчій діяльності А.М. Кібіти та його відчуття йти завжди в ногу з сьогоденням, приносять дружні зв'язки з композиторами і диригентами зарубіжжя Робертом Гіффордом та Марком Ламерсоном (США), Вольгангом Зуппаном та Юліаною Клімент (Австрія), Філіпом Лангле (Франція), Франко Чезаріні (Швейцарія) та ін.

Свої організаторські здібності креативного менеджера Андрій Кібіта проявив під час проведення найпрестижнішого в Україні Міжнародного фестивалю-конкурсу духової музики "Сурми". Цей конкурс проводився під егідою Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Національної музичної спілки України, став традиційним і набув широкої популярності серед професійних музикантів та аматорів. На жаль, місцева влада не змогла профінансувати і підтримати такий престижний серед духовиків конкурс і він канув в історію. Натомість з'явилися фестивалі шашлика, вареника, сала, борщу, пива і всяка всячина – не думаю, що це наше майбутнє.

Надіємося, що традиції цього масштабного мистецького форуму під назвою "Сурми" будуть відроджені в майбутньому послідовниками А.М. Кібіти.

За період трудової діяльності Андрій Миколайович виховав цілу плеяду професійних музикантів, диригентів, педагогів, серед яких: Анатолій Сиротюк – соліст Петрозаводського симфонічного оркестру, Микола Скічко – соліст Нижньогородського духового оркестру, Петро Ковальчук – соліст оркестру Одеського оперного театру. Значна кількість випускників класу труби А.М. Кібіти закінчили консерваторії, інститути мистецтв, факультети з підготовки військових диригентів, які продовжують та збагачують традиції Учителя.

Цюлюпа Степан Данилович

Народився 17 травня 1959 р. у с. Дем'янів Галицького р-ну Івано-Франківської обл. Кандидат педагогічних наук (2004), доцент (2006), відмінник освіти України (2006).

З 1970 р. по 1974 р. навчався в Бурштинській дитячій музичній школі (клас труби Р.І. Федоріва), з 1974 р. по 1977 р. – студент Львівського училища культури (клас труби Д.Д. Фенюка), кваліфікація – керівник духового оркестру; з 1977 р. по 1979 р. – музикант військового оркестру Прикарпатського військового округу м. Яворів; з 1979 р. по 1983 р. – студент Рівненського державного інституту культури (клас труби ст. викладача О.Г. Садового, клас диригування заслуженого працівника культури України, доцента В.М. Старченка); з 2000 р. по 2004 р. – здобувач Київського національного університету культури і мистецтв. Захистив дисертацію в 2004 р. і здобув науковий ступінь кандидата педагогічних наук зі спеціальності 13.00.06 – теорія, методика і організація культурно-просвітньої діяльності (науковий керівник – доктор філософських наук, професор Ю.Л. Афанасьєв).

Рішенням Атестаційної колегії МОН України 22 грудня 2006 року присвоєно вчене звання доцента кафедри духових та ударних інструментів, з 2008 по 2011 рр. – професор кафедри духових та ударних інструментів.

Із 2004 р. – завідувач кафедри духових та ударних інструментів факультету музичного мистецтва Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Володар гран-прі Всесоюзного конкурсу естрадної музики (м. Солігорськ, Білорусь) 1981 р. у складі джаз-оркестру "Панорама" (керівник – Володимир Шварцапель) Рівненського міського Будинку культури.

Член Гільдії трубачів-професіоналів України з 2003 р.

Голова Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки з 2016 року.

Член комітету управління культури і туризму Рівненської обласної державної адміністрації з присвоєння мистецької премії імені Германа Жуковського.

Творча діяльність здійснювалася у складі тріо та квінтету мідних духових інструментів кафедри, в творчих програмах симфонічного оркестру Рівненської обласної філармонії і Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру.

Мистецькі програми реалізовувалися на всеукраїнських і міжнародних конкурсах і фестивалях у Болгарії, Італії, Словенії, Білорусії, Росії, Македонії, Польщі та на теренах України.

За період творчої діяльності реалізував наукові, навчально-методичні та мистецькі проекти, а саме:

– директор Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка в 2005-2016 рр., м. Рівне;

– ініціатор та організатор проведення Всеукраїнської науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України", м. Рівне, РДГУ, 2005-2017 рр.;

– голова експертної комісії для проведення акредитації в Тульчинському училищі культури, 2005 р. (Наказ МОН України №503-л від 18.03.2005 р.);

– голова експертної комісії для проведення акредитації в Житомирському училищі культури і мистецтв ім. І.Огієнка (наказ МОІНМС України № 1636-л від 18.05.2011 р.);

– голова державної екзаменаційної комісії в Тульчинському училищі культури, 2006-2016 рр.;

– член оргкомітету з проведення VIII Міжнародного молодіжного фестивалю духової музики "Сурми-2006", м. Рівне;

– голова журі регіонального конкурсу юних виконавців на духових інструментах "Концертно" у 1998, 2000, 2002, член журі в 2008, 2010, 2012, 2013, 2017 роках, м. Калущ, Івано-Франківська область;

– член журі VII Міжнародного музичного фестивалю-конкурсу "Созвучие", м. Маріуполь, 8-12 грудня 2008 р.;

– член журі II, співголова III регіонального конкурсу юних виконавців на духових та ударних інструментах, м. Івано-Франківськ, 2010, 2012, 2014, 2016 рр.;

– член журі Всеукраїнського конкурсу української музики "Бурштинові нотки" – 2010, 2011 рр.;



– голова журі обласного огляду-конкурсу серед учнів та викладачів шкіл естетичного виховання Рівненської області (номінація – духові оркестри та ансамблі), 3 березня 2012 р., ДМШ № 2, м. Рівне;

– член журі Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка в 2005-2016 рр., м. Рівне.

За період педагогічної діяльності займав посади: викладач кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури (1983-1995), проректор з виховної роботи Рівненського державного інституту культури (1995-1999), помічник ректора РДГУ, доцент кафедри естрадної музики (1999-2004), з 2004 року – завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, доцент, кандидат педагогічних наук.

В 1986 році пройшов стажування в Московському університеті культури і мистецтв, консультант – Істомін Василь Михайлович, соліст Росконцерту.

У 2011 році – стажування на кафедрі мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, консультант – доктор мистецтвознавства, професор Посвалюк Валерій Терентійович, завідувач кафедри мідних духових та ударних інструментів, проректор із наукової роботи НМА України.

Студенти класу труби О. Мудраченко (2-га премія), К. Вакулюк (3-тя премія) – лауреати Всеукраїнського конкурсу української музики "Бурштинові нотки", м. Рівне, 2010 р. Студент Стецьків Василь – лауреат 2-ої премії V Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка, 2012 р.

Випускники класу труби Степана Цюлюпи: Олександр Сіончук – ст. викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ; **Р. Ковальчук** – викладач класу труби кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ та ДМШ № 1 м. Рівне; **Сергій Климчик** – директор ДМШ №2 м. Рівне; **Олександр Рудчик** – викладач класу труби Волинського музичного училища, соліст Волинського академічного музично-драматичного театру, м. Луцьк; **Мирослав Швець** – викладач класу труби Дубенського училища культури, соліст симфонічного оркестру Хмельницької обласної філармонії; **Олександр Шаповал** – викладач класу труби Тульчинського училища культури; **Василь Пужняк** – директор Вікнянської музичної школи, Чернівецька обл.; **Ярослав Думін** – мер м. Рахів, керівник дитячого духового оркестру; **Віталій Чорноморець** – викладач класу труби ДМШ №2 м. Рівне, **Віктор Баран** – викладач класу труби кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ, **Ярослав Малярський** та **Олександр Левчук** – артисти симфонічного оркестру Рівненської обласної філармонії та ін.

За роки трудової діяльності нагороджений нагрудним знаком "Відмінник освіти України" (наказ МОН України № 455 від 15 червня 2006 року. Посвідчення № 75189), Почесними грамотами ректорату РДГУ, місцевої влади та Міністерства освіти і науки України.

Цюлюпа С.Д. – автор навчальних посібників, довідкових видань, хрестоматій, методичних рекомендацій та наукових публікацій з питань виховної роботи серед студентської молоді та історії духового інструментально-оркестрового музичного мистецтва.

Вакулін Володимир Павлович

Народився 2 січня 1961 року в с. Олександрія Рівненського району Рівненської області. В 1978 році закінчив Олександрійську середню школу. В 1984 році закінчив Рівненське державне музичне училище класу флейти (викладач Прищепя Б. М.), викладач з диригування Котляр Л. М. У 1989 році закінчив Львівську державну консерваторію ім. М. В. Лисенка класу флейти (викладач Смірнов Ю. І.). Член Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

З 1981 року розпочав свою трудову діяльність на посаді керівника зразкового духового оркестру ВАТ "Любомирський вапняно-силікатний завод", з яким працює і дотепер. Зараз оркестр називається "Зразковий духовий оркестр "Олександрія". Випускником цього оркестру є і сам В. П. Вакулін (1978 р.).

В 1999 році Вакуліну Володимир Павловичу присвоєно звання "Заслужений працівник культури України", а також нагороджено знаком "Відмінник освіти України" Міністерства освіти і науки України.



Дитячий духовий оркестр "Олександрія" у складі 17 юних музикантів створено 1 березня 1969 року. Засновник оркестру і його перший керівник – Ярослав Пилипович Гринь.

1970 року на районному огляді дитячої художньої самодіяльності оркестр успішно виступив і здобув свою першу нагороду, посівши друге місце. Розпочалася невпинна хода оркестрантів до майбутніх вершин. Колектив зростає кількісно, репертуар поповнювався новими творами.

Участь в оглядах-конкурсах, марш-парадах духових оркестрів, звітних конкурсах майстрів мистецтва та аматорських колективів Рівненщини, фестивалів і постійний успіх, перемоги, нагороди... Найвищим здобутком стало присвоєння оркестру звання "народний" (1977 р.), пізніше – "зразковий", яке донині, безперечно, підтверджується успішною музичною творчістю.

В 1981 році колектив очолив випускник оркестру Володимир Павлович Вакулін. Відтоді фестивальна концертна географія оркестру розширюється. Зростає і вдосконалюється виконавська майстерність юних музикантів, сценічна культура, ускладнюється репертуар. У виконанні оркестру звучать твори М. Лисенка, С.Гулака-Артемівського, М.Огінського, Й.Брамса, Ж.Бізе, Й.-С.Баха, сучасних українських та зарубіжних композиторів.



За останні десятиріччя оркестр має значні професійні здобутки:

- 1995 р. – лауреат XII Міжнародного турніру духових оркестрів, м. Білгорай, Польща;
- 1996, 1997, 1998, 2000, 2002, 2006 рр. – лауреат Міжнародних фестивалів духової музики "Сурми", м. Рівне, Україна;

- 1997 р., 2002 р. – лауреат XIII та XX, 1998р. – дипломант XIV Міжнародних фестивалів молодіжних духових оркестрів "Зустрічі музикантів. Балтійське море", м. Ростов, Німеччина;
- 1999 р., 2004 р. – участь у творчому звіті майстрів мистецтв та художніх колективів Рівненщини в Національному палаці мистецтв "Україна", м. Київ, Україна;
- 2002 р. – I місце на Всеукраїнському фестивалі духових оркестрів, м. Севастополь, Україна;
- 2005 р. – гран-прі на фестивалі "Таврійські сурми", м. Мелітополь, Україна;
- 2006 р. – участь у Міжнародному фестивалі духової музики "Лобез-2006", м. Лобез, Польща;
- 2006 р. – участь у Днях культури України в Польщі, замок князів Поморських, м. Щецін, Польща;
- 2007 р. – дипломант Міжнародного фестивалю молодіжних духових оркестрів "Парад біля замку Браніцьких", м. Білосток, Польща;
- 2007 р. – дипломант Міжнародного фестивалю та Європараду духових оркестрів у центрі Європи "Суховоля – 2007", м. Суховоля, Польща;
- 2008 р. – I місце на Всеукраїнському фестивалі духових оркестрів, м. Краснодар, Україна;
- 2009 р. – I місце на Першому міжнародному фестивалі духової музики "Фанфари Ялти" ім. Василя Соколика, м. Ялта, Україна;
- 2010, 2011 рр. – участь у Всеукраїнському огляді-конкурсі духових оркестрів "Карпатські передзвони", м. Моршин;
- 2012 р. – лауреат Всеукраїнського фестивалю духових оркестрів "Козацькі сурми", м. Севастополь;
- 2013 р. – дипломант Міжнародного фестивалю та Європараду духових оркестрів у центрі Європи "Суховоля-2013", м. Суховоля, Польща;
- 2014 р. – учасник Міжнародного фестивалю духових оркестрів "Fijo Cheb-2014", м. Хеб, Чехія;
- 2015 р. – володар гран-прі Міжнародного фестивалю духової музики "Лобез-2015";
- 2016 р. – учасник I Міжнародного фестивалю духових оркестрів "Мідні барви Оброшина", 2016.

Головна мета і завдання оркестру та його керівника – залучення дітей шкільного віку до духової музики, розвиток музичних навиків, здібностей, талантів, формування естетичних смаків. Багатьом учасникам оркестру "Олександрія" допомагає знайти своє місце у самостійному житті, а також міцним фундаментом для здобуття професійної музичної освіти.

Нині основний склад оркестру налічує понад 60 музикантів, це діти 11-17 років і понад 30 учасників підготовчої групи 8-10-річного віку. Всі учасники оркестру – учні Олександрійської загальноосвітньої школи I-III ступеня.

Потрібно віддати належну оцінку, повагу і шану художньому керівнику та диригенту оркестру, заслуженому працівнику культури України Володимирі Вакуліну, керівнику підготовчої групи Роману Томашу та Ірині Опанасюк за їхню титанічну працю з дітьми, які здебільшого не мають початкової музичної освіти, за виховання підростаючого покоління та за популяризацію духової музики в Україні та за кордоном.

Самчук Володимир Васильович

Народився 16 січня 1960 року в с. Княгинин Дубенського району Рівненської області. У 1975 році вступив до Дубенського культурно-освітнього училища, яке закінчив у 1978 році. У цьому ж році стає студентом (клас труби ст. викладача О.Г. Садового) кафедри духових та ударних інструментів факультету культурно-освітньої роботи Рівненського відділення Київського державного інституту культури ім. О. Корнійчука. Під час навчання працював керівником духового оркестру Здолбунівського ПТУ № 3.

Після закінчення Рівненського державного інституту культури в 1982 році направлений на роботу в Дубенське культурно-освітнє училище на посаду викладача класу труби відділу духових та ударних інструментів.

Після закінчення строку дійсної військової служби Володимир Самчук переведений із посади викладача Дубенського культурно-освітнього училища на посаду директора Дераженської музичної школи, де працював з 1984 року.



В 1988-1991 роках навчався на історичному факультеті Луцького державного педагогічного університету імені Лесі Українки.

З 1998 року переведений на посаду завідувача відділу культури Костопільської районної державної адміністрації Рівненської області, де працював до 2003 року.

З вересня 2003 по лютий 2004 року Володимир Самчук працює викладачем Костопільської школи мистецтв.

З 2 лютого 2004 р. Самчук В.В. працює провідним методистом із оркестрового жанру Рівненського обласного центру народної творчості, м. Рівне.

З травня 2004 року переведений на посаду заступника директора Рівненського обласного центру народної творчості.

У листопаді 2016 року В.В. Самчук призначений на посаду директора комунального закладу "Рівненський обласний центр народної творчості" Рівненської обласної ради.

Творча діяльність Володимира Самчука була реалізована в таких проектах:

– з 1986 по 1998 рр. – керівник чоловічого ансамблю бандуристів Деражненської дитячої музичної школи;

– з 1987 по 1991 рр. – керівник чоловічого хору Деражненського РТП;

– з 2002 по 2003 рр. – керівник народного аматорського духового оркестру Костопільського РБК;

– з 2007 по 2012 рр. – за сумісництвом працював старшим викладачем Рівненського факультету Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв.

Самчук В.В. є один із ініціаторів проведення регіонального фестивалю духової музики "Дзвенить оркестрів мідь", обласного фестивалю патріотичної пісні "Героям слава!", фестивалю-конкурсу козацької пісні "Встань, козацька славо! Засвіти знамена!", Міжнародного фестивалю-конкурсу дитячого фольклору "Котилася торба...", відповідальний за випуск журналу-вісника "Народна творчість", голова методичної ради КЗ "РОЦНТ" РОР та член Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

За багаторічну працю і вагомі здобутки на ниві культури і мистецтва Володимир Васильович Самчук нагороджений грамотами відомчих міністерств та профільних структур місцевої влади.

Сіончук Олександр Володимирович

Народився 27.06.1966 р. у с. Прислuch Полонського р-ну Хмельницької обл. Старший викладач класу труби, диригент, концертний виконавець, керівник диксиленд-бенду "Джокер".

В 1987 р. закінчив відділ духових та ударних інструментів Житомирського культурно-освітнього училища ім. І. Огієнка (клас труби Доценка П.Х. та Бархударова Г.С., диригування Фішермана Б.М.) за спеціальністю "Духові та ударні інструменти (труба)"; у 1991 р. кафедру духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури (клас труби та диригування у ст. викл. Цюлюпи С.Д., оркестровий клас – доцента Старченка В.М. джаз-оркестру ст. викл. Гайдабури О.Д.) В 1989-1992 роках – артист оркестру Рівненського обласного музично-драматичного театру.

З 1992 року – викладач Рівненського державного інституту культури кафедри духових та ударних інструментів. З 1993 р. – керівник студентського ансамблю диксиленд-бенд "Джокер". З 2004 року – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

З 2016 року – член Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

З 1994-1998 рр. – керівник народного джаз-ансамблю "Гелікон" міського Палацу культури (м. Рівне); 1998-1999 рр. – керівник народного ансамблю естрадної музики "Ретроскоп" міського Палацу дітей та молоді; 1999-2010 рр. – керівник духового оркестру Національного університету водного господарства та природокористування та джаз-оркестру.

Дипломант Всеукраїнського фестивалю джазової музики "Рівне-98"; лауреат Міжнародного конкурсу духової музики "Сурми-2000" (м. Рівне, диплом 3 ступеня); лауреат Міжнародного фестивалю "Польсько-українські зустрічі" (м. Білосток, Польща, 2000); лауреат II Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових інструментах ім. В.Старченка (2006 р., м. Рівне, диплом 2 ступеня); лауреат III Міжнародного конкурсу молодих виконавців "Шоу Західний регіон"



(2009 р., м. Рівне, диплом 1 ступеня). Брав участь у творчих звітах майстрів мистецтв Рівненщини у палаці "Україна" (м. Київ, 2000-2004 рр.) та в багатьох інших заходах.

Лауреат V Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах ім. В. Старченка (диплом лауреата 2 ступеня) – 2012 рік.

Диплом у номінації "Кращий керівник джазового колективу" фестивалю "Джаз міні-фест-2012" пам'яті О. Іванова.

Переможець у номінації "За успіхи в професійному зростанні" в науково-методичному місячнику РДГУ "Акмеологічні детермінанти професійного зростання вищої школи", провівши відкрите заняття по класу ансамблю на тему "Фразування в джазі" (5.12.11 р.).

Укладач навчального посібника "Ансамбль диксиленд: практичний курс", Рівне, 2006 р. Гриф Міністерства освіти та науки України від 27 грудня 2005 року. № 14/18.2-3045. РДК (стор. 161); методичні рекомендації: "Особливості роботи з аматорським джазовим ансамблем "Диксиленд". – Рівне, 2004 рік (стор. 27). Автор 11 наукових статей та багатьох обробок для ансамблю диксиленд на теми українських народних пісень та мелодій.

Концертна діяльність:

1993-2017 роки Олександр Сіончук – керівник студентського колективу диксиленд-бенду "Джокер" кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ. Підготував більше 20 сольних програм, учасник близько 200 концертів, із них найбільш значущі:

– Міжнародний фестиваль духової музики "Сурми-96", м. Рівне (відзнака, диплом);

– Міжнародний фестиваль духової музики "Сурми-2000", м. Рівне. Органний зал (диплом лауреата 3 ступеня);

– Міжнародний фестиваль "Польсько-українські музичні зустрічі". Польща, м. Нарва (диплом, афіша), 2000 р.;

– участь у творчому звіті майстрів мистецтв Рівненщини в м. Києві, 2004 р., палац "Україна" (програма);

– участь диксиленд-бенду "Джокер" у II Всеукраїнському конкурсі молодих виконавців на духових та ударних інструментах ім. В. Старченка (диплом лауреата, третє місце), 2006 р.;

– участь у джаз-марафоні (м. Рівне, зал НУВГП, 31.03.2011 р.);

– концерт пам'яті композитора та аранжувальника О. Іванова (зал МПДМ), 2011 р.;

– сольний концерт диксиленд-бенду "Джокер" до 20-річчя творчої діяльності колективу (Інститут мистецтв РДГУ), 18.12.2013 р.

Климчик Сергій Васильович

Директор КЗ "Рівненська дитяча музична школа № 2", м. Рівне.

Народився 13 жовтня 1971 року у смт Мізоч Здолбунівського району Рівненської області. В 1987 році закінчив Мізоцьку загально-освітню школу та з відзнакою Мізоцьку дитячу музичну школу (клас труби Вознюка Віктора Петровича). В цьому ж році склав іспити до Дубенського культурно-освітнього училища на відділ духових інструментів до педагога класу труби, ветерана Великої Вітчизняної війни Козлова Бориса Леонідовича. Закінчивши з відзнакою училище, в 1990 році був призваний до лав Радянської Армії в війська ВДВ. За період служби Сергій Васильович був багаторазово відзначений нагородними знаками, грамотами. В складі ансамблю "Блакитний ципелин" як трубач отримав гран-прі на конкурсі солдатської пісні "Солдатська пісня-1991" в м. Тула. В 1992 році звільнений у запас. У цьому ж році Сергій Васильович зарахований на посаду викладача класу труби відділу духових та ударних інструментів Мізоцької дитячої музичної школи. В 1992-1997 рр. навчається в класі труби доцента Цюлюпи С.Д. на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури за спеціальністю "Народна художня творчість", кваліфікація: "керівник духового оркестру, диригент, артист оркестру, викладач фахових дисциплін".

В 1994 році прийнятий на посаду викладача класу труби на відділ духових та ударних інструментів у Рівненську дитячу музичну школу № 2.

У 2007 році Климчика Сергія Васильовича призначено на посаду заступника директора з навчальної роботи комунального закладу "Рівненська дитяча музична школа № 2". За період роботи на посаді суттєво покращив роботу відділів музичної школи, які курував. Зокрема, на відділі духових та ударних інструментів ініціював створення джазового оркестру, оновив розвиток відділу сучасної



хореографії, впровадив нововведення в роботу підготовчої групи. Розробив навчальну програму: "Музичний інструмент труба, тенор або баритон" для відділів духових та ударних інструментів початкових спеціалізованих мистецьких закладів (шкіл естетичного виховання) 5 та 7-річної форми навчання. Як заступника директора з навчальної роботи Климчика Сергія Васильовича в 2009 році нагороджено Почесною грамотою виконавчого комітету Рівненської міської ради за сумлінну працю, активну участь у мистецькому житті міста, особисті успіхи в естетичному вихованні дітей та молоді.

З 1 грудня 2011 року викладач вищої категорії, старший викладач Климчик Сергій Васильович працює на посаді директора КЗ "Рівненська дитяча музична школа № 2" м. Рівне.

За час роботи на посаді директора Сергій Климчик створює умови для подальшого професійного розвитку відділів школи. В 2011-2012 роках Климчик С.В. – член оргкомітету з проведення II та III Всеукраїнських дитячо-юнацьких конкурсів української музики "Бурштинові нотки". Щорічно, починаючи з 2012 року, – режисером звітнього концерту школи. Працював у складі журі V Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка (2012 р.). У лютому 2013 року Сергій Васильович очолював оргкомітет із проведення благодійного творчого вечора поетеси Марії Рудак, гостем святкової програми була народна артистка України Ніна Матвієнко.

За роки трудової діяльності Климчика Сергія Васильовича неодноразово відзначено Почесними грамотами відомчого міністерства та органів державної міської й обласної влади.

Двічі поспіль, у 2013 та 2016 рр., Климчик Сергій Васильович був обраний Головою президії Ради директорів початкових спеціалізованих мистецьких закладів (шкіл естетичного виховання) Рівненської області. Голова президії одночасно є членом Всеукраїнської ради директорів початкових спеціалізованих мистецьких закладів (шкіл естетичного виховання).

З 2016 року Климчик Сергій Васильович є членом Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

Димченко Сергій Станіславович

Народився 27 жовтня 1976 р. у смт Вовковинці Деражнянського р-ну Хмельницької обл. – викладач класу ударних інструментів і диригування. Лауреат фестивалів: "Червона рута" (м. Київ, 1999 р. та 2007 р.), "Перлини сезону" (м. Київ, 2001 р.), "Вечори над Латорицею" (м. Мукачеве, 1999 р.), "Нівроку" (м. Тернопіль, 2003 р.). З 2016 року – член Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки та артист оркестру (ударні інструменти) Рівненського академічного музично-драматичного театру.

Навчався у Рівненській ДМШ № 2 (1985-1990 рр.); Рівненському державному музичному училищі, клас ударних інструментів Котлара Л.М., диригування Котлара Л.М. та Скрипника Ю.К. (1991-1995 рр.); Рівненському Інституті слов'янознавства Київського інституту "Слов'янський університет", кваліфікація: бакалавр з міжнародних відносин (1995-1999 рр.); Рівненському державному гуманітарному університеті за спеціальністю "Народна художня творчість" класу ударних інструментів Котлара Л.М., диригування – ст. викладача Садового О.Г., кваліфікація: керівник оркестру духових інструментів, викладач фахових дисциплін (1995-2000 рр.).

Димченко С.С., навчаючись на другому курсі РДГУ, виступив із сольним концертом у концертному залі Рівненського державного музичного училища (1996 р.). Створив гурти рокового, фанк-рокового та ейсід-джазового напрямків "Темптейшн", "Лос Дінамос", "Бікіні-2000", з якими гастролював по Україні, Росії, Польщі. Брав участь у фестивалях: "Червона рута", "Перлини сезону", "Екзистенція", "Альтернатива", "Слов'янський рок", "Мазепа-фест", "Казантіп", "Вечори над Латорицею", "Чайка", "Нівроку". Виступав із власними творами на одній сцені з такими гуртами, як: "Брати Гадюкіни", "Океан Ельзи", "Воплі Відоплясова", "Танок на майдані Конго", "Тартак", "Корозія Металу", "Юркеш", "Друга ріка".

Неодноразово брав участь у концертній діяльності духових оркестрів Рівненської ДМШ № 2, Рівненського державного музичного училища, джаз-оркестру РДГУ, народних оркестрів Рівненських ДМШ №2 та музичного училища, симфонічного оркестру "Бревіс".

Працював сесійним музикантом (ударні інструменти) на студії звукозапису "Roman records" (м. Київ), де брав участь у різноманітних мистецьких акціях та проєктах. Співпрацював з рок-гуртами: "Тартак", "Брати Гадюкіни", "The Crabs", "To Kill the Bottle", "Екстезі", "Джаїра", "Скотчерз".



З 2000 по 2004 рр. працював позаштатним журналістом "Видавничого дому ОГО" (відділ культури), де висвітлював музичні події, що відбувалися в Україні. З 2004 по 2006 рр. – викладач та ілюстратор народного інструментального мистецтва (духові інструменти) Дубенського державного училища культури.

З 2009 р. – старший викладач класу ударних інструментів та диригування кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.

З 2016 року – артист оркестру (ударні інструменти) Рівненського академічного музично-драматичного театру.

Палаженко Олег Петрович

Народився 2 грудня 1985 р. у смт Кирнасівка Тульчинського району Вінницької області. Викладач кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету з 2010 р.

Початкову музичну освіту здобув у Кирнасівській дитячій музичній школі (09/1996 – 06/2001рр.), клас баяна у викладача Палаженко Світлани Миколаївни.

Після закінчення Кирнасівської дитячої музичної школи навчався в Тульчинському училищі культури (2001-2005рр.), клас кларнета в заслуженого працівника культури України Заремби Володимира Федоровича, по закінченню якого здобув кваліфікацію керівника духового оркестру за освітньо-кваліфікаційним рівнем "молодший спеціаліст".

Після закінчення Тульчинського училища культури навчався в Рівненському державному гуманітарному університеті (2005-2010) на кафедрі духових та ударних інструментів класу кларнета в заслуженого працівника культури України, доцента Панасюка Дмитра Микитовича, здобувши кваліфікацію викладача фахових дисциплін, керівника духового оркестру за ОКР "спеціаліст".

З 2013 року – артист оркестру (кларнет) Рівненського академічного музично-драматичного театру.

У 2015 році захистив дисертацію з присвоєнням вченого ступеня кандидата педагогічних наук.

У 2016 році – доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Брав участь у I Всеукраїнському конкурсі молодих виконавців (ансамблів) на дерев'яних духових інструментах ім. В Старченка та став лауреатом цього конкурсу.

Упродовж навчання в Рівненському державному гуманітарному університеті на факультеті музичного мистецтва брав активну участь у концерті, присвяченому 10-річчю РДГУ, 31 березня 2009 р., у концерті духового оркестру "Панорама" 17 грудня 2009 р. Неодноразово виступав на звітні області в м. Києві, в Палаці культури "Україна" з оркестром Рівненського обласного академічного музично-драматичного театру. Учасник симфонічного оркестру "Бревіс", з яким виступав у Любліні, Варшаві, Ольштині, Хелмі, а також у Рівному на сцені Рівненського обласного академічного музично-драматичного театру. 19 березня 2010 р. дав сольний концерт в Інституті мистецтв РДГУ.

Упродовж 2003-2005 рр. О.П. Палаженко працював учителем дитячої музичної школи смт Кирнасівки Тульчинського району Вінницької області.

У 2008-2010 рр. працює керівником народного ансамблю "Диксиленд" Національного університету водного господарства та природокористування, м. Рівне.

З 2016 року – член Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

Автор чисельних наукових публікацій та навчально-методичних видань для учнів і студентів ВНЗ України 1-4 рівнів акредитації.



Кімстач Костянтин Юрійович

Завідувач предметно-циклової комісії "Оркестрові духові та ударні інструменти" Рівненського державного музичного училища, яке входить до структури Рівненського державного гуманітарного університету. Викладач-методист вищої категорії, диригент, музикант-саксофоніст, член Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

Народився 23 січня 1977 року в м. Рівне. Після навчання в школі педагогічної практики при музичному училищі в 1992 році стає студентом цього мистецького закладу, де навчається у класі саксофона у Є.Ф. Самусенка та В.І. Зайця. В 1996 році успішно складає вступні іспити до Львівської музичної академії імені М.В. Лисенка на факультет оперно-симфонічного диригування, клас професора М.Ф. Колесси. В 2007 році завершує навчання в цьому ж закладі на кафедрі духових та ударних інструментів, клас саксофона старшого викладача М.В. Маріаша.

Трудову діяльність Костянтин Кімстач розпочав у 2005 році на посаді викладача Рівненського музичного училища РДГУ. З 2011 року є керманічем циклової комісії духових та ударних інструментів училища.

Костянтин Юрійович за ці роки проводить активну творчу діяльність як диригент Рівненської обласної філармонії, є учасником джаз-оркестру училища під орудою Ігоря Данилюка, квартету саксофоністів, джаз-оркестру Рівненського Будинку дітей та молоді, керівник Володимир Пасічник. За роки трудової діяльності виховав цілу плеяду добрих музикантів, педагогів, керівників духових оркестрів, серед яких: А. Кізім, Микола Лебедь, Тарас Дзвінка та ін. Авторитетний викладач, диригент та музикант Костянтин Кімстач є членом журі міжнародних та всеукраїнських конкурсів, які проводяться на Рівненщині.

**Кравець Олександр Юрійович**

Директор Клеванської дитячої музичної школи, член Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

Музиці Олександр почав навчатися з 1971 року в шкільному духовому оркестрі на інструменті кларнет, пізніше в Клеванській дитячій музичній школі, яку закінчив в 1977 році.

Під час проходження (1978-1980 рр.) строкової військової служби в м. Уссурійську, Олександр є кларнетистом у штатному штабному військовому оркестрі, де з часом був призначений командиром відділення строковиків.

З 1980 по січень 1983 року Олександр Кравець навчався на стаціонарі в Дубнівському культурно-освітньому училищі за фахом кларнет, викладач Кондрась Іван Михайлович. В 1983 році в складі оркестрової групи Смизького народного хору брав участь у поїзді від Рівненської області до м. Відін (містопобратим м. Рівне). Навчаючись на випускному курсі училища, Кравець О.Ю. запрошений керівництвом Дубенського Палацу піонерів для створення дитячого духового оркестру. Після закінчення училища направлений на роботу керівником духового оркестру в Дубенський Палац піонерів. З 1983 по 1984 роки працював артистом 1 категорії в оркестровій групі (інструмент кларнет) Волинського народного хору (художній керівник Анатолій Пашкевич). Саме фінансові проблеми стали причиною зміни роботи.

З 1984 по 1988 роки Кравець О.Ю. працював у Дубенській дитячій музичній школі на посаді викладача класу духових інструментів. У ці ж роки працює за сумісництвом у Дубенському Палаці культури керівником народного вокально-інструментального ансамблю, за домовленістю з правлінням колгоспу с. Івання, – керівником дитячого духового оркестру. Такі учні його класу, як Кушнір Іван, Кушнір Валерій, Кравчук Олександр, Бецан Валентин вступають до Рівненського музичного училища. Кушнір Іван після музичного училища закінчив Київську консерваторію (саксофон).

Маючи досвід роботи з дітьми в музичній школі, О.Ю. Кравець вирішив вступати до музичного училища. Обрав Москву, музичне училище ім. Гнесіних. Під час прослуховування на естрадному відділі в Олександра Осейчука та Ігоря Бріля після зарахування в училище умовою був перехід на фах саксофон. Від цієї пропозиції Олександр не відмовився. З 1986 по 1991 роки навчався на



естраднему відділенні (на вечірній формі навчання) в Московському вищому музичному училищі імені Гнесіних за фахом саксофон.

З 1988 року за сімейними обставинами Олександр Кравець переїжджає на проживання в смт Клевань, де працює викладачем класу духових інструментів у Клеванській дитячій музичній школі, а також керує дитячим духовим оркестром.

З 1994 по 1998 роки працює на посаді заступника директора з навчально-виховної роботи, а з 1998 року донині – директором Клеванської дитячої музичної школи. У 2003 році вступає на заочну форму навчання за спеціальністю "Музичне мистецтво естради" до Рівненського державного гуманітарного університету, який закінчив у 2007 році з відзнакою.

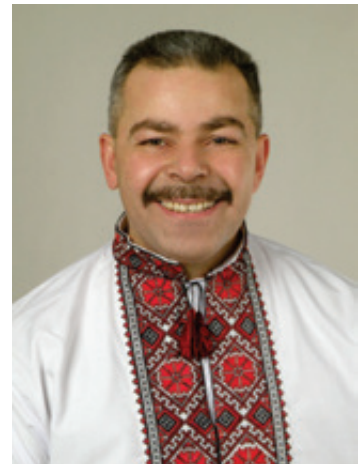
Нині є учасником оркестрової групи Зорянського народного хору, бере активну участь у творчих звітах майстрів мистецтв Рівненщини в палаці "Україна" (м. Київ) та творчих заходах районного та обласного масштабу.

З 1998 року донині Олександр Юрійович Кравець є директором Клеванської дитячої музичної школи.

З 2016 року Кравець О.Ю. є членом Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

Островський Юрій Володимирович

1964 року народження, уродженець міста Ужгорода Закарпатської області, творчу діяльність розпочав будучи ще студентом другого курсу музичного училища, створивши свій перший самодіяльний колектив – студентський диксиленд, де в наступні три роки успішно музикували видатні у майбутньому діячі культури та мистецтв – Етелла Чуприк (фортепіано), Степан Гіга (ударні), Ференц Томич (саксофон), Шандор Сігеті (кларнет, саксофон), Василь Гафинець (туба), Сергій Сойма (кларнет, фортепіано). З вересня 1981 року на запрошення завідувача відділу духових та ударних інструментів рідної Ужгородської музичної школи №1 Тиберія Адальбертовича Топерцела брав участь у роботі самодіяльного джазового тріо духових інструментів викладачів закладу як виконавець-труба.



Офіційну трудову діяльність розпочав 30 вересня 1982 р. у 18-річному віці на посаді керівника духового оркестру Ужгородського державного професійно-технічного училища №16. Уже за чотири місяці репетицій і кількох концертних виступів колективу отримав високу оцінку журі огляду-конкурсу художньої самодіяльності серед професійно-технічних навчальних закладів Закарпатської області.

В серпні 1983 року, відразу по закінченні музичного училища, був призваний до війська. Служив музикантом військового оркестру в містечку Яворів, що на Львівщині, де мав нагоду самовдосконалюватися як виконавець, музикант та педагог.

У серпні 1985 року вступив до Рівненського державного інституту культури, клас труби ст. викладача О.Г. Садового, де на кафедрі духових та ударних інструментів факультету культурно-освітньої роботи отримав ґрунтовні знання для подальшої трудової діяльності.

Ю.В. Островський автор кількох методичних розробок "Соціально-творчий портрет зразкового дитячого духового оркестру ВАТ "РЗТА", створив студентський джазовий квартет, який на відкритому конкурсі 1988 року отримав найвищу оцінку високопрофесійного журі. В липні 1989 року завершив навчання в РДІК, отримавши диплом із відзнакою.

Паралельно з навчанням в РДІК Юрій працював керівником гуртка інструментального ансамблю в профкомі РЗТЗЧ, одного з найбільших на той час промислових підприємств міста, де згодом організував підготовчу групу зразкового дитячого духового оркестру заводу, а з серпня 1988 року призначений на посаду художнього керівника та диригента колективу.

Під керуванням Островського Юрія Володимировича зразковий дитячий духовий оркестр ВАТ РЗТА "Вишнева гора" здобув звання лауреата Всеукраїнського телевізійного конкурсу "Сонячні кларнети", став лауреатом III Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих, виборов перше місце на Всеукраїнському фестивалі духової музики 1994 року, що відбувся на базі дитячого центру "Молода гвардія" в Одесі; переможцем обласних, районних, міських оглядів-конкурсів, фестивалів, марш-парадів духових оркестрів.

З ініціативи Юрія Володимировича була створена філія Квасилівської дитячої музичної школи в селі Городок Рівненського району, де базувався колектив, котра існує і до сьогодні.



Із вересня 1998 року за сприяння тодішнього директора Рівненської дитячої музичної школи №2 Тищенка Миколи Федоровича, за клопотанням міського відділу культури Островського Юрія Володимировича було переведено на роботу до вищевказаного навчального закладу, де він успішно працює й сьогодні.

Керівник зразкового дитячого духового оркестру школи, викладач вищої категорії Островський Юрій Володимирович постійно підвищує свою кваліфікацію та професійну майстерність, бере участь у щорічних звітах творчих колективів школи, відділу та різних культурно-мистецьких заходах краю. Зразковий дитячий духовий оркестр неодноразово підтверджував це почесне звання і впродовж тривалого часу є кращим в області серед подібних колективів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Учнівський брас-квінтет під орудою Юрія Володимировича відзначений подякою І Всеукраїнського конкурсу ім. В'ячеслава Старченка, а в грудні 2016 року в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв для слухачів курсів за тематикою "Удосконалення методики викладання гри на духових та ударних інструментах" з Волинської, Львівської, Рівненської і Хмельницької областей за участі брас-квінтету Островський Юрій Володимирович провів майстер-клас на тему: "Колективне музикування в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах".

Квінтесенцією майже 35-річного досвіду успішної роботи з духовими оркестрами, з яких понад 30 років із аматорськими дитячими духовими колективами, що мали почесне звання "зразкових", стала методична розробка "Методика роботи з духовим оркестром в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах (школах естетичного виховання)", рецензентами якої стали Степан Данилович Цюлюпа – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів факультету музичного мистецтва Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, відмінник освіти України та Микола Миколайович Терлецький – доцент, диригент духового оркестру кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.

З 2016 року Ю.В. Островський є членом Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

Багаторічна сумлінна праця, висока педагогічна майстерність викладача вищої категорії, керівника зразкового дитячого духового оркестру комунального закладу "Рівненська дитяча музична школа №2" Юрія Островського, вагомий особистий внесок у розвиток та популяризацію української національної культури, духового музичного мистецтва, високий рівень духовного і патріотичного виховання дітей та молоді неодноразово відзначені грамотами міських та обласних державних органів, навчальних закладів, представників громади міста.

Малярський Ярослав Михайлович

Народився 4 грудня 1996 року в селі Коржова Монастирського району Тернопільської області.

З вересня 2007 року по липень 2012 року навчався в Завадівській загально-освітній школі, де здобув базову загальну середню освіту.

З вересня 2005 року по липень 2012 року навчався в Монастирській музичній школі (клас труби Павлік В.Й.).

З 2012 року по 2016 рік навчався в Тернопільському обласному музичному училищі імені Соломії Крушельницької (клас труби Баклаженка О.П і диригування Долишній А.С), де здобув вищу освіту за спеціальністю "Музичне мистецтво" та отримав кваліфікацію "викладач фахових дисциплін, артист оркестру, диригент духового оркестру". За період навчання брав активну участь у фестивалях духової музики "Буцацькі фанфари" в 2013-2016 роках, а також у параді духових оркестрів м. Тернополя в 2012-2016 роках.

З 2016 року Ярослав Малярський навчається на кафедрі духових та ударних інструментів (клас труби і диригування кандидата педагогічних наук, доцента Цюлюпи С.Д.) Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, бере активну участь у духовому оркестрі (диригент доцент Терлецький М.М., в джаз-оркестрі (диригент доцент Гайдабура О.Д.) та в студентському оркестрі народних інструментів (диригент кандидат мистецтвознавства, доцент Трофимчук О.І.).

За період навчання брав участь у проведенні Всеукраїнського фестивалю зі спортивно-бальних танців "Різдвяний бал-2016" у складі естрадного оркестру Megapolis Big Band, художній керівник Владислав Анчук.

З вересня 2016 року Ярослав Малярський паралельно з навчанням працює артистом (труба) симфонічного оркестру Рівненської обласної філармонії.

За цей період брав участь у таких творчих проектах:

– 2 жовтня 2016 р. – відкриття сезону 2016-2017. Лауреат міжнародного конкурсу, заслужений артист України Андрій Остапенко (гітара, Київ), симфонічний оркестр РОФ, диригент Сергій Черняк;

– 13 листопада 2016 р. – "Осінь симфонія". Симфонічний оркестр та солісти Рівненської філармонії. Диригент Сергій Черняк. У програмі Ж.Бізе Симфонія до мажор, твори для солістів у симфонічному супроводі;

– 23 лютого 2017 р. – "Гала Моцарт". Симфонічний оркестр РОФ, диригент Сергій Черняк. В.А. Моцарт Симфонія № 35 (Haffner). В.А. Моцарт Концерт для ф-но з оркестром № 3. В.А. Моцарт Концерт для ф-но з оркестром №23 (солістка А.Іванюшенко, м. Львів).

Ярослав Малярський 26 лютого 2017 року успішно виступив з твором М.В. Лисенка "Елегія" для труби з фортепіано на творчій зустрічі членів Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки з шанувальниками музичного мистецтва м. Рівне.

З березня 2017 року Ярослава Малярського офіційно прийнято в члени Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки. Тож побажаємо йому успішного навчання в Інституті мистецтв РДГУ та творчої наснаги і перемог на мистецьких форумах.

**Яремчук Володимир Феодосійович**

Народився 04.06.1963 р. у смт Млинів. В 1981 році закінчив Дубнівське училище культури, клас труби у викладача Козлова Б.Л.

В 1990 році закінчив Мінський інститут культури, естрадно-духовий відділ класу труби у викладача В.О.Новікова.

Працював викладачем Млинівської музичної школи, заступником директора, директором, навчальником відділу культури Млинівської райдержадміністрації.

Нині Яремчук В.Ф. працює директором Млинівської дитячої музичної школи. За період роботи він створив духовий оркестр у Млинівському технікумі ветеринарної медицини, "Диксиленд" при районному центрі дозвілля.

З 2016 року Володимир Феодосійович є членом Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.



Висновки.

Асоціація діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки вважає за необхідне звернутися з клопотанням до місцевих органів влади про створення в м. Рівне муніципального духового оркестру, до керівників мистецьких навчальних закладів усіх рівнів акредитації – про придбання комплектів професійних духових і ударних інструментів, що значною мірою покращить якість звучання творчих колективів.

Першочерговим завданням Асоціації в сучасних умовах є:

- збереження набутих традицій і розвиток духової музики на Рівненщині;
- популяризація творчості українських композиторів – класиків і сучасності;
- організація і проведення концертів, фестивалів і конкурсів інструментального, ансамблевого та оркестрового духового виконавства;
- організація і проведення майстер-класів відомих виконавців, педагогів та диригентів України та зарубіжжя;
- організація і проведення методичних та наукових конференцій і семінарів;
- організація і проведення презентацій сучасних науково-методичних видань та нотної літератури;
- видання методичних та нотних матеріалів, хрестоматій, навчальних підручників, методичних посібників та збірників наукових праць;
- залучення до Асоціації талановитої молоді, виконавців, керівників духових оркестрів та ансамблів з перспективою створення осередків Асоціації діячів духової музики в районах та містах Рівненської області.

Список використаної літератури

1. *Апатський В.М.* Історія духового музично-виконавського мистецтва. Книга II. / В.М. Апатський. – К. : ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с. ISBN 978-966-432-102-7.
2. *Столярчук Б.Й.* Митці Рівненщини. Енциклопедичний довідник. 2-ге вид., допов. і перероб. – Рівне: видавець О.Зень, 2011, – 386 с. ISBN 978-617-601-026-5
3. *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
4. *Цюлюпа С.Д.* Наукові здобутки – кандидатські та докторські дисертації духовиків України ХХ – поч. ХХІ ст. / С.Д. Цюлюпа // "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Збірник наукових праць. Випуск №8 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2016. – 188 с. ISBN 978-966-416-434-1.



УДК 780.646.2-048.23

Марценюк Г.П.,
м. Київ

ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ ТРОМБОНІСТА

Анотація. У статті розглядається один з найважливіших складових виконавського апарату тромбоніста – його моторико-технічний компонент "м'язово-руховий апарат", визначаються його функції та надаються деякі поради та рекомендації.

Ключові слова: виконавський апарат тромбоніста, моторико-технічний компонент, м'язово-руховий апарат.

Актуальність дослідження. Бурхливий розвиток духового музичного виконавства на сучасному етапі спонукає вчених-методистів на пошуки більш раціональних методів удосконалення гри, більш прогресивних шляхів розвитку методики навчання. Про це свідчить проведення в останні роки цілої низки спеціальних досліджень з питань методики виконавства на духових інструментах, розробки наукового тлумачення різних аспектів виконавської практики, винайдення нових методів розв'язування важливих проблем виконавства.

Це у свою чергу викликає потребу теоретичного обґрунтування згаданих проблем виконавства, більш чіткого й конкретного формулювання професійного термінологічного апарату музиканта-духовика, поглиблення науково-теоретичних знань та набуття практичних навичок та вмій. Однією з таких проблем є питання щодо формування виконавського апарату тромбоніста як одного з найважливіших складових майстерності музиканта-духовика.

Таким чином, актуальність та доцільність цієї проблеми зумовили вибір теми даної статті.

Мета та завдання дослідження:

Актуальність теми визначила її мету – вивчити основні елементи виконавського апарату музиканта-духовика.

Враховуючи актуальність і недостатнє вивчення проблеми, визначено такі завдання:

- а) охарактеризувати основні компоненти виконавського апарату тромбоніста;
- б) проаналізувати його моторико-технічний компонент – м'язово-руховий апарат тромбоніста;
- в) визначити проблеми під час функціонування м'язово-рухового апарату тромбоніста;
- г) надати методичні рекомендації для подальшого удосконалення виконавської майстерності тромбоніста.

Об'єкт дослідження – духове музичне виконавство.

Предмет дослідження – основи формування виконавського апарату тромбоніста.

Виклад основного матеріалу. При висвітленні питання щодо формування виконавського апарату тромбоніста слід розглянути загальне тлумачення цього об'єкта дослідження. Так, виконавський апарат музиканта-інструменталіста трактується як "структура, що охоплює слухову, рухову, емоційну та інтелектуальну сфери. Він є динамічним утворенням, компоненти якого знаходяться у складній залежності один від одного і поперемінно виступають у ролі провідного фактора" [1, с.4].

Які ж елементи належать до поняття "виконавський апарат" музиканта-духовика? Автори численних методичних робіт з питань духового виконавства: Б. Диков, Ю. Усов, Б. Манжора, С. Горовой та інші, визначаючи термін "виконавський апарат", відносять до нього, в основному, амбушур, артикуляційний апарат, систему дихання тощо.

Автор словника музиканта-духовика В. Іванов тлумачить ВАМД як "сукупність фізіологічних органів, що беруть участь в ігровому процесі і пов'язаних між собою складною нервово-м'язовою діяльністю. ВАМД включає такі складові, як слухова сфера, дихальна система, артикуляційні органи (губи, язик, дихальна система, щелепа, гортань), пальці виконавця".

Розглядаючи теорію постановки виконавського апарату трубача, І. Гишка поділяє постановку на загальну та спеціальну.

"До загальної постановки відносять: найзручніше положення корпусу, голови, шиї, рук і ніг, способи тримання інструмента та розміщення мундштука на губах.

Спеціальна постановка включає: виконавське дихання; раціонально сформований амбушур; точні та скоординовані рухи язика; роботу акустичних резонаторів дихальної системи; синхронні дії пальців" [2, с. 14].

В. Апатський, розглядаючи теорію виконавського апарату, пише: "... духове виконавство несе у собі два начала – **інструментальне** і, певною мірою, **вокальне**. У відповідності з таким уявленням весь виконавський апарат духовика може бути розподілений на два компоненти: I – інструментальний (пальці рук, що утримують інструмент і за допомогою спеціального пристосування змінюють розміри його резонуючого стовпа); II – вокальний (амбушур, дихання, артикуляційно-резонуючий апарат). Другий компонент автор пропонує назвати "**звукоутворювальним апаратом**". На наш погляд, таке поняття сьогодні необхідне, адже амбушур, дихання й резонатори мають розглядатися у тісній взаємодії – як єдиний, цілісний інструмент" [3, с. 13-14].

Погоджуючись з концепцією В. Апатського стосовно визначення двох основних компонентів виконавського апарату, слід зазначити однак, що природа дерев'яних і мідних духових інструментів, незважаючи на наявність спільних рис, мають все ж таки суттєві відмінності. Як зазначає В. Посвалюк, "... не можна ототожнювати роботу виконавського апарату музиканта, який грає на мідному інструменті, з роботою виконавського апарату музиканта, який грає на дерев'яному інструменті", – і далі, – "... Джерелом коливань на дерев'яних інструментах є тростини, роль яких на мідних інструментах виконують губи, які через мундштук передають ці коливання в інструмент" [4, с. 30].

Дійсно, мідні духові інструменти об'єднує подібний за конфігурацією воронкоподібний мундштук, що дає підставу для єдиного трактування багатьох компонентів, які включаються до поняття "виконавський апарат тромбоніста".

Відтак, на наш погляд, до виконавського апарату тромбоніста слід віднести такі найважливіші компоненти:

1. Амбушур (та його вірне формування);
2. Язик (та його функції в процесі звуковидобування і звукоутворення);
3. Постановка мундштука (його найбільш раціональне розміщення на губах);
4. Виконавське дихання (техніка виконавського вдиху та видиху);
5. Постановка акустичних резонаторів дихальної системи;
6. М'язово-руховий апарат тромбоніста (його моторико-технічний компонент).

Протягом останніх років з'явилося багато праць з питань виконавства на духових інструментах та методики гри (відповідно до специфіки кожного з духових інструментів). Проаналізувавши традиційні науково-теоретичні та методичні концепції щодо питань формування виконавського апарату музиканта на мідних інструментах, можна зробити висновки про існування в середовищі науковців та педагогів суттєвих розбіжностей з цих питань як на концептуальному, так і на практично-інструктивному рівнях. В межах даної статті складно викласти сутність найважливіших компонентів виконавського апарату тромбоніста, тому в контексті розгляду цих проблем висвітлимо одне з найважливіших питань – м'язово-руховий апарат тромбоніста (його моторико-технічний компонент).

М'язово-руховий апарат тромбоніста

Розглядаючи проблему формування виконавського апарату тромбоніста, слід торкнутися його **моторико-технічного компонента**, тобто **м'язово-рухового апарату виконавця**. Під цим поняттям ми маємо на увазі базові виконавські рухові навички, що складають основу тромбонової техніки – зручна постановка та функціонування правої руки тромбоніста; синхронна робота язика, пов'язана як з рухом правої руки, так і з рухами великого пальця лівої руки виконавця під час користування квартквінт-секст-вентилем. Всі вище перераховані компоненти, що складають м'язово-руховий апарат тромбоніста, взаємопов'язані і в той же час кожний окремий елемент виконує свою ігрову функцію.

Таким чином, для вірного попадання тромбоністом у визначену позицію і точну фіксацію тону, виконавець має координувати дії всіх виконавських компонентів. Порушення злагодженої роботи одного з них (техніки язика, рухів правої руки, неточних дій великого пальця лівої руки) негативно впливає на результат виконання.

Більшість авторів "Методик" з питань тромбонового виконавства велику увагу надають питанню вірної постановки правої руки виконавця. (В. Сумеркін, Б. Григор'єв, Г. Седракан, Б. Манжора та ін.), що посідає важливе місце у комплексі проблем м'язово-рухового апарату тромбоніста. Головний найпоширеніший недолік серед тромбоністів – це скутість зап'ястя і кисті правої руки, що стає причиною різкого пересування куліси. Щоб запобігти цьому недоліку, досвідчені педагоги рекомендують виконавцям дотримуватися найбільш зручного положення кисті на кулісі, тобто "постановки Рейхе"*: "Куліса тримається подушечками великого і середнього пальців правої руки, а вказівний палець знаходиться зверху, підмізинний – збоку, а мізинець займає місце, яке дає можливість підтримувати кулісу, коли потрібно розслабити ліву руку. При цьому кисть руки повертають від себе, щоб створити променево-зап'ястковому суглобові найзручніші умови для руху у напрямку ходу куліси" [5, с. 3].

У засвоєнні техніки куліси заслуговує на увагу "метод прискорення та гальмування", автором якого є Д. Уїк, який зазначає: "... при русі куліси вниз великий палець виконує енергійний поштовх і при досягненні потрібної позиції другий і третій пальці беруть на себе функції гальмування. І навпаки, при русі угору вказівний "робить поштовх", а великий палець гальмує рух" [6, с.8]. "Щоб вірніше досягти одним рухом шостої і сьомої позиції, – вказує Б. Манжора, – треба перед переходом на них висунути якнайбільше праве плече, передпліччя і зап'ясток, після чого далекі позиції неважко досягти одним рухом кисті – відповідним випрямленням руки" [7, с. 33].

Відповідно до цього в далеких позиціях лікоть практично не працює. Досить важливим елементом кулісної техніки є також такий принцип: під час звучання ноти, якою б короткою вона не була, куліса має залишатися у точній позиції, а рух куліси з одної позиції на іншу (незважаючи на темп і характер музики) має дорівнювати такому ж часу, як і натиснення помпи на трубі.

Не заперечуючи важливості цього питання, слід відзначити недостатню увагу щодо постановки лівої руки і особливо синхронізації дій всіх елементів м'язово-рухового апарату виконавця – язика, правої руки, і великого пальця кисті лівої руки. В. Сумеркін зазначає, що ліва рука не тільки утримує інструмент у зручному положенні, але й "... регулює тиск і положення мундштука на губах виконавця" [8, с. 194]. Б. Григор'єв взагалі не торкається у своїй роботі проблеми лівої руки; професор Б. Манжора, стисло розглядаючи питання постановки лівої руки, зазначає: "... великий палець вільно відкинуто назад ... якщо на тромбоні є кварт-вентиль, то за допомогою цього пальця керують ним" [7, с. 23].

С. Горовой відзначає: "Тромбон утримується, як правило, лівою рукою. Права рука ніяких навантажень по утриманню тромбона не має відчувати. Її функція – взаємодія з кулісою" [9, с. 92].

У цьому контексті слід акцентувати увагу на важливу **роль лівої руки** у складному комплексному процесі тромбонового виконавства. Дійсно, **ліва рука має бути опорою, де зосереджується вся вага інструмента**. Підтримка тромбона правою рукою недопустима, бо це приводить до серйозних технічних проблем.

* С. Рейхе – професор Ленінградської консерваторії у "Школі гри на тромбоні" (1937 р.) запропонував свій спосіб утримання куліси (примітка автора).

Одним з найпоширеніших недоліків серед виконавців є "затисненість" лівої руки, що виникає внаслідок надмірного притискання мундштука до губів, що призводить до швидкої втомлюваності руки і порушення нормального кровотоку в ній. Розв'язання цієї проблеми значною мірою пов'язане з вірною постановкою амбушуру, зміцненням його м'язів, розвитком системи дихальних м'язів.

Для вирішення питання, пов'язаного із зайвим напруженням ігрового апарату, виконавцеві потрібно за допомогою викладача або самостійно вносити корективи щодо тієї чи іншої ігрової навички (наприклад, усунути зайве напруження кисті правої руки, пристосуватися до кварт-квінт-вентиля, регулювати рух куліси тощо). Оскільки в процесі занять неможливо одночасно контролювати всі суглоби і м'язи моторно-технічних компонентів, краще зосередити увагу на тих окремих ділянках, де виникають затиснення.

Активна участь слуху в удосконаленні ігрових рухів є запорукою вірного виконання. Музичне виконавство на тромбоні являє собою комплексний процес, основою якого є свідомо координатація музичного слуху, виконавського дихання, м'язів язика, губного апарату, рухів правої руки і синхронна взаємодія великого пальця лівої руки виконавця під час натиснення кварт-квінт-вентиля. Комплексний розвиток і удосконалення всіх його елементів є однією з найважливіших вимог професіоналізму тромбоніста.

Правильне положення корпусу виконавця має важливе значення при грі, сприяючи узгодженій діяльності всіх компонентів виконавського процесу. Для досягнення стійкого і збалансованого положення корпусу при грі стоячи, необхідно трохи розставити ноги, висунувши уперед праву. У цьому положенні ігровий апарат знаходиться у найбільш природному стані, що забезпечує його нормальну роботу, а відтак і формування вірних навичок і відчуттів при грі. Крім того, таке положення ніг сприяє стійкості тулуба при грі і значно подовжує важіль правої руки, що має особливе значення для людей невисокого зросту і з короткими руками.

Робота в оркестрі або в ансамблі передбачає, як правило, гру у сидячому положенні. Деякі західні виконавці і педагоги вважають, що в процесі класних і домашніх завдань слід розраховувати час так, щоб половина уроків проходила у положенні стоячи, а друга – сидячи. Головним у процесі таких занять є відпрацювання однакового положення корпусу виконавця як у положенні стоячи, так і у положенні сидячи. При цьому необхідно пам'ятати, що сідати слід не на всю поверхню стільця, а тільки на його середину, тримаючи тулуб абсолютно прямо, і ні в якому випадку не слід опиратися на спинку стільця. Крім того, під час гри категорично не можна класти ногу на ногу, схрещувати ноги перед собою. Деякі музиканти при грі сидячи приймають невірну "ліниву" і "згорблену" позу. У цьому випадку гра у неправильному положенні призводить до поганих наслідків, що виражаються не тільки у погіршенні якості звука, а й у появі деяких захворювань професійного характеру.

При розгляді питання постановочних компонентів під час гри заслуговує на увагу рекомендація дослідника Н. Волкова щодо так званої "базової опори". "Базова чи основна опора видиху під час гри, – наголошує вчений, – передбачає усталене розташування ніг виконавця "на ширині плечей", постановка тулуба "стегну уперед", природне невимушене упирання великих пальців нижніх кінцівок об підлогу, що сприяє підвищенню тонузу тазових м'язів – все це разом створює базову опору для дихальних м'язів виконавця"* [10, с. 195].

Формування *м'язово-рухового апарату тромбоніста*, на наш погляд, має здійснюватися за принципом "*від загального до часткового*". Тобто, змодулювавши цілісну ігрову картину, відчутти, перш за все, м'язово-рухове положення всіх ігрових компонентів, без відриву один від одного. Основним і найбільш раціональним засобом розвитку м'язово-рухового апарату тромбоніста слід вважати щоденні вправи виконання гам, арпеджіо, різноманітних інтервалів у повільному темпі з поступовим ускладненням, технічним урізноманітненням, враховуючи складність розташування позицій, розширення діапазону з використанням кварт-квінт-секст-вентиля та аплікатурної техніки (допоміжних позицій).

Для вирішення проблеми утримання тромбона лівою рукою, яка відчуває значні навантаження під час гри, можна рекомендувати виконання низки фізичних вправ, спрямованих на розвиток м'язової системи рук виконавця, зокрема заняття з гантелями, еспандером тощо. Особливу увагу слід приділити розвитку великого пальця лівої руки, функції якого визначаються у злагодженій роботі і точній координації на важільному механізмі інструмента з урахуванням часу й простору. Фізичні вправи з використанням кистьового еспандера, тенісного м'ячика тощо стануть у нагоді для розвитку м'язів кисті лівої руки, точності рухів великого її пальця.

Враховуючи викладене, слід підкреслити:

– в процесі гри всі компоненти м'язово-рухового апарату тромбоніста взаємопов'язані між собою і в той же час кожен елемент виконує свою певну ігрову функцію;

* Як правило, вокалісти, співаючи оперні арії чи виступаючи в концертах, намагаються співати, міцно стоячи на ногах. Музикант-духовик має враховувати рефлекторний зв'язок тонузу нижніх кінцівок з м'язами дихальної системи і не дозволяти собі зайвих рухів (Прим. В. Волкова).

– основною вимогою професіоналізму тромбоніста є комплексний підхід до розвитку і удосконалення усіх елементів м'язово-рухового апарату;

– вірна робота язика, рух куліси, робота великого пальця лівої руки (під час користування кварт-вентилем) та синхронізація цих елементів потребують від виконавця точної координації всіх складових, їх управління і контролю;

– одним з найкращих способів досягнення їх злагодженої роботи є виконання різних технічних вправ (у повільному темпі). Це дозволяє тромбоністові домогтися точного відчуття будь-якого виконавського руху та корегувати цей процес. В той же час безперервний і свідомий слуховий самоконтроль допомагає музикантові координувати й направляти роботу всього виконавського апарату в цілому, без чого неможливе досягнення високого рівня майстерності;

– в основу розвитку виконавської техніки покладено принцип свідомих раціональних рухів, координація всіх компонентів м'язово-рухового апарату тромбоніста, спрямованих на досягнення доцільного рухового акту;

– легкість, невимушеність і стереотипність при виконанні різних рухів є показником найвищої майстерності виконавця;

– досягнення високого рівня виконавської майстерності музиканта можливе лише тоді, коли виконавець оволодіє всім арсеналом прийомів і способів гри на своєму інструменті в тісному взаємозв'язку з уявленням якості звучання і музично-художнім завданням.

Підготовка компонентів виконавського апарату музиканта до управління звучанням інструмента має бути заснована на психофізіологічних закономірностях побудови і координації виконавських рухів з урахуванням механізмів звукоутворення на тромбоні. Це і є та база, на основі якої поступово і послідовно будується вся виконавська техніка, формуються основи музично-художнього мислення виконавця.

Отже, під поняттям "*м'язово-руховий апарат тромбоніста*", що складає основу тромбонної техніки, слід визначити:

– базові навички взаємодії всіх виконавських компонентів, що забезпечують раціональне і природне звукозбудження, звукоутворення і звуковедення;

– синхронну роботу м'язів амбушура, язика, дихання, акустичних резонаторів; взаємообумовленість рухів правої руки виконавця зі скоординованими діями великого пальця лівої руки (при користуванні кварт-квінт-секст-вентилем, створення базової "опори" для дихальних м'язів).

Порушення чи неузгодженість функціонування будь-якого з цих елементів під час виконавського процесу створює низку проблем, які негативно впливають на результат виконання.

Висновки

З огляду на викладене можна зробити такі висновки.

Досліджуючи основні елементи виконавського апарату тромбоніста, нами визначено об'єкт дослідження, розглянуто проблеми формування виконавського апарату музиканта-духовика, наведено різні концепції основних компонентів виконавського апарату. Таким чином, виконавський апарат тромбоніста тлумачиться як складний комплекс, що охоплює такі важливі компоненти, як амбушур, техніка язика, виконавське дихання, акустичні резонатори дихальної системи у тісному взаємозв'язку з м'язово-руховим апаратом тромбоніста. Виконавський апарат тромбоніста є динамічним утворенням, компоненти якого знаходяться у складній залежності один від одного, і порушення або неузгодженість цих складових веде до різних виконавських проблем.

Визначено, що техніка (моторика) виконавця-тромбоніста являє собою дуже складний процес, що передбачає скоординованість всіх музично-ігрових компонентів: амбушура; язика; виконавського дихання; акустичних резонаторів; взаємообумовленість рухів правої руки виконавця зі скоординованою роботою великого пальця лівої руки (моторно-рухові дії при користуванні кварт-квінт-секст-вентилем) – в єдиний музично-виконавський організм.

Вироблення координації потребує тривалої, копіткої, дидактично-розподіленої праці, осмислення та закріплення всіх навичок м'язово-рухових процесів під час виконання.

Таким чином, **виконавський апарат тромбоніста** являє собою поєднання певних функціональних систем, які, взаємодіючи з іншими підсистемами, створюють єдину організовану функціональну систему виконавського процесу, де **вирішальним фактором є, перш за все, звуковий результат.**

Як зазначає мистецтвознавець І. Гишка, "...зважаючи на те, що жодна методична система не може претендувати на універсальність і непорушність, а також і те, що у підготовці музиканта велику роль відіграє індивідуальний фактор, кожен виконавець може скористатися лише тими позиціями запропонованих рекомендацій, які здаються йому найкращими як для підтримки та вдосконалення ігрової форми виконавського апарату, так і для творчого росту загалом" [2, с. 78].

В контексті розгляду цих проблем доречно додати, що незважаючи на існування різних, часом суперечливих поглядів щодо проблем духового виконавства, слід уважно і з повагою ставитися до творчих напрацювань інших авторів із зазначених питань. Кожна методика або школа, маючи своєрідні особливості, має право на їх застосування, і не існує єдиної універсальної методичної системи, яка б дозволила швидко вирішити всі існуючі проблеми і за короткий термін навчити музиканта досконало володіти інструментом. Нерідко запозичення для власного виконавства окремих елементів з іншої інструментальної спеціалізації – духової, смичкової або будь якої іншої сприяє значному покращенню гри або допоможе назавжди вирішити проблеми щодо певних недоліків.

Список використаних джерел

1. Андрейко О.М. Методи вдосконалення виконавського апарату музиканта-інструменталіста: автореф. дис. канд. педагогічних наук: 13.00.02 / О.І. Андрейко, – К., 2004. – 18 с.
2. Гишка І.С., Горман О.П. Теорія і методика постановки апарату трубача / Навч.-мет. Посібник. – Львів: Академія сухопутних військ, 2013. – 108 с.
3. Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.02 / Апатський Володимир Миколайович. – К., 1993. – 45 с.
4. Посвалюк В. Т. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретично-методичний аспекти : атореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / В. Т. Посвалюк. – К., 2008. – 36 с.
5. Рейхе Е. Школа гри на тромбоне / Є.Рейхе. – М.-Л., 1937. – 114 с.
6. Скобелев А. Т. Методика обучения игре на тромбоне Д. Уика / А. Т. Скобелев. – М. : МП "ПЕТИТ", 1999. – 26 с.
7. Манжора Б. Методика навчання гри на тромбоні: навч. посіб. / Б. Манжора. – К. : Муз. Україна, 1976. – 110 с.
8. Сумеркин В. В. Методика обучения игре на тромбоне / В. В. Сумеркин. – С.Пб. : Изд-во политех. ун-та, 2005. – 310 с.
9. Горовой С. Технология и искусство игры на тромбоне: учеб. пособие для вузов / С. Горовой. – Донецк, 1998. – 218 с.
10. Волков Н. Теория и практика игры на духовых инструментах. – Москва, 2008. – 400 с.



УДК 780.646.7

Гишка І.С.,
м. Львів

МУЗИЧНО-АКУСТИЧНІ ТА АНАТОМО-ФІЗІОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ЗВУКОТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ В МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Анотація. У статті розглядаються питання диференціації та концептуальної єдності акустичної системи мідного духового інструмента і виконавця, з'ясовується значення кожної складової звукотворчого процесу в контексті її утворення і функціонування.

Annotation. Musical acoustics links the creation of sound in wind instruments to the process of generating an air column that fills their internal volume. The main cause of sound vibrations of this volume is the change of the speed of the air stream formed by the performer and sent into the instrument. At first, it occurs as a result of a collision of the air flow with a solid body (a reed, lips).

The artist's lips perform the function of a solid body in brass wind instruments. They are the soft massive reeds of membranous type. Locked lips form a perpendicular bar (barrier). The force of the stream of the air flow opens and stirs up the edges of the bar.

As a result, there appear periodic oscillations, vibrations, and buzzing – fundamental principle of the future sound of the instrument. Pitch, length and volume of the lip buzzing largely depend on tension in the embouchure muscles, the intensity, speed and amount of the air coming to the lips.

The lips are the generators and hence the coordinators of these vibrations. Thus, the air volume of the instrument, respiratory tract and the lips are sound creation elements of the triple-coupled (joint) acoustic system, which, influenced by the energy of the air stream is converted to a self-oscillating one. It should be emphasized that the air stream becomes the sounding body.

Thus, determining the musical acoustic principles of sound creation on the brass instruments, let us emphasize that the base of it is constituted by inter-linked elements that form a single self-oscillating system. Each of its components is an important area of oscillating process and significantly affects the sound creation, the quality of which

fully depends on the musician, playing the brass instrument and his ability to purposefully correct the work of his performance apparatus. These are important anatomical and physiological and acoustic components which make the basis for higher level of performance – creativity.

Метою статті є розкриття процесу утворення звуку в мідних духових інструментах, утворення потрібно-зв'язаної акустичної системи, яка якісно функціонує лише за умови співпраці інструментально-акустичних і анатомо-фізіологічних чинників.

Музична акустика пов'язує виникнення звуку в духових музичних інструментах із процесом генерації повітряного стовпа, що заповнює їх внутрішній об'єм. Основною причиною виникнення звукових коливань цього об'єму є зміна швидкості утвореного виконавцем повітряного струменя, що надсилається в інструмент. Спочатку це виникає у результаті зіткнення повітряного потоку з твердим тілом (тростиною, губами), що знаходиться на його шляху, а відтак, з причини проходження крізь отвори різних діаметрів і внаслідок зустрічі із середовищем іншої щільності.

Функцію твердого тіла у мідних духових інструментах виконують губи виконавця. Вони виступають м'якими масивними язичками перетинчастого типу. Закриті губи утворюють перпендикулярну (щодо руху повітряного струменя) перепону. Силою свого потоку повітряний струмінь відкриває та збуджує її краї. У результаті виникають періодичні коливання, вібрація, дзиччання, базинг – першооснова майбутнього звуку інструмента. Висота, тривалість та гучність губного базингу великою мірою залежить від інтенсивності, швидкості та кількості повітря, що поступає до губів.

Пройшовши крізь губи та перетворившись з фізичної (механічної) енергії стиснутого струменя на акустичну (звукову), ця віброуюча періодичними поштовхами повітряна маса опиняється в чашці мундштука, де перед нею постає наступне завдання – потрапити в отвір його устя. Однак, у зв'язку з тим, що діаметр устя мундштука є надто малим і неспроможний одразу пропустити всю утворену повітряно-звукову субстанцію, тут виникають вихори (почергові розрідження і згущення стиснутого повітря). Таким чином, устя мундштука виступає другою після губів перепонною, яка змінює швидкісні та якісні показники повітряного потоку.

Далі повітряний струмінь потрапляє у ніжку мундштука. Тут також проходить його підсилення та збагачення тембром. Сконструйована на кшталт рупора, конусоподібна ніжка мундштука виступає частиною резонуючої надставки – інструменту, а за його відсутності до певної міри може навіть виконувати роль автономного мінірезонатора.

Збагатившись тембром у мундштуці, ця поки що недосконала повітряно-звукова суміш, нарешті, потрапляє в інструмент, де знову зустрічає опір повітря іншої щільності. Силою і швидкістю свого потоку утворена звукова хвиля натискає на повітряний стовп, що заповнює інструмент, робить його (повітряний стовп) пружним, та, приводячи в дію, перетворює на звучне тіло.

З наступним перепадом тиску повітря згаданий звуковий потік зустрічається на виході з розтруба труби – кордоні, де щільність повітря є нижчою. Тут щільність звукового потоку суттєво зростає, а його тиск зменшується. З одного боку, це спричиняє випромінювання звуку в атмосферу, а з іншого – відбиття звукової хвилі в інструмент*. Відтак звукова хвиля знову відбивається від протилежного кінця інструменту і так продовжується доти, поки інструмент звучить. Власне так у каналі труби виникає стояча повітряна хвиля конкретної частоти коливання, що визначає висоту видобутого звуку. Для того, щоб інструмент продовжував звучати, потрібно упродовж певного часу підводити до нього енергію у вигляді стиснутого, ритмічно пульсуючого струменя.

Тут важливо наголосити, що з моменту зародження в каналі мідного духового інструменту звукових хвиль, у дихальних шляхах виконавця виникають аналогічні, тільки із зворотною фазою, коливання. Насамперед, генератором, а відтак і координатором цих коливань у згаданих об'ємах виступають губи. Таким чином, повітряний об'єм інструменту, дихальних шляхів і губи стають звукотворчими елементами потрібно-зв'язаної (об'єднаної) акустичної і анатомо-фізіологічної системи, яка в результаті діючої на неї енергії повітряного струменя перетворюється на автоколивальну. Тут варто наголосити, що власне повітряний струмінь і є тим звучним тілом.

Визначаючи основні функції активних "учасників" звукотворчого процесу в мідних інструментах, можна дійти висновку, що роль збудника звукових коливань виконує повітряний струмінь, генератора – губи, а випромінювачів звуку – розтруб та, певною мірою, корпус інструмента. Язик, натомість, виконує функції клапана, що відкриває повітряному струменю доступ до губів, а також коригує його тиск, швидкість і напрям руху.

Проте, беручи до уваги можливість генерувати звуки губами, існують й інші версії тлумачення їх ролі у звукотворчому процесі. Ці та інші питання анатомо-фізіологічних і музично-акустичних

* Згідно із законами акустики, звукові хвилі, що розповсюджуються у повітряному середовищі, мають здатність відбиватися від кордонів середовища іншої щільності.

засад звукотворчого процесу на трубі й до сьогодні є дискусійними серед науковців-музикознавців, виконавців та акустиків. У зв'язку з цим пропонуємо розглянути деякі з них.

Насамперед, варто нагадати, що конструктивні особливості мідних духових інструментів дозволяють виконавцеві шляхом передування генерувати звуки різної висоти. Це відбувається внаслідок поділу повітряного стовпа й утворення так званого натурального звукоряду. Повітряний стовп, наприклад, сучасної труби може ділитися на 12 і більше частинних тонів. Це означає, що на обладнаній трьома клапанами сучасній трубі *in B* виконавець може видобути усі звуки її натурального і хроматичного звукоряду, що складає звуковий об'єм (діапазон) від звуку *до* малої октави до звуку *соль* і вище третьої октави (за написанням).

Для характеристики складових елементів акустичного поділу музичного звуку на практиці використовуються такі визначення: гармоніки, обертони, часткові тони, призвуки, а максимальна тембральна зона звуку – форманта. Вважаємо за доцільне розглянути згадану музично-акустичну термінологію.

Так, гармоніка "...в акустиці – тон, що виникає в результаті одночасного коливання всієї маси тіла, що звучить, і його частин (половини, третини, чверті і т. ін.). Коливання всього тіла дає основний тон, коливання його частин – обертони. Музичний звук є одночасним зіставленням основного тону і всіх обертонів вібратора" [7, с.34–36]. Або ж: "Часткові тони, гармоніки – тони, що входять у склад звуку й виникають від коливання повного об'єму тіла, яке звучить (струни, стовп повітря і т. ін.), і одночасно від коливання частин цього тіла (половини, третини і т. д.). Коливання повного об'єму дає основний тон (1-й частковий тон або першу гармоніку), коливання частин – обертони" [9, с.301].

Відомий німецький дослідник ролі обертонів в утворенні тембру звуку Герман Гельмгольц стверджував, що тембр звуку залежить від кількості, висотного розташування і величини по амплітуді обертонів, що є його складовими. Відтак, у 30-х роках минулого століття ця класична теорія була доповнена формантною теорією, згідно з якою "...тембр музичних інструментів і людського голосу багато в чому залежить від наявності у їхньому спектрі формант, від місця формант на звуковій шкалі, їх форми і ширини. Форманта – це область спектра, в якій гармоніки досягають найбільшої інтенсивності /.../ на кшталт того, як усе, що потрапляє у зону збільшувального скла, здається глядачеві значно більших розмірів, так і усі обертони, що потрапляють у зону форманти, стають більш інтенсивними. Збільшення інтенсивності обертонів, що потрапляють у формантну зону, обумовлене присутністю резонансу в самому інструменті (як у струнних інструментів), або в об'ємі повітря, яким заповнений цей інструмент (як у духових інструментів)" [1, с.142].

Автор праці "Основи вокальної методики" Л. Дмитрієв так тлумачить це явище: "...форманта (від слова "форма", "формувати") застосовується як музичний термін там, де є підсилені обертони, які формують характерне забарвлення тембру даного звуку чи інструмента" [2, с.177].

Тимофій Докшицер вважає, що в духових інструментах: "Форманта – це зона зосередження звукової енергії, здатність концентрувати усі компоненти тембру, що збагачують звучання. Форманта як акустичне явище виникає в результаті наповнення й ущільнення струменя повітря, що видихається /.../ наповнення надає звукові об'ємності, пружності, покращує інтонацію" [3, с.24–25].

Автор цієї статті не переконаний, що форманта звуку виникає лише внаслідок наповнення й ущільнення струменя повітря, що видихається виконавцем. Звичайно, для утворення формантного резонансу в об'ємі повітря, що заповнює інструмент, ця обставина є надто важливою, однак визначальними, на думку автора, є кількість, висотне розташування і величина по амплітуді обертонів у тих звуках, які претендують на статус формантних. Відповідно до цього далеко не кожен звук мідного духового інструменту може викликати згаданий резонанс, тому вважаємо, що говорити про утворення форманти у будь-якому звуці не зовсім правильно. Будь-який інструмент чи людський голос має усього декілька частотних зон, у яких згадане акустичне явище можливе.

Прагнення наповнити кожен звук гарним тембром було і залишається головним завданням кожного виконавця. Очевидно, цим можна пояснити використання у виконавському середовищі терміна "форманта" як синоніма звуку максимальної тембральної якості, хоч насправді таке розуміння є не зовсім правильним.

Водночас відомо, що якість звуку інструмента залежить від багатьох факторів: 1) розміру і форми резонуючого об'єму повітря в каналі інструмента та його розтруба; 2) матеріалу резонуючої надставки (корпусу і розтруба інструмента); 3) якісних характеристик джерела звуку, його трансформації в мундштуці, корпусі інструмента та його розтрубі; 4) кількості утворених у звуці інструмента частинних тонів; 5) акустичного середовища, в якому цей звук розповсюджується та сприймається.

Пропонуємо також розглянути трактування звуку та його властивостей музичною акустикою, а також деякі розбіжності у визначенні функцій звукотворчих компонентів виконавського апарату різними фахівцями-науковцями.

"Музичний звук, що письмово позначається нотою, має певні фізичні характеристики, які притаманні самому коливальному рухові: інтенсивність, частота, спектр і час. Ці характеристики не залежать від людини, оскільки вони є об'єктивними параметрами звуку. На відміну від об'єктивних характеристик, людина оцінює звук суб'єктивними характеристиками, що є результатом процесу слухового сприйняття. До них належать: потужність, висота, тембр і довжина. Таким чином, чотири об'єктивних характеристики звуку зіставляються з чотирма суб'єктивними" [7, с.45].

За спостереженням науковців кафедри акустики Московської консерваторії, "...всі духові інструменти (тобто язичкові та амбушурні) розглядаються як система, що базується на взаємодії трьох факторів: коливальний процес у резонуючій надставці + збудник + коливальний процес у резервуарі із запасним повітрям" [4, с.104].

Аналогічну думку висловлює дослідник Валерій Порвенков: "...генератор звукових коливань (амбушур і мундштук) механічно й акустично підключені, з одного боку, до повітряного об'єму, що знаходиться в горлі і грудній клітці музиканта, а з іншого боку – до повітряного резонатора і трубки інструмента. Повітря в цих площинах і об'ємах також приводиться в коливальний рух, як і повітря в трубці інструмента. Таким чином, з акустичної точки зору виконавець-музикант зі своїм інструментом утворює зв'язану систему з трьох елементів. Звідси випливає, що частоти тонів, що видобуваються на інструменті, з фізичної сторони є власними частотами системи трьох елементів:

- 1) повітряного резонатора грудної клітки, порожнин горла і голови;
- 2) губів з мундштуком або тростиною як генератора звукових коливань;
- 3) резонуючого стовпа повітря в трубці інструмента" [7, с.151].

Отже, науковець також розглядає згадану акустичну систему як триєдине ціле.

Детально описує процес утворення звуку під час гри на трубці Ю. Усов: "Повітря, спресоване в дихальних шляхах виконавця, продувається через особливий спосіб складені, натягнуті і стиснені губи виконавця, силоміць розсуваючи щілину між ними і приводячи їх у коливання. Результатом є періодичні збільшення і зменшення простору між губами, а отже – зміна кількості повітря, що поступає в канал інструмента. Це і вважається основним механізмом, що викликає у резонуючій надставці, тобто в основній частині труби, стоячі хвилі. Таким чином, три елементи – коливальний процес у резонуючій надставці, збудник коливань (амбушур виконавця) і коливальний процес у резервуарі із запасним повітрям (дихальні шляхи виконавця) утворюють єдину автоколивальну систему, в якій якості всіх елементів, впливаючи на поведінку інших, визначають отриманий у результаті звук труби" [8, с.32]. Тобто звучить не лише інструмент, але, до певної міри, і сам виконавець.

Попередні абзаци дають підстави вважати, що при такому фізично-акустичному аналізі правильніше було б використовувати прийменник "у" (у духовому інструменті), а не "на" ("на духовому інструменті"). Звідсіля пояснення появи цього прийменника й у назві даної статті.

Зіставляючи позиції В. Порвенкова та Ю. Усова, звернімо увагу на суттєву відмінність. Якщо перший автор вважає генератором звукових коливань губи і мундштук (або тростину), то другий чомусь про мундштук не згадує. Підтвердженням цьому є наступна цитата Ю. Усова: "...збудником звукових коливань під час гри на трубці є губи виконавця" [8, с.32]. Важко стверджувати, яку роль Ю. Усов відводить мундштуку, але те, що він умисно випускає його функцію з визначення, в якому йдеться про генерацію звуку, наводить на думку про те, що процес, який відбувається в мундштуці, заслуговує на спеціальну увагу й оцінку.

Професор Ю. Усов також переконаний, що "...звук труби випромінюється розтрубом, який впливає перш за все на утворення формант; відносно малий розтруб, притаманний трубці, створює яскравість її звучання, збільшуючи амплітуду високочастотних складових у її спектрі" [8, с.32].

Дещо відмінну думку з цього приводу висловлює Георгій Орвід. Він, зокрема, зазначає: "Загальновідомо, що звук як фізичне явище становить собою коливальний рух будь-якого тіла – джерела звуку (повітряний стовп у духових інструментів). Для того, щоб отримати ці коливальні рухи, потрібно ще два компоненти – збудник коливань (ним є дихання) і випромінювач коливань (це – губи трубача)" [6, с.190].

Отже, професор Г. Орвід диференціює функції дихання, що виконує роль збудника коливань, і губів, які випромінюють ці коливання. Він також переконаний, що положення (позиції) губів в організованому звукоутворенні визначаються натуральним звукопорядком і ділить його на 9 позицій, які охоплюють 35 звуків робочого діапазону труби. У зв'язку з цим вчений зорієнтовує увагу виконавця на те, що кожен звук вимагає особливої уваги: створення відповідного до висоти звуку і нюансу тиску повітря та його відповідної швидкості при видиху. Він стверджує: "Чим вищий звук, тим більшим має бути тиск повітряного струменя. Октава, наприклад, вимагає майже вдвічі більшого тиску; звуки однієї висоти при переході від нюансу *"piano"* до *"fortissimo"* вимагають збільшення тиску майже втричі" [6, с.202].

Цілком інші дані щодо змін параметрів тиску повітряного струменя подає дослідник-акустик П. Зимін: "Якщо музикант бажає підвищити звук на октаву, він повинен збільшити тиск повітря у своїх дихальних шляхах у чотири рази, а протягом всього виконавського діапазону інструменту, який доходить до 2,3-2,5 октав, змінює його приблизно в 20-25 разів. Одночасно музикант повинен посилювати натягнутість губів, щоб підвищити частоту коливань і привести їх у відповідність до висоти бажаного звуку, а разом з тим і зміцнити опір губної щілини перед її розкриттям від підсиленого тиску повітря" [4, с.159].

Як бачимо, науковець звертає увагу на надзвичайно важливі моменти взаємозалежності фізичних параметрів звуку (його висоти і сили) від сформованості анатоми-фізіологічних компонентів виконавського апарату (дихання, позиції спинки і кореня язика та амбушура). Єдине, з чим можна не погодитися, це з твердженням про зміцнення опору губної щілини за рахунок натягнутості губів. Воно видається дещо застарілим, адже максимальна сила та еластичність губів – в їх правильній сформованості, зібраності та щільності під мундштуком і навколо нього.

Порівняння позицій російських науковців виявляє суттєві розбіжності в трактуванні ролей окремих компонентів виконавського апарату. Якщо Г. Орвід стверджує, що збудником звукових коливань є дихання, а випромінювачами – губи, то Ю. Усов переконаний, що утворюють звукові коливання губи виконавця, а випромінює звук розтруб. Схоже з Г. Орвідом судження Д. Роголя-Левицького, який вважає повітряний струмінь збудником коливань, а губи – звукоутворюючими елементами акустичної системи. Розбіжності очевидні й з даними про тиск повітря при зміні висоти звуків, показники яких подаються Г. Орвідом та П. Зиміним.

Відсутність загальноприйнятого підходу з багатьох акустичних проблем й, зокрема, звукоутворення та визначення функцій у цьому процесі окремих елементів виконавського апарату тільки підтверджує необхідність окремого ґрунтовного дослідження. Утім, скориставшись дефініціями згаданого наукового матеріалу, ми взяли до уваги насамперед ті його аспекти, що торкалися теми нашої статті.

Таким чином, визначаючи музично-акустичні засади звукоутворення в мідних духових інструментах, відзначимо, що його основу складають взаємозв'язані елементи, які формують єдину автоколивальну систему. Кожна із її складових є важливою ділянкою автоколивального процесу і суттєво впливає на звукоутворення, якість якого повною мірою залежить від музиканта та його вміння цілеспрямовано коригувати роботу власного виконавського апарату.

Розуміючи, що звуковидобування і звукоутворення – це тільки перша, "технічна" сходинка складного музично-виконавського процесу, виконавець повинен усвідомлювати, що власне "...техніка – це те, що дозволяє художникові реалізувати свою думку, втілити її в тканину твору мистецтва. І найкращий засіб звільнити свою думку від турбот з технічного її втілення, які відволікають, полягає в оволодінні технікою настільки вільно і майстерно, щоб уява творця могла зосередитися тільки на змістовно-образній стороні мистецтва" [5, с.193].

Лише досконале розуміння того, що відбувається у момент звуковидобування та звукоутворення у системі "організм – інструмент", дозволяє виконавцеві свідомо керувати нею, а доведені до автоматизму технічні навички гри уможливають у процесі гри (коли превалюють психоемоційні процеси) зосереджуватися на головному – створенні музично-художнього образу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апатский В. Акустическая природа фагота // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. Сб. трудов. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – С. 141–159.
2. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968. – 675 с.
3. Докшицер Т. Система комплексных упражнений трубака. – М.: Музыка, 1985. – 116 с.
4. Музыкальная акустика / Под ред. Н.А.Гарбузова. – М.: Музгиз, 1954. – 236 с.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – 369 с.
6. Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе // Мастерство музыканта-исполнителя. – М.: Советский композитор, 1976. – Вып. 2. – С. 186–212.
7. Порвенков В. Основы музыкальной акустики // Акустика и настройка музыкальных инструментов. – М.: Музыка, 1990. – С. 23–52.
8. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. – М.: Музыка, 1984. – 213 с.
9. Энциклопедический музыкальный словарь / Под ред. Г.Келдыша. – М.: БСЭ, 1959. – 328 с.



УДК 780.64:612.2

*Палаженко О.П.,
м. Рівне*

ПЕДАГОГІЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ПРИСТОСУВАННЯ ДИХАЛЬНОЇ СИСТЕМИ ДО УМОВ ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Анотація. У статті систематизовано та методично обґрунтовано основні педагогічні рекомендації щодо пристосування дихальної системи до умов гри на духових інструментах.

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.

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 фізіологічні, так і педагогічні навички, що формуються під час навчання гри на різних видах дерев'яних чи мідних духових інструментів. 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, ніби фільтрується. Цьому сприяють також і дрібні волосини, розташовані на стінках носової порожнини. 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 учнем-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 інструмента і в процесі гри на ньому. Перший метод має тренувальний характер, а другий пов'язаний з грою тривалих звуків, спеціальних етюдів, повільною, кантиленною 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) стежити, 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 її 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 "го" 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 40x20 см (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 вправу 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 позіхання. Кадик починає опускатися вниз. Треба навчитися фіксувати цей стан під час гри на духових інструментах. Опущена, 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 позіхання. 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 рекомендації 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. Терлецький М. Методика навчання гри на духових інструментах / М. Терлецький. – Рівне : Перспектива, 1994. – 168 с.
7. Федоров А. Методика навчання гри на духових інструментах / А. Федотов. – М., 1975. – 158 с.



УДК [780.64:785.1]:37

Плохотнюк О.С.,
м. Київ**СПЕЦИФІКА ПІДГОТОВКИ УЧНІВ-ДУХОВИКІВ ДО ПУБЛІЧНОГО ВИСТУПУ**

***Анотація.** У статті аналізуються особливості підготовки учнів-виконавців на духових інструментах музичних відділень початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів до публічного виступу. Висвітлено питання виникнення певних чинників, що впливають у процесі їхньої виконавської підготовки на якість публічного виступу та розглядаються оптимальні шляхи вирішення зазначеної проблеми.*

***Annotation.** In article features of preparation of students – performers on wind instruments to public speaking. Concert practice is a result of the musical training of students, which requires them hard work on selected woodwinds. Only as a result of systematic and purposeful work of the contractor could acquire various skills, which were essential to its further professional activities.*

Проблема гармонійного розвитку молодого музиканта-духовика завжди знаходилася в центрі уваги викладачів по класу духових інструментів мистецьких навчальних закладів. Відомо, що саме мистецтво впливає і на формування світогляду, і на художньо-естетичну культуру підростаючого покоління. Провідна роль у цьому процесі відводиться педагогу, одне з основних завдань якого полягає в умінні навчити учнів правдиво й переконливо розкривати художньо-образний зміст творів та засобами музичної виразності під час публічного виступу передавати його слухачам.

Аналіз останніх наукових досліджень у цій галузі дає підстави констатувати, що проблема підготовки учнів початкових мистецьких навчальних закладів до концертної діяльності певною мірою розкриває закономірності організації цього процесу в учнів (В. Апатський, Н. Гуральник, Т. Докшицер, В. Подольчук, В. Посвалюк, І. Шрамко та ін.). У той же час, практика засвідчує, що переважна більшість учнів-духовиків сольоно виступають тільки на відповідних формах звітності, що унеможливує повноцінне залучення до активної концертної практики музикантів.

Мета статті – розглянути специфіку підготовки учнів-духовиків до публічного виступу.

Як відомо, робота учнів над художнім твором завершується публічним виступом, який дає можливість донести до слухачів зміст музики, розкрити її красу і виразність. Успіх виконання залежить не тільки від майстерності виконавця і готовності твору. Він залежить від здібностей музиканта творити в умовах публічності.

Ще на початковому етапі навчання учневі треба роз'яснити значення виконавської діяльності. Необхідно прививати відчуття відповідальності за якість виконання на естраді і разом з тим любов до гри на публіці. Учень повинен звикнути до того, що концертний виступ – це серйозна справа, за яку він несе відповідальність перед слухачем, перед автором твору, перед самим собою і перед своїм викладачем, що разом з тим – це свято, найкращі хвилини, коли він може отримати велике художнє задоволення. Юний музикант повинен зрозуміти, що його майбутня професія розрахована на публічність, що стати артистом, минаючи сцену, неможливо. Але не всім музикантам (у тому числі і кваліфікованим) вдається високоякісне виконання на сцені. Основна причина – надмірне хвилювання, яке сильно сковує виконавський апарат.

Естрадне хвилювання проявляється по-різному: одні учні, хвилюючись, втрачають контроль над своїм диханням, інші відчувають сильну сухість язика і губ, треті – гублять рухливість пальців тощо. Подібні порушення не проходять безслідно і для самого виконання, яке втрачає свою точність, чіткість і виразність.

Всі ці форми сценічного хвилювання постійно зустрічаються в практиці виконання. З ними треба вести систематичну боротьбу, враховуючи індивідуальність кожного учня, аналізуючи причини кожної його невдачі.

Важливо якомога краще підготувати учня до концертів і не випускати його на сцену з недопрацьованими творами. Необхідно пам'ятати, що зриви під час публічного виступу призводять до появи страху перед сценою. Дуже шкідливо фіксувати увагу учнів на проблемі хвилювання. Навпаки, як вже було сказано, потрібно виховувати у них відчуття радості від спілкування з аудиторією і процесу публічного виступу. А сам учень повинен зосередити свою увагу на тому, щоб найкраще виконати твір. Ось деякі практичні поради, щоб попередити естрадне хвилювання і можливі невдачі на сцені:

1. Музичний твір повинен відповідати можливостям учня. Виконавець має вільно впоратися з технічними й художніми труднощами твору. Інакше в учня може виникнути відчуття непевненості в своїх силах, що стане причиною сценічного хвилювання.

2. Для успішності концертного виступу необхідно, щоб учень впевнено знав музичний твір напам'ять і встиг обіграти його на репетиціях в концертному залі.

3. Інструмент виконавця на момент виступу має бути в робочому стані, бо найменша несправність може викликати додаткове хвилювання і буде постійно відволікати увагу учня.

4. Музикант повинен вміти повністю зосередити свої думки на виконанні, тобто не думати про щось стороннє, а головне – не реагувати на можливий шум і рух у залі. При виході з творчого стану можна забути текст і взагалі припинити гру.

5. Для подолання відчуття страху і боязливості сцени необхідна систематична участь музикантів у публічних виступах [1, с. 79-80].

Музикантові-виконавцю необхідні сильна воля, стійкий характер, здібність витримувати великі нервові навантаження. Не випадково слово віртуоз пішло від латинського *virtus*, що означає доблесть. Учень повинен до кінця зрозуміти, що стати артистом, тільки працюючи в класі, неможливо. Для цього необхідні суворі умови концертного залу. Кожний концертний виступ – це як битва, кінець якої невідомий, але її потрібно обов'язково виграти.

Особливо складне завдання виникає перед виконавцем, коли йому потрібно підготувати до виступу не один твір, а цілу концертну програму. Виконання програми в цілому потребує стійкості уваги. Досягти цього допомагає невпинна турбота про внутрішню логіку музичного розвитку. Тобто, необхідно втілити звуковий образ, який відчувається внутрішнім слухом. Стійкість уваги відпрацьовується в процесі тренування не тільки на естраді, але і в період підготовки до виступу. Перед концертом важливо іноді програвати програму під час домашнього заняття, серед товаришів і знайомих. Виконавець повинен навчитись відчувати її форму, взаємозв'язок творів, які входять до програми.

Перед концертом слід відпочити, не виконувати ніякої виснажливої роботи. Тоді учень, виходячи на сцену, відчуває повну духовну і фізичну свободу, яка дає можливість здійснити свої художні наміри. Після цього можна говорити про гарне і творче естрадне самопочуття.

Напередодні і в день концерту багато займатися не слід. Якщо все зроблено, техніка і пам'ять за один день не розладнається. В останні дні перед концертом і в день виступу не слід їсти консерви, гостру, жирну, гарячу їжу, яка сушить і травмує слизову оболонку рота. Перед концертом потрібно поїсти небагато, але поживно. Не слід пити заспокійливі препарати, бо вони роблять музиканта в'ялим, сонливим, а хвилювання залишається.

На концерт краще приходиться раніше, щоб спокійно привести себе в порядок, розігратись, психологічно настроїтись. Однак дуже рано приходити не слід. Тривале очікування виступу може призвести до хвилювання.

Чим частіше учень виступатиме на сцені, тим краще він навчиться володіти собою і своїм виконавським апаратом. Все це значно підвищить його виконавську майстерність. Але навчальними програмами передбачені тільки 3-4 публічних виступи учнів (академічні концерти та екзамени). На нашу думку, цього дуже мало. Тому цільовою установкою для формування артиста повинна стати активізація концертної діяльності.

Як відомо, індивідуальна форма занять зближує учня і педагога і завдяки цьому можливо досягти суттєвих результатів, спираючись не тільки на музичні якості дитини, але й на людські [2]. Також великого значення набуває система позакласної роботи з учнями, що була підказана конкретними ситуаціями і пройшла перевірку на практиці. Наприклад, закритий класний вечір, класний концерт із запрошенням публіки (батьків, товаришів, випускників класу), конкурси серед учнів класу тощо.

Закритий класний вечір – це концерт, на якому присутні тільки педагог і учні його класу. Тема заходу може бути різноманітною. Ця форма позакласної роботи є перехідною від індивідуальних занять до відкритих виступів. Такий концерт допускає участь всіх учнів класу незалежно від здібностей, досвіду виступів. День проведення концерту встановлюється викладачем (наприклад, жовтень у першому півріччі, березень – у другому). На концерті створюється атмосфера підвищеного інтересу та уваги. Діти помічають у грі й поведінці товаришів абсолютно все. Незграбних, розгублених чекає влучна, але доброзичлива критика, а кращі виступи викликають щирі захоплення.

Класний концерт із запрошенням публіки. Такий концерт має багато спільного із закритим класним вечором, але відрізняється від нього наявністю запрошеної публіки. Функція концерту скоріш навчальна, ніж показово-звітна [3]. Концерт повинен проходити урочисто, у концертній залі.

Ці концерти дуже корисні: вони виховують навички публічного виступу, нерідко змінюють відношення слабких учнів до концертного виступу, посилюють їх інтерес до занять. У процесі підготовки і проведення таких вечорів формується міцний колектив класу, який активно впливає на

становлення особистості учнів і їх виконавської майстерності [4]. Концерти також треба проводити за межами закладу (загальноосвітні школи, дитячі садки, клуби тощо).

Участь у різноманітних конкурсах так само є видом публічного виступу. В основному конкурси проходять за межами навчального закладу (регіональні, обласні, всеукраїнські, міжнародні та ін.). Корисним буде проведення їх і в межах школи. Наприклад, конкурс етюдів серед учнів класу. У подібному конкурсі можуть бути задіяні всі учні: більшість – виконавці, деякі – у складі журі. Дітям надається повна свобода в обговоренні результатів.

Практика показала, що позакласна робота дає можливість виникненню різних форм і методів впливу на учня, а активна концертна діяльність допомагає йому з упевненістю показати кінцевий результат роботи. Важливо, щоб уся діяльність викладача як у класі, так і за його межами була живою, інтенсивною і цікавою.

Однією із складних проблем публічного виступу є необхідність виконання програми напам'ять. Як відомо, до XIX ст. музиканти грали по нотах. Поява виконавця на сцені без нот вважалось тоді шарлатанством. Традиція гри напам'ять виникла більше ста років тому. Вона увійшла в моду ще в часи Ф. Ліста. У подальшому виконання без нот стає неписаним законом концертного виступу, а концертант з нотами сприймається як аномалія. Таке відношення до гри напам'ять збереглося і до цього часу. Але музиканти і в минулому, і в наш час по-різному ставилися і ставляться до необхідності виконання програми напам'ять [5].

Що стосується виконавців зарубіжних країн, вони, як правило, грають по нотах, вітчизняні ж музиканти дотримуються радянської традиції виконання напам'ять.

На наш погляд, виконання програми напам'ять є просто необхідним. Граючи без нот, виконавець отримує можливість глибше поринути в дійсність виконуваної музики. Гра напам'ять сприяє підвищенню загальної виконавської майстерності.

Поява виконавця на сцені має певний порядок. Виходити потрібно не кваплячись, пропускаючи вперед концертмейстера. Після виходу – поклін. Потім можна зробити спокійний вдих, трохи його затримати та видихнути. Спокійний вдих заспокоює нервову систему. Ті, в кого від хвилювання пересихає в роті, можуть випити ковток води (склянку з водою приготувати раніше). Вода зволожує слизову оболонку рота і допомагає зняти хвилювання.

Розташуватися на сцені слід в оптимальній акустичній точці і щоб не закривати концертмейстера. Виконавець повинен постати перед аудиторією в гарному настрої, зарядженим позитивними емоціями.

Грати треба без напруги, яскраво розкрити зміст музичного твору, упевнити, зацікавити слухача. Коли гра закінчиться, вклонитися і, пропускаючи концертмейстера вперед, спокійно піти зі сцени.

Після виступу – обговорення результатів, що обов'язково переслідує педагогічну мету, узагальнює, відзначає досягнення й недоліки, намічає шляхи подальшого розвитку.

Таким чином, концертна практика є своєрідним підсумком музичної підготовки учнів, яка потребує від них наполегливих занять на обраному духовому інструменті. Тільки у результаті систематичної і цілеспрямованої роботи виконавець може оволодіти тими навичками, без яких неможлива його подальша професійна діяльність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Наймушина Ю. О. Основи теорії і методики навчання гри на флейті : навч. посіб. / Ю. О. Наймушина, О. С. Плохотнюк. – Луганськ : Вид-во ДЗ "ЛНУ імені Тараса Шевченка", 2011. – 148 с.
2. Федорова О. Ф. Некоторые вопросы активизации учащихся в процессе творческого и производственного обучения / О. Ф. Федорова. – М. : Высш. шк., 1970. – 216 с.
3. Подольчук В. В. Навчання гри на трубі і виконавська практика : навч. посіб. / Подольчук В. В. – Донецьк : ТОВ "Цифрова типографія", 2009. – 106 с.
4. Наймушина Ю. О. Впровадження педагогічних умов формування виконавської майстерності підлітків-флейтистів у педагогічний процес початкових музичних закладів / Ю. О. Наймушина // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Педагогічні науки. – 2010. – № 8 (195). – С. 129-134.
5. Апатський В. М. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва / В. М. Апатський. – К. : КНМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 432 с.



УДК 78.036.9(477.81)

*Гайдабура О.Д.,
м. Рівне***СИНКОПИ ЕСТРАДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО НАПРЯМКУ
ДЖАЗ-ОРКЕСТРІВ м. РІВНЕ**

Анотація. В статті висвітлюються питання розвитку естрадно-інструментального мистецтва м. Рівне. Починаючи із XV сторіччя Рівне згадується в історичних джерелах. В ті часи діяли благодійні музичні класи та студії при католицькому костелі, у 1926 році була відкрита приватна музична школа...

У другій половині 50-х років в Рівному почали створювати при клубах міста джаз-ансамблі. Після відкриття в 1955 році Рівненського музичного училища був створений перший джаз-оркестр. На Західній Україні почався інтенсивний рух в напрямку естрадно-інструментального мистецтва.

Annotation. The article highlights the issue of pop-art tool Rivne. Since the XV century Rivne mentioned in historical sources. At that time acted charity music classes and studio at the Catholic church in 1926 was opened a private music school ...

In the second half of the 50s in Rivne began to create clubs with City jazz ensemble. After opening in 1955, Rivne Musical School, created the first jazz orchestra. In Western Ukraine began an intense movement towards pop and instrumental art.

У даній статті мова йде про музичний жанр, який має величезне значення у розвитку культури нашого міста Рівне. Починаючи із XV сторіччя Рівне часто згадується в історичних джерелах та лише за володіння ним Марії Несвицької місто набуває динамічного, економічного, господарського та культурного розвитку.

У ті часи в Рівному, яке вже тоді мало статус повітового, міська еліта влаштовувала бали, вечори, зустрічі, на яких завжди грала музика. Яка то була музика – класична, танцювальна, розважальна – уточнювати не будемо, але що вона часто звучала, підтверджують історичні джерела. Із родини князів Любомирських був відомий на Волині князь Любомирський. Він із дитинства захоплювався музикою, спочатку навчався у приватного капельмейстера – згодом у музичному закладі німецького міста Дрезден. У Рівному Казимир Любомирський влаштовував музичні вечори, на які з'їжджалися кращі представники волинської шляхти.

У 1908 році у Рівному було відкрито театр Лейби Зафрана, це привернуло увагу заїжджих акторів і музикантів, а також місцевих шанувальників їх мистецтва. У 1924 році в Рівному діяли благодійні музичні класи та студії при католицькому костелі, у 1926-1936 роках приватна музична школа ім.Шимановського та школа Нементовського. Також чимало дітей навчались музиці у приватних педагогів.

Вищезгадані музичні заклади та колективи стали поштовхом для створення в майбутньому окремих інструментальних колективів, які в свою чергу сприяли розвитку в Рівному такого музичного жанру, як джаз.

... Перша синкопа. У 1939 році в Рівному була відкрита дитяча музична школа – це був перший державний музичний заклад на Рівненщині. До речі, у цьому музичному закладі навчався по класу фортепіано і автор статті (1950-1957 рр).

...1947 рік. Після закінчення Другої світової війни місто Рівне – один із багатьох зруйнованих війною населених пунктів Західної України. На той час було шість загальноосвітніх шкіл, два кінотеатри: "Партизан", "Зміна", драматичний театр, декілька бібліотек. Той, хто під'їжджав до міста зі сторони Здолбунова, звертав увагу на дві споруди: католицький костел, православний собор.

Популярними серед рівнян 50-х років були міські клуби: залізничників ім. Першого Травня та комунальників. По суботах та неділях в цих закладах культури проводились вечори відпочинку – танці, в парку ім. Т.Шевченка вечорами грав оркестр, в репертуарі цього колективу були популярні твори того часу: О.Цвасман "Неудачное свидание", "Рио-рита", "Брызги шампанского", а також пісні з репертуару Петра Лещенка – "Татьяна", "Голубые глаза"...

У 1955 році було відкрито рівненське музичне училище. Викладач училища по класу труби Владлен Прибора створив учнівський біг-бенд. Це був перший джаз-оркестр, з якого почався розвиток естрадно-інструментального напрямку Рівного. У 1950-х роках в кінотеатрі "Партизан" перед початком кіносеансів грав джаз-ансамбль, в репертуарі якого були популярні мелодії та пісні того періоду.

В оркестрі грали: Соломон Тіне, Григорій Мухін (труба), Леонід Чеховський (саксофон), Марія Купер (Понаровська) (рояль), Юхим Барбаумов (акордеон), Юзик Бортник (ударні), Лариса Свірска (вокал). Через деякий час оркестр кінотеатру "Партизан" поповнився новими музикантами:

Дмитро Панасюк (саксофон), Олександр Тотельбойм (саксофон), Георгій Маков (гітара), Володимир Рабізо (контрабас), Олександр Каневський (рояль), Валентин Ткачук (вокал), М. Шипенко (ударні).

Друга синкопа. 1960-ті роки. Ансамбль ресторану "Україна": Олександр Корник (скрипка), Юхим Барбаумов (рояль), Анатолій Самсонович (акордеон), Юрій Борщай (труба), Юзик Бортник (ударні), Володимир Степанович (саксофон). Вокалісти: Людмила та Леонід Шевцови.

В другій половині 1960-х років при Рівненській філармонії був створений інструментальний джаз-секстет під керівництвом Бориса Векслера. В цьому колективі грали: Борис Векслер (акордеон), Лев Векслер (контрабас), Михайло Некрич (труба), Микола Нестеров (саксофон, кларнет), Григорій Ший (ударні), Степан Павльо (гітара), з часом рівненська філармонія була представлена джаз-ансамблем "Парни с нашей улицы" (керівник Анатолій Гершбург). В репертуарі цього колективу були відомі джазові композиції, а також фантазія на теми пісень рівненського композитора Михайла Каганова "Мелодії рівненського Полісся".

Джаз-оркестр рівненського клубу будівельників був створений у 1962 році, його організував Микола Шевчук, в якому зібрав найкращих музикантів міста, це були учні рівненського музичного училища: Володимир Бугринець (саксофон), Яков Рахомімов (труба), Володимир Брагинський (ударні), Олександр Гайдабура (рояль), Арон Поляк (труба, військовослужбовець), Іван Студьоний (тромбон), Микола Шевчук (акордеон), Юрій Крушинський (саксофон), Володимир Ущатовський (кларнет). Оркестр мав назву "Строитель". В зимовий період оркестр грав на вечорах танців, а в літній період гастролював з концертною програмою по Україні.

Естрадний оркестр гарнізонного будинку офіцерів був створений у 1970 році. В оркестрі грали: Анатолій Залевський (клавішні), Валерій Якименко (гітара), Юрій Хмуринський (ударні), Михайло Бобов (саксофон), Степан Бондар (саксофон), Святослав Стукан (саксофон), Володимир Безпаленко (труба), Юрій Ільченко (тромбон, керівник). Естрадний оркестр будинку офіцерів супроводжував танцювальні вечори, а також виступав з концертними програмами перед військовослужбовцями рівненського гарнізону. Керівниками колективу в різні періоди працювали – Юрій Ільченко, Анатолій Залевський. В репертуарі естрадного оркестру були популярні мелодії та пісні, фантазія на теми пісень про Велику Вітчизняну війну. Цей колектив зробив вагомий внесок у розвиток естрадного мистецтва нашого краю.

У 1970-х роках в рівненській філармонії був створений джаз-ансамбль з рівненських музикантів: Геннадій Гаманіс, Святослав Бортнік, Іван Студьоний, Віктор Шипенко, Пилип Майзель, Святослав Дудар, Володимир Руй.

Третя синкопа. Створення джаз-ансамблю "Експрес" при клубі залізничників ім. Першого Травня – керівник Микола Шевчук (1970 р.), музиканти оркестру: Пилип Крючок, Володимир Міськов, Борис Олендра, Михайло Бобов, Микола Мороз, Анатолій Ріцман, Олександр Гайдабура, Дмитро Івашко, Зінаїда Гор'єва (вокал), Євген Бічев (вокал).

Програма естрадного ансамблю "Експрес" клубу ім. Першого Травня:

1. Естрадний монолог "Ровно – тебе наши сердца" – вик. Анатолій Радковський;
2. сл. А.Сингаївський, муз. О.Каневський "Баллада о Павле Корчагине"
3. сл. М.Ісаковський, муз. Блантер "Летят перелетные птицы", соліст В.Гашевський;
4. сл. И.Резник, муз. Р.Паулс "Миллион алых роз";
5. сл. И.Резник, муз. Ю.Антонов "Это жизнь";
6. О.Пахмутова, М.Добронравов "Птица счастья", вик. В.Гашевський;
7. муз. Ж.Татлян "Осенний свет";
8. муз. Р.Паулс "Из памяти уходят имена";
9. обробка О.Іванова "Песни прошлых лет", соліст В.Гашевський;
10. А.Радковський, монолог "Спасибо, песня".

Склад джаз-ансамблю "Експрес" у 1980 р.:

- А.Головатюк – труба,
 Г.Сойхер – ударні,
 С.Похолок – гітара,
 О.Гайдабура – клавішні, керівник ансамблю,
 М.Протас – саксофон,
 Б.Столярчук – бас-гитара.

У 1980-х роках Тіт Юзифович створив естрадний оркестр рівненського льонокомбінату "Алые паруса". В цьому оркестрі грали працівники цього підприємства, які володіли грою на музичних інструментах (труба, саксофон, гітара), це був справжній аматорський колектив. Згодом оркестр очолив професійний музикант Євген Уляновський, цей колектив приймав активну участь у творчому житті нашого міста, а також у всеукраїнських конкурсах та фестивалях, які проходили в Україні. З оркестром

співали вокалісти: Віталій Гашевський, Ірина Григорьєва. Рівень виконання цього музичного колективу був професійним, про що свідчать його виступи в Санкт-Петербурзі (Ленінграді) на фестивалі "Білі ночі", куди він був запрошений. Сталось так, що керівник оркестру захворів, і щоб не зривати виступи естрадного оркестру, був запрошений диригент Олександр Гайдабура, який очолив цей колектив, в програмі оркестру звучали твори українських композиторів: Ігоря Поклада, Ігоря Шамо, Володимира Івасюка, твори світової джазової класики, і особливо багато аплодисментів було після виконання оркестрового попурі на теми українських мелодій в обробці рівнянина Олексія Іванова.

У Новоздолбунові ентузіасти джазової музики при автоколоні організували джаз-оркестр "Сигнал" під керівництвом Олексія Іванова, згодом його очолив Микола Шевчук, це був повний склад біг-бенду (4 труби, 4 тромбона, 5 саксофонів та ритм група).

У 1972 році при міському будинку культури Олександр Гайдабура створив джаз-оркестр "Полісся". Цей колектив приймав участь у міжнародному конкурсі сучасної естрадної пісні (голова конкурсу Едуард Ханок) в білоруському місті Солігорськ і став лауреатом цього конкурсу, а згодом джаз-оркестру "Полісся" було присвоєно почесне звання Народний оркестр України. З оркестром співали: Людмила Лавренюк (Ульяновська), лауреат міжнародного конкурсу та лауреат всеукраїнських конкурсів патріотичної пісні Віталій Гашевський.

У 1975 році при міському будинку культури був створений естрадний оркестр "Панорама", керівник – Володимир Шварцапель. У 1981 році в м.Солігорськ (Білорусія) оркестр став переможцем цього конкурсу, в цьому колективі грали відомі музиканти Рівненщини: Володимир Шварцапель (керівник), Степан Цюлюпа (труба), Євген Самусенко (саксофон), Леонід Юзюк (труба), Михайло Гамбель (труба)...

Чергова синкопа – це створення в 1972 році на базі кафедри духових та ударних інструментів Рівненського факультету Київського інституту культури джаз-оркестру (диригент Олександр Гайдабура). Більше сорока років цей колектив – учасник творчих звітів художніх колективів та митців Рівненщини в м.Києві. Джаз-оркестр – лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів. Колишні учасники, студенти джаз-оркестру кафедри духових та ударних інструментів працюють в багатьох оркестрах України та зарубіжжя: Степан Цюлюпа – к.п.н., доцент, член Гільдії трубачів України, зав. кафедри духових та ударних інструментів інституту мистецтв; Тарас Безнюк – диригент Муніципального духового оркестру м.Хмельницький; Володимир Заремба – керівник джаз-оркестру Тульчинського училища культури; Михайло Майовецький – диригент джаз-оркестру Дубенського училища культури, Відмінник освіти України; Мирослав Филипчук – к.п.н., доцент кафедри естрадної музики інституту мистецтв РДГУ, диригент джаз-оркестру; Тарас Пастушок – лауреат міжнародних конкурсів; Олександр Сіончук – ст. викладач, керівник диксиленд-бенду "Джокер", Роман Дзвінка – к.п.н., доцент, завідувач кафедри фольклору ІМ РДГУ.

У 2002 році був витворений цікавий спільний проект: джаз-оркестр (керівник Олександр Гайдабура) Інституту мистецтв кафедри духових та ударних інструментів разом з рок-формацією "Chant Moulin", де було поєднано рок-музику з джазом.

"Chant Moulin" об'єднав шанувальників рок-музики, студентів Рівненського інституту мистецтв: Юрій Шнайдер (вокал-гітара), Володимир Луговський (ударні інструменти), Юрій Садовий (бас-гітара), В'ячеслав Гайдабура (клавішні інструменти), Андрій Ляшук (вокал, флейта), Олександр Конотопчик (гітара), творча група музикантів створила власні композиції, спираючись на фольклорний матеріал рівненського Полісся.

Джаз-оркестр і рок-формація досить успішно гастролювали Україною з концертними програмами, в цей період був відзнятий музичний фільм "Синя папороть", а також випущений компакт-диск з однойменною назвою.

У 1993 році на кафедрі духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ створений диксиленд-бэнд "Джокер", керівник ст.викл. О.Сіончук. Багато вихованців диксиленд-бенду "Джокер" працюють за фахом – керівниками духових та джазових оркестрів. Колектив – лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів та фестивалів.

1996 рік – створення джаз-оркестру Палацу дітей та молоді (керівник М.Баланчик). Учасники оркестру – однодумці і по справжньому закохані в джаз.

Ансамбль естрадної та джазової музики Палацу "Текстильник" розпочав свою діяльність у 1986 році. Засновник та перший керівник – випускник кафедри Микола Панащук. У 1997 р. колективу присвоєно звання "Народний". Згодом цим ансамблем керували рівненські музиканти: Леонід Юхневич, Руслан Кравчук.

В 2002 році на базі духового відділення Рівненського музичного училища був створений джазовий оркестр, його керівником став Ігор Данилюк. У 2002-2009 роках колектив брав участь у джазових фестивалях та конкурсах міста та області.

Кілька десятків років тому слово "джаз" вороже приймалося ортодоксами музики соцреалізму. Але джазові віяння Європи невпинно долітали до наших країв. На творчому подихові відбувся вечір джазової музики в актовій залі Рівненського інституту мистецтв. Біг-бенд музичного училища (керівник І.Данилюк) та джаз-оркестр кафедри духових та ударних інструментів РДГУ (керівник О.Гайдабура) полонили присутню публіку вдалим музичним виконанням. Обидва колективи відзначилися професійністю, майстерністю та цікавим репертуаром. Твори світової джазової класики Г.Міллера, Д.Еллінгтона, Д.Уорена виконувалися на високому рівні. Як зазначив зав. кафедри духових та ударних інструментів інституту мистецтв Степан Цюлюпа – "це було справжнє свято джазу". Особливо на "ура" публікою сприймався сейшн виконавців (одноосібне виконання власних імпровізацій на інструментах).

У джазових колах усього світу була популярна така фраза: "That Cat can play", що в дослівному перекладі означає "той кіт може грати". "Коти" на джазовому вечорі могли грати. Ще й як грати! Джазу – зелене світло.

Використана література:

1. Б.Столярчук, О.Гайдабура. Ритми Рівненського джазу. – Рівне: О.Зень, 2009. – 168 с. (навчальний посібник з курсу "Оркестрова література").
2. О.Гайдабура. Власні спостереження, аналітичні висновки, дослідження розвитку інструментального жанру м. Рівне.
3. Б.Столярчук. Митці Рівненщини. – Рівне: О.Зень, 1997. – 364 с.



УДК 78.071.2

*Терлецький М.М.,
м. Рівне*

ДЕЯКІ ПОРАДИ МОЛОДИМ ДИРИГЕНТАМ ЩОДО ЕФЕКТИВНОГО НАСТРОЮВАННЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ

Анотація. У пропонованій статті основна увага зосереджена на бажанні автора допомогти молодому диригенту в одному з ключових питань його діяльності – настроювання інструментів та оркестрових груп на основі нового його сприйняття.

Ключові слова: диригент оркестру, слуховий самоконтроль, порівняльний аналіз.

Annotation. This article focuses on the basic desire of the author to help young conductor in one of the key issues of his work-tuning instruments and orchestral groups based on its new perception.

Key words: Batonist, auditory self-control, comparative analysis.

Слово "диригент" іншомовного походження. Значення його стосовно музичного мистецтва – направляти чи керувати якимось виконавським колективом: оркестром, хором, ансамблем.

Якщо дивитися, як працює диригент, кваліфікований майстер-професіонал, то процес його роботи, на перший погляд, здається дуже простим і легким, ніби здійснюється сам собою. Професійна майстерність, віртуозність, володіння матеріалом того чи іншого виду роботи починається якраз там, де закінчується видиме зусилля. Тому, чим менше зовнішньої напруги вкладає кваліфікований диригент, тим не помітнішою його робота, тим вища його кваліфікація.

Диригування є творчий психо-фізичний акт, під час якого диригент засобом своєї волі, темпераменту і професійної техніки впливає на виконавський колектив, і, підкоривши його собі, направляє до реалізації поставленої мети.

Воля, ініціатива, енергія, наполегливість мають в диригуванні специфічно-практичне значення. Якщо відсутні ці риси характеру, то диригентська діяльність стає практично неможливою.

Диригент повинен чути і бачити, мати швидку реакцію і бути рішучим, досконало знати всі інструменти духового оркестру.

У роботі з оркестром необхідно враховувати педагогічні і психологічні аспекти. Стосунки з учасниками колективу мають бути дружніми, щирими, але не панібратськими. Треба старатись знайти у спілкуванні з музикантами золоту середину, це допоможе продуктивно проводити свою роботу.

Диригент зобов'язаний добре знати всіх учасників колективу. Тільки при знанні характерів, здібностей, можливостей кожного виконавця можна досягти вагомих успіхів.

Підхід диригента оркестру до своєї роботи зі знанням справи, дає йому можливість ефективно працювати з будь-яким творчим колективом.

Першим і далеко не останнім видом професійної діяльності диригента є вміння настроїти інструменти духового оркестру і оркестрові групи в цілому.

Оркестр, в якому інструменти не настроєні – кожен зокрема і між собою – явище недопустиме. "Ахілесовою п'ятою" багатьох з них залишається все-таки невисокий рівень колективного інтонування в процесі гри.

Причин тут багато і носять вони різноманітний характер. Це і низька свідомість музикантів (невміння і саме головне, відсутність у більшості випадків особливого бажання навчитись почути вірний тон), недостатня вимогливість диригента до чистоти інтонування, і цілий ряд інших причин. Ключовою причиною, на наш погляд, є неправильна методика настроювання оркестру перед грою.

Попереднє розігрування на інструменті є обов'язковим перед колективним настроюванням тому, що губний апарат виконавця також потребує відповідного "настроювання". Не "зігрівши" м'язи губ, не зробивши відповідну "вентиляцію" свого дихального апарату, музикант-духовик не зможе здійснити високоякісний звук, який повинен стати еталоном при настроюванні оркестру. Велике практичне значення для настроювання і правильного інтонування має також добрий стан інструменту, тростини, мундштука та інших деталей. Надто "легкі" тростини у інструментів дерев'яної групи духового оркестру будуть підвищувати звук, а надто "важкі" – понижати.

Музикантам, які грають в духовому оркестрі, музичний слух повинен допомогти здійснювати постійний контроль за ходом гри. З однієї сторони, він контролює і направляє роботу виконавського апарату музиканта – координацію органів дихання, губ, язика і пальців в момент звуковидобування. З іншої сторони, музичний слух в процесі гри постійно аналізує кінцевий звуковий результат, фіксуючи висоту звуків, їх інтонацію, забарвлення тембру, точність метроритму, виразність динаміки і фразування.

При досконалому настроюванні оркестрових груп необхідно враховувати і такі важливі фактори, які впливають на стрій духових інструментів – це температурні умови, стан виконавського апарату виконавця, якість музичних інструментів тощо. Відомо, наприклад, що духові інструменти, в міру різновидності їх форми, об'єму і конструкції по різному реагують на зміну температурних умов. Більш масивні інструменти (туба, баритон, саксофон, тромбон, фагот) довше зігріваються і значно повільніше охолоджуються, ніж інструменти менших розмірів. Звідси ясно, що трубачу і тубісту, або флейтисту і фаготисту перед настроюванням оркестру необхідно затратити різну кількість часу для зігрівання свого інструменту і відповідно в першу чергу бажано настроїти інструменти менших розмірів.

Виконавська практика духових оркестрів показує, що всі питання щодо настроювання вирішуються, як правило, диригентами по-різному, в залежності від набутих в тому чи іншому колективі традицій. Найбільш традиційною у практиці духових оркестрів є настроювання музичних інструментів на звук "сі-бемоль", або "ля" першої октави.

Перш за все необхідно визначитись, по якому з оркестрових інструментів найбільш доцільно здійснювати настроювання.

Практикою доведено, що настроювати інструменти духового оркестру краще всього по тому з них, який має порівняно нижчий стрій. Це може бути будь-який з інструментів оркестру. Диригенту треба добре знати особливості обраного інструменту та його виконавця. Звук для настроювання рекомендуємо подавати тривалістю четвертної ноти, при динаміці меццо-форте (при п'яно можлива тенденція його до підвищення, при форте – до пониження), штрих-деташе (тверда неакцентована атака, основа звука витримана на одній динаміці, закінчення без участі язика). Темп виконання Ленто (протяжно), відповідно при активному контролі за диханням, роботою губного апарату, язика, пальців рук та слуховому самоконтролі. Це буде конкретним завданням для того музиканта, який подає відповідний звук, так і для тих, хто розділено, а не одночасно буде подавати звук для настроювання. При розділеній подачі тону, вухо краще сприймає його висотність і миттєво співставляє почуте. Почувши вірний тон обох музикантів у розділеному звучанні, робимо контрольне, спільне відтворення звука. Весь цей процес відбувається при активному слуховому контролі диригента, та, відповідно, при самоконтролі всіх учасників оркестра.

Запропонований метод настроювання, при бажанні і при більшій кількості часу, може бути доповнений іншими методами. Зокрема, корисними можуть бути способи настроювання звуків по октавах, різних видів тризвуків, основних ступенів ладу, тощо.

Щоб сконцентрувати увагу музикантів на вдосконаленні точного інтонування, дуже корисним буде використання мелодії з ясною ладогармонічною основою. Такі вправи можуть складатися, наприклад, з секвентного ланцюга мелодичних обернень, які обігрують ступені діатонічного звукоряду. Вправу можна починати з будь-якого звука, взявши його за тоніку відповідної мажорної, або мінорної тональності. Такі вправи націлюють слух музикантів на ладове настроювання, а

повільний темп і широке розспівування водночас допоможуть включити і виконавське дихання. Уточнювати стрій оркестру необхідно ще й при перевірці його в умовах гармонічного звучання. Для цього треба побудувати оркестрову гармонічну вертикаль засобом почергового підключення звуків, які складають даний акорд.

Матеріалом вправ можуть бути також різні акорди (тоніка мажору або мінору, домінанта, домінант-септакорд з оберненнями) використовуючи при цьому твори з власного оркестрового репертуару.

Метод розділеного настроювання вертикалі (від баса до флейти) здатний виховувати у музикантів слухове уявлення, дозволяє їм контролювати інтонацію звуків, які складають акорд.

Є також інший метод настроювання гармонічної вертикалі – за допомогою не розділеного, а одночасного звучання оркестру.

Виконання на кожному занятті всього циклу вправ для настроювання можливе лише тоді, коли є достатня кількість часу і вміння виконавців оперативної і кваліфіковано виконувати завдання диригента. Як показує практика, окремі елементи настроювання можна за бажанням використовувати почергово в залежності від фактури виконуваних оркестром творів.

Важливою умовою якісного настроювання оркестру є також збереження музикантами строгої оркестрової дисципліни, зокрема, повної тиші в оркестровому класі, необхідної уваги і поваги один до одного, свідомого контролю звуків, які сприймаються слуховим відчуттям музикантів.

Відчуття, стройно чи не стройно звучить даний звук, наскільки вище або нижче настроєний інструмент, які дії необхідно виконати для уточнення інтонації – всі ці питання можна вирішити при наявності скоординованої дії музичного слуху, який необхідно на кожному уроці, на кожній оркестровій репетиції скрупульозно вдосконалювати.

Робота над інтонацією звука буває успішною лише у тому випадку, коли викладач зуміє довести до свідомості своїх учнів те, що інтонацію слід розглядати, як один з важливих елементів виконавської майстерності музиканта. Слуховий самоконтроль не повинен припинятися ні на мить тому, що фальшива гра швидко стає звичною і на неї музикант практично перестає реагувати.

Перед початком настроювання інструмента необхідно попередньо налаштувати і свій внутрішній слух. Настроювання слуха має не менше значення, ніж настроювання самого інструмента.

Викладач, диригент оркестру зобов'язаний надавати учневі більше часу для успішної звукової орієнтації, лишній раз не "давти" на нього своїми діями вказуючи на коректування висоти того чи іншого звука. В протилежному випадку музикант втрачає власну ініціативу і згодом стає пасивним до сприйняття інтонації, покладаючи всю відповідальність на викладача.

Для того, щоб мати поступовий успіх у цій справі, робота над інтонацією повинна проводитись у повільному темпі і буде успішною тоді, коли відбувається вона в тісному контакті з роботою над звуком.

Якісний звук – це перш за все якісна і виразна атака, динамічно стійка його інтонація на опертому диханні, з красивим тембровим забарвленням, внаслідок чого музичний слух отримує приємне сприйняття.

Точність звуковисотного настроювання залежить не тільки від яскравих слухових уявлень, але і від гостроти його м'язової пам'яті. Це все відбувається в процесі систематичних занять, які здійснюються при безперервному слуховому самоконтролі. Завдячуючи м'язовій пам'яті, музикант не тільки передчуває висоту звука, яку збирається відтворити, але і відчуває її всіма задіяними м'язами свого виконавського апарата.

Загальне, попереднє настроювання перед грою ще не дає гарантії чистого інтонування в процесі гри. Дуже часто стрій духових інструментів під час тривалої гри поступово підвищується. Це відбувається внаслідок надмірного розігріву інструмента та глибокої втоми музиканта. Виконавець повинен своєчасно помітити ці недоліки в інтонації і при першій можливості скоректувати відповідні погрешності.

Необхідно відмітити, що свої інтонаційні функції слух здійснює двома шляхами: створенням точної слухової уяви про висоту звука, який необхідно відтворити, і зрозумілим слуховим контролем за відтвореним звуком. Завдячуючи такому контролю, за необхідності, центральна нервова система направляє відповідним м'язам сигнал, який потребує внести відповідні корективи.

Слух людини здатний розвиватися. Спеціальні вправи, зосереджена увага, регулярні ціленаправлені заняття доводять його до високої міри досконалості. Розвитку внутрішнього слуха допомагає підбір мелодій по слуху, прослуховування музичних творів з нотами в руках, транспонування мелодій в інші тональності, читання нот очима та інші вправи. Дуже ефективним засобом розвитку всіх видів звуковисотного слуха є систематична і ціленаправлена робота над інтонацією під час гри на інструменті.

"Глухих" музикантів не буває – це аксіома, є навчені або не навчені музиканти. Практика засвідчує про те, що сольне, ансамблеве, а відповідно і оркестрове виконавство на духових інструментах щодо чистоти інтонування, бажає бути все – таки кращим. Про це засвідчують міські,

обласні та всеукраїнські конкурси духової музики серед ДМШ, середніх спеціальних музичних закладів і навіть ВНЗ.

Слід відмітити, що останнім часом конструкції духових інструментів на яких грають українські музиканти стали більш досконалішими і це позитивно впливає на якість інтонування в процесі гри. Однак, всі без винятку дерев'яні духові інструменти мають ті чи інші помітно нестійкі звуки. Походження яких може бути пояснене тим, що при сучасному стані музичної акустики ще не існує точних теоретичних розрахунків для цих інструментів. Зокрема, має місце недостатньо точне сверління діаметрів окремих звукових отворів, неточне їх розташування в стінках корпуса інструмента і т. ін.

При грі на мідних духових інструментах проблема строю полягає в складності точного інтонування окремих звуків натурального звукоряду. Таким чином, всі дерев'яні та мідні духові інструменти, в міру різних конструктивних особливостей не позбавлені недоліків в настроюванні окремих звуків. Вони потребують від виконавців застосування спеціальних зусиль і засобів.

Засоби для виправлення окремих звуків можна поділити на дві групи. До першої відносяться засоби механічного прядку, пов'язані з приведенням до порядку інструменту, ще до безпосередньої гри на ньому. Сюди можна віднести: вірний підбір мундштука, мундштучних трубок і тростин, зміни висоти подушечок і т. ін.

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

При грі на дерев'яних духових інструментах допоміжна аплікатура використовується двома способами: за допомогою зміни однієї аплікатурної комбінації іншою, істотно відмінною від основної; другий спосіб полягає в частковому додаванні до основної аплікатурної комбінації додаткових звукових отворів або клапанів. При грі на мідних духових інструментах допоміжна аплікатура також служить дієвим засобом для виправлення дефектів настроювання та інтонування окремих звуків. Звертаючись до питань практичного застосування допоміжної аплікатури, необхідно знати певну акустичну закономірність. Чим більша кількість вентилів бере участь в даній аплікатурній комбінації, тим вища буде інтонація звуку, що видобувається. Оптимальне настроювання інструменту перед грою є однією з найважливіших умов вірного інтонування в процесі самої гри. Музиканти-духовики на сьогоднішній день грають на більш-менш якісних інструментах, навчають їх кваліфіковані викладачі. Працюють вони над технічною досконалістю, звуком, розширенням робочого діапазону і таке інше. Професійна праця над загальним строем, а тим більше над чистотою інтонування окремих звуків відкладається на потім, а потім, як правило, за технічних, або інших обставин залишається поза увагою. Нажаль, все списується на нібито не дуже здібного музиканта, або неякісний інструмент, те саме спостерігається і при грі в ансамблі. Чому так?

У роботі диригента з оркестровим колективом суть питання розглядається зовсім з іншої сторони. Свою професійну діяльність він засвідчує зі своїми вихованцями щораз, як тільки виходить на широку аудиторію слухачів. Його бачать, його чують і він отримує миттєву оцінку за якість своєї роботи – позитивну або негативну.

Молодий диригент зобов'язаний знати, що день у день, від репетиції до репетиції питання оркестрового строю, крім усіх інших питань, є ключовим компонентом виконавської діяльності.

Список літератури:

1. В. Апатський. Інтонація. Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України". Вип. 3. Рівне. – 2008.
2. М. Терлецький. Методика навчання гри на духових інструментах. Навчальний посібник. – Рівне, 1994.
3. М. Терлецький. Методика роботи з духовим оркестром. Навчальний посібник. – Рівне, "Перспектива", 2000.
4. М. Терлецький. Диригентсько-виконавський аналіз партитури для духового оркестру. Навчально-методичний посібник. – Рівне, 2004.
5. Н. Гарбузов. Внутренний интонационный слух и методика его развития. – М., 1980.
6. Б. Диков. Настройка духовых инструментов. – М., 1976.
7. Н. Переверзев. Проблемы музыкального интонирования. – М., 1966.



УДК 78.036.9:37(477+(73)

Сіончук О.В.,
м. Рівне**ОКРЕМІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ДЖАЗУ В УКРАЇНІ ТА США:
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ**

Анотація. У статті порівнюються окремі аспекти естрадно-джазової освіти в Україні та за кордоном, зокрема в Сполучених Штатах Америки, для оптимізації методів підготовки фахівців цієї сфери музичного мистецтва. Автор доводить, що незаперечною умовою конкурентоздатності вітчизняної школи джазового мистецтва є залучення молодого покоління до світового освітнього музичного процесу за допомогою участі перспективної молоді у так званих літніх джазових школах та майстер-класах виконавців-гастролерів. У статті наведені приклади проведення практичних занять для закріплення теоретичних знань.

Ключові слова: джазова освіта, світовий освітній музичний процес, літні джазові школи, майстер-класи, методи навчання.

Annotation. The article compares some aspects estradno-jazz education in Ukraine and abroad, particularly in the United States of America, to optimize methods of training specialists in this sphere of music. The author argues that the condition undeniable competitive national school of jazz is to attract the younger generation to the music world educational process by participating in promising young jazz so-called summer schools and workshops performers. The article navodeni examples of workshops to consolidate the theoretical knowledge.

Key words: jazz education, world music education process, older jazz school master classes, teaching methods.

У зв'язку з формуванням соціально відповідальної та естетично вихованої особистості проблеми формування музичної культури молодого покоління, його соціальної адаптованості, творчих здібностей набувають неабиякого значення. Сьогодні музичне виховання потребує особливої організації спілкування молоді з сучасною музичною культурою, адже розвиток музичної культури, спрямований на активізацію творчих здібностей молодих людей, зокрема студентів, підвищення їх загальної культури, є досить складним процесом. Саме формування музичної культури студентів, як важливої і невід'ємної частини культури духовної і є головним завданням сучасної музичної педагогіки.

Виховна криза ще більше загострюється наявністю суперечностей між процесом самовиховання особистості і системою авторитарних впливів, націлених на єдині стандарти; потребами творчого розвитку і зниженням загальної культури молоді; наявністю у неї інтелектуальних потенцій та їх незатребуваністю суспільством; необхідністю створення інноваційної школи, яка має бути осередком розвитку демократії, особистісної свободи і відповідальності, діалогу і співробітництва, та консерватизмом змісту традиційних форм і методів виховання. Музичне мистецтво відіграє у цьому складному процесі колосальну роль, тому майбутньому педагогу необхідні ефективні методи і засоби впливу на юні душі сучасної молоді [1; 9].

Одним із шляхів вирішення окреслених завдань є опанування такого визначного мистецького явища як "джаз", оскільки трансформаційні зміни, що відбуваються у сучасному соціокультурному просторі, зумовили споживання широкого пласта цього популярного у молодіжному середовищі виду мистецтва, яке є інтонаційною основою всієї естрадної музики сучасності.

В Україні, крім розвитку професійного джазового виконавства, вивчення джазової музики включено до змісту загального музичного виховання, у процес інструментальної підготовки дитячих музичних шкіл, до програм з історії музичного мистецтва вищих педагогічних закладів освіти. Наукова, науково-популярна, мистецтвознавча та педагогічна література з джазової тематики представлена достатньо широко, але, на наш погляд, недостатньо розроблені методи впровадження джазу в навчальний процес українських вищих освітніх закладів. Можна стверджувати, що значущість популярної музики та джазу тільки зростає, і в цьому контексті важливими є порівняння окремих аспектів естрадно – джазової освіти в Україні та за кордоном, зокрема в США, для оптимізації методів підготовки фахівців цієї сфери музичного мистецтва.

У контексті академічної галузі зарубіжного фундаментального музикознавства дану проблему досліджували В. Хельвінг, У. Сарджент, І. Берендт, Л. Фезер, А. Азріль, Л. Остранські, Л. Расмуссон, Ф. Дрігз, Х. Ланге, Д. Коукер, Д. Декстер та ін. Джазова тематика широко розробляється в ілюстрованих журналах, буклетах, мемуарах музикантів, оглядових статтях про джазових виконавців та їх концертні програми такими авторами як Т. Леман, Р. Братфіш. Коло довідникової та просвітницької літератури представлено іменами О. Блекстоуна, Д. Кенінгтона, Л. Мархасьова, А. і О. Медведєвих, Д. Мікера, Є.Овчиннікова. Означеною проблематикою займалися М. Стернс, В. Конен, Д. Колліер, Ю. Панасьє, багато інших істориків, журналістів, письменників, музикантів.

Вітчизняне музикознавство уособлюють В. Симоненко та В. Молотков. Методичні аспекти джазової виконавської майстерності висвітлені у працях Д. Пасса, П. Мартіно, В. Манілова, А. Бадьянова. В дослідженнях доводиться, що джазова музика ніколи не була масовою (можливо, за виключенням деяких періодів становлення джазу 30х років ХХ століття). Це музика меншості, від чого її значення не зменшується, а навпаки – потребує популяризації і вивчення. Адже, в інформаційному ХХІ столітті джазові передачі транслюються зрідка (на відміну від поп, рок, "блатної", реп музики тощо). Саме поняття джаз так і залишається незрозумілим для більшості української публіки. Відсутність класичних джазових шкіл і обмеженість надходження музичного матеріалу, інформації із-за кордону за часів холодної війни і протистояння Радянського Союзу і США, не дозволило джазу зайняти гідне місце у вітчизняній музичній культурі. Тільки останнім часом все більше джазової музичної літератури з'являється на культурному вітчизняному ринку. З приходом так званого "smooth jazz" (легкого, комерційного джазу) для великої аудиторії людей джазова музика стає більш зрозуміла, з'являється цілий пласт слухачів, який хоче слухати і вивчати джаз [1; 24].

Але, на жаль, власне "освітній" аспект цього процесу виявився дещо поза рамками праць зазначених дослідників. Окремі питання створення системи естрадно – джазової освіти висвітлював відомий в Україні музичний діяч сфери джазу Юхим Марков, зокрема, наголошуючи на відсутність потрібних методичних програм для музичних шкіл.

Щодо джазової освіти в Україні, то за часів Радянського Союзу та наявності "залізної завіси" між СРСР та Америкою джазова музика починаючи з 40-х років ХХ ст. була заборонена, що негативно позначилося і на її школі. Джаз зазнав гонінь не лише в Радянському Союзі – в країнах колишнього Союзу він отримав часткове офіційне визнання лише у 80-х роках ХХ ст.

Нині, коли Україна стала незалежною суверенною державною, яка прагне до європейської спільноти, джазова музика вивчається на джазових та естрадних відділеннях у дитячих музичних школах, в музичних училищах, консерваторіях. Професійну джазову освіту в Україні можна здобути у таких середніх спеціальних та вищих навчальних закладів як: Криворізьке музичне училище, Київське вище музичне училище імені Р.М. Глієра, Львівське музичне училище імені С.П. Людкевича, Одеське училище мистецтв і культури імені К.Ф. Данькевича, Харківське музичне училище імені Б.Лятошинського, Хмельницьке музичне училище імені В. Заремби, Черкаське музичне училище імені С. Гулака-Артемівського, Київська школа джазового і естрадного мистецтва "Арт Ліга", Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва (на даний час, з метою забезпечення можливості студентам і викладачам продовжити навчання і роботу у вищих навчальних закладах на контрольованих територіях, Міністерство культури прийняло рішення про зміну місця знаходження Донецької державної музичної академії імені С.Прокоф'єва з міста Донецьк на місто Київ), Харківська державна академія культури, естрадно-джазова кафедра Харківського Державного Університету мистецтв імені Котляревського. Вінницьке училище культури і мистецтв ім. М.Д. Леонтовича Тульчинський філія Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Леонтовича, Волинське училище культури і мистецтв, Маріупольське музичне училище, Житомирське музичне училище ім. В.С.Косенка, Київський національний університет культури і мистецтв, Тернопільське музичне училище ім. С.А.Крушельницької.

На Львівщині складних джазових композицій навчають у Львівській державній музичній академії ім. М.В.Лисенка, Дрогобицькому музичному училищі ім. В.Барвінського та у Школі джазу та сучасної музики. Наразі, останній навчальний заклад єдиний у Західній Україні.(створений в 2011) Рівень підготовки дозволяє її учням брати участь в українських і міжнародних музичних фестивалях. У Львові – це "Альфа Джаз Фест", "Флюгери Львова" та Jazz bez LVIV. Викладачі крім використання досвіду відомої польської школи у Варшаві, застосовують методики американських шкіл[6].

В Сполучених Штатах Америки сучасний розмах джазова освіта набула до початку 80-х. Ось цифри 1980 року: "кредитні" (тобто значущі, що дають студентам зараховуються до кінці семестру і року "кредити" – окуляри або бали) джазові курси пропонували близько 500 коледжів; джаз в тій чи іншій формі вивчали понад півмільйона школярів і студентів; більше 70% з 30 тисяч американських середніх шкіл мали принаймні один шкільний джазовий ансамбль або оркестр; щоліта проводилося приблизно 300 літніх джазових програм ("таборів"); найважливішу роль стали грати студентські джазові фестивалі – в 1980-му їх було проведено близько 250, і в деяких з них брали участь до 200 ансамблів! Усвідомлення ролі джазового освіти росло не тільки на локальному рівні, а й на рівні штатів – до 1989 р половина всіх штатів США мала офіційні збірні шкільні джазові ансамблі штату, тоді як в 1970 – тільки два. Нарешті, якщо в 1972 р тільки 15 навчальних закладів в США мали право привласнювати ступінь бакалавра або магістра в області джазу, то до 1982 року їх кількість зросла до 72 (зараз 120). Програми джазових курсів розширилися: тепер вони включали вокал, техніку

репетиції, теорію джазу, джазову гармонію, виконавські стилі, виконавську практику, аранжування, імпровізацію і т.д. [5;17].

Тепер нікого не здивує той факт, що музична освіта в Америці є найбільш популярним напрямком серед абітурієнтів. Основною причиною є висока вірогідність працевлаштування. Спеціалісти з музичною освітою необхідні в усіх державних та приватних освітніх закладах. Основними напрямками музичної освіти вважаються сучасна музика, мюзикли, музичний бізнес та продюсування.

Найбільш відомими музичними навчальними закладами в Сполучених штатах Америки є Консерваторія Нової Англії в Бостоні, Манхетенська школа музики, а серед університетів – Університет Нової школи (Нью-Йорк), Джульярдська школа в Нью-Йорку (Juilliard School), Музичний коледж Берклі в Бостоні (Berklee College of Music), Кертісовий інститут музики у Філадельфії (Curtis Institute of Music), Північно – західний університет в Іллінойсі (Northwestern University), Індіанський університет в Блумінгтоні (Indiana University).

Очевидно, що при наявності такої кількості джазових виконавців, в країні систематично проводяться гучні джазові фестивалі. Головним джазовим фестивалем планети по праву вважається Нью Орлеанський джазовий конкурс-фестиваль – Governors Ball Music Festival (часто його назву скорочують до GovBall або Gov Ball NYC) проводиться щорічно на острові Рендалла – одному з наймальовничіших громадських міських парків Нью-Йорка, Музичний фестиваль Боннар в Манчестері, Джазовий фестиваль в Монтерей.

В Україні також проводяться дитячі джазові фестивалі та конкурси, такі як "Атлант-М" та "ДоДж Junior", які дають змогу молодому поколінню вдосконалювати свою майстерність, заявити про себе, поспілкуватися з визнаними майстрами, набутти практичного виконавського досвіду. Серед найпопулярніших фестивалів – міжнародний "Vinnytsia jazzfest", Alfa Jazz Fest (Альфа Джаз Фест) Львів, Koktebel Jazz Festival (Коктебель Джаз Фестиваль) Одеса, Чорноморськ, Art Jazz Cooperation (Джаз Фест в Рівному). Це Міжнародний джазовий марафон, який поєднує десятки міст, сотні музикантів з цілого світу, тисячі меломанів, безліч кілометрів та ще більше відтінків джазу у єдине свято музики і свободи), Міжнародний джазовий фестиваль "Єдність" Київ, "Джаз над морем" Скадовск, Джаз – фестиваль "Поділля-2016" Хмельницький, Черкаские джазовые дни. В Національному університеті водного господарства та природокористування вже традиційно проходить джаз марафон за участю найкращих колективів Рівненщини.

Але незаперечною умовою конкурентоздатності вітчизняної школи джазового мистецтва є залучення молодого покоління до світового освітнього музичного процесу. Варіантів є декілька. Перший – участь перспективної молоді у так званих літніх джазових школах. Останні широко практикуються в Польщі, Литві, Латвії і, звичайно, в США. Деякі з молодих українських виконавців брали участь у таких заходах, згодом із захопленням розповідаючи про надзвичайні враження від спілкування зі своїми іноземними колегами і світовими зірками джазової музики. У Львові стартує перша в Україні "Літня Джазова Школа".

3 липня 2011 року у м. Львів започаткувала свою діяльність "Літня Джазова Школа з Reikartz", де молоді музиканти мають змогу навчатися у майстрів джазу з Польщі та США. Викладати до них приїздять учасник колективів Michel Petruciani та Michel Camilo контрабасист Michael Bowie (США), чиказький барабанщик Frank Parker (США), джазовий вокаліст 2010 р. у Польщі Janusz Szrom, видатний польський піаніст та композитор Bogdan Holownia (Польща).

Окрім лекцій та майстер-класів, українські музиканти мають змогу вільно поспілкуватись та пограти на сейшенах із музикантами світового рівня. Досі навчання у форматі workshops для українських музикантів було доступним лише закордоном. Тепер "живе навчання" у майстрів стало можливим у найбільш джазовому місті країни – Львові [2;7].

Другий варіант – участь у майстер-класах виконавців-гастролерів. Досвід проведення таких уроків є, і його варто поглиблювати. Особливо це стосується навчальних закладів, які готують музикантів – джазменів та педагогів з джазу.

Цікавим в цьому напрямі є досвід США, де в університетах проводять майстер-класи не лише відомі виконавці, а й продюсери. Наприклад, до цієї роботи часто долучається продюсер і інженер Едді Креймер, який записував альбоми Джимі Хендрікса, Led Zeppelin, Rolling Stones та інших. За кілька тижнів до його приїзду оголошується прийом матеріалу для майстер-класу і організатори отримують сотні демо-плівок від студентів всіх відділень – композиції, виконавської майстерності і т.п. Серед усіх цих робіт вибирається комісією три-п'ять, серед яких Креймер, приїхавши, вибирає ту, яку спродюсує. Він приїжджає на три-чотири дні. У перший день він зустрічається з групою, і вони при ньому репетирують. Все це знімають відеооператори, і в сусідніх аудиторіях за всім процесом студенти спостерігають по телевізору. Едді остаточно відбирає пісню, разом з музикантами працює

над їх партіями, над аранжуванням. До речі, група повинна бути готова до такого випробування психологічно – адже всі їхні слабкості, всі помилки бачить велика і дуже упереджена аудиторія.

Другий день – запис. Вони проводять цілий день в студії, роблячи вихідні записи для кінцевого продукту. Якщо потрібно, то може бути ще один день запису – накладення (вокал, гітари, клавішні і т.п.). І в останній день – зведення записи і підведення підсумків. Таким чином, студенти отримують трьох-чотириденний досвід присутності при всіх стадіях звукозапису, від репетиції до виходу кінцевого продукту.

Інша справа – скажімо, майстер-класи Джима Андерсона, знаменитого нью-йоркського джазового звукоінженера. Це – типова "клініка", кілька годин, протягом яких він програє студентам записи (CD, DAT, DVD) в різних стилях і жанрах, зроблені ним на "Аватар" і інших кращих нью-йоркських студіях, і обговорює зі слухачами ідеї і технології, які були під час запису реалізовані і застосовані.

Як би там не було, але будь-який такий майстер-клас – унікальна можливість для студентів познайомитися з досвідом провідних фахівців галузі, і переоцінити ці можливості важко. До речі, вся ця еліта звукозаписної індустрії дуже любить приїжджати сюди – головним чином через ентузіазм, з яким студенти приймають їх приїзди. Єдина проблема з майстер-класами, як в Україні, так і в США – той факт, що не можна проводити їх занадто багато, щоб не страждала власне навчальна програма.

У вищих педагогічних та музичних навчальних закладах України джазова музика вивчається на заняттях з музичного інструменту та навчального курсу "Історія зарубіжної музики" [4; 39-40]. Метою вивчення курсу "Історія зарубіжної музики" є набуття музично-історичних, культурологічних знань розвитку музичного мистецтва, умінь їх педагогічної інтерпретації музикантом-педагогом в галузях освіти та культури. Основними завданнями курсу є формування мистецького світогляду, виховання естетичного смаку та відчуття стилю, вироблення професійного ставлення до певної музичної події, стильового чи жанрового явища, конкретного музичного твору, творчого доробку та діяльності певного композитора чи виконавця в контексті історико-культурологічного підходу, формування умінь об'єктивної оцінки мистецьких явищ минулого та сучасності, розвиток лекторських навичок, виховання аналітичного мислення, вироблення навичок наукової роботи.

Для поглиблення та уточнення знань, здобутих на лекціях і в процесі самостійної роботи, проводяться *практичні заняття*. Мета практичного заняття: закріпити знання про джаз як особливий пласт музичного мистецтва, про його жанрово-інтонаційні джерела, стилі та образ мислення. Завдання практичного заняття: – охарактеризувати основні жанрово-інтонаційні джерела джазу та основні джазові стилі; – прослідкувати еволюцію джазових стилів; – з'ясувати причини виникнення джазових стилів та прослідкувати роль персоналій в історії джазової думки; – виокремити характерні риси джазової музики.

Беручи до уваги специфіку, наприклад, кафедри духових та ударних інструментів, планом даного практичного заняття може бути наступне: 1. Письмове тест-опитування 2. Слухання і обговорення доповідей студентів 3. Музична вікторина 4. Аналіз творчості будь-якого видатного джазмена-трубача, або саксофоніста. [4; 27].

У Консерваторії Нової Англії (США), студент джазового відділення насамперед один рік займається сольфеджіо, два роки – класичної гармонією, і принаймні три семестри – історією західної класичної музики. Крім того, є і специфічно джазові курси: це історія джазу і по п'ять семестрів тренування слуху і джазової теорії (ці два курси тісно пов'язані). Взагалі, треба сказати, у нас особлива увага приділяється розвитку слуху, тренуванні слуху (ear training) – набагато більше, ніж в більшості інших музичних навчальних закладів. Студенти пишуть величезну кількість диктантів – гармонійних і мелодійних; вони дуже багато співають, причому це спів пов'язано з розвитком музичної пам'яті – вони повинні запам'ятовувати напам'ять складні мелодії і співати їх. [3; 11].

Ну і, звичайно, особливу роль в навчанні займають індивідуальні заняття студентів з викладачем по своїй виконавській спеціальності. Я повинен особливо підкреслити, що це заняття з викладачем-джазменом, музикантом, у своїй власній професійній діяльності займаються саме джазом. Це якраз те, що відрізняє навчальну програму Консерваторії від програм багатьох американських університетів: навіть якщо у них є програми навчання джазовому виконавству, індивідуальні заняття з інструменту там проводить викладач-академіст, а не чинний джазмен, який там в основному проводить спільні заняття. Але це не означає, що студенти Консерваторії не можуть займатися з викладачем-академістом, якщо вони захочуть – і якщо відчувають бажання надалі грати і класику теж. Деякі трубачі, тромбоніст і піаністи (рідше – саксофоністи) так і роблять.

Джаз – це різновид музично-імпровізаційного мистецтва зі своїми характерними особливостями, такими як: імпровізація, свінговий ритм, різноманітні синкопи, блукаючий бас. Джаз є мистецтвом, що постійно розвивається та об'єднує в собі нові інтонації та ритмічні угруповання.

Основним підходом є індивідуальне, диференційоване ставлення до кожного студента (враховуючи його музичні здібності); опора на поєднання класичної та джазової школи гри; розвиток почуття ритму. Провідними методами та прийомами являються: асоціативні, інтерактивні, дистанційні методи, метод імпровізації; гра в ансамблі з учителем; усвідомлене вивчення музичного тексту, опора на теорію музики, аналіз засобів музичної виразності; образні порівняння музики з поза музичними явищами; слухання джазових п'єс у виконанні багатьох виконавців; вивчення учнем мелодії твору напам'ять та її проспівування; запам'ятовування та знаходження нот на гітарному грифі; вдумлива гра гам в кожній позиції, прагнення до свободи (а отже і до імпровізації); "вертикальне" (позиційне) вивчення гам; впевнене знання ладової структури музичного твору; запам'ятовування апікатурних моделей, гармонічних оборотів та мелодичних ліній.

Ефективне вивчення теми "Феномен джазової музики" у вищому педагогічному навчальному закладі базується на музикознавчих, історіографічних закономірностях мистецького явища джазової музики, забезпечується такими методами: словесні, наочно-слухові та наочно – зорові (розповідь, художня розповідь, ілюстрування, демонстрація, пояснення); практичні (творчі завдання, імпровізація, контрольні завдання, бесіда, дискусія, відвідування концертів джазової музики). Методами самостійної роботи студентів є творчо-пошукові, дослідницькі методи, які передбачають використання Інтернет-ресурсів та мультимедійних засобів, відео, аудіо музичного матеріалу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Викладання джазу: Методичні рекомендації / Укладачі – Буторін П.А., Дячук Н.І. – Полтава, 2009. – 78 с.
2. Гнидін І. Львів збирає музикантів // Експрес газета.– 2013.– 10 квітня.– С.7
3. Джазовое образование как оно есть: Консерватория Новой Англии // Полный джаз.– 2002.– Вып.24.– С.11.
4. Історія зарубіжної музики: Навчальна програма для студентів педагогічних університетів психолого-педагогічного факультету зі спеціальності 6.010103, 7.010103 "Музика. Педагогіка і методика середньої освіти. Психологія" / Укладач Н.І. Євстїгнеєва – Полтава: Видавництво ПДПУ імені В.Г. Короленка, 2008. – 57 с.
5. Мошков К. История джазового образования в США: Краткий обзор // Полный джаз. – 2002. – Вып. 22. – С.17.
6. В унікальній львівській школі джазу навчають і аматорів, і професіоналів [Електронний ресурс].– Режим доступу: http://zik.ua/news/2016/11/04/v_unikalniy_lvivskiy_shkoli_dzhazu_navchayut_i_amatoriv_i_profesionaliv_985531.



УДК 780.646.1

*Турчинский Б.Р.,
г.Петак-Тиква, Израиль*

СЕРГЕЙ НАКАРЯКОВ: "ВЕНЕЦИАНСКИЙ КАРНАВАЛ"

Самый востребованный трубач

Сергей Накаряков – молодой, но уже всемирно известный музыкант, называемый в прессе "Карузо трубы" или "Паганини трубы" за удивительный "голос" его инструмента. Накарякова назвал великий трубач современности Тимофей Докшицер "уникальным дарованием". "Сергей Накаряков играет на трубе так же легко, как большая часть из нас дышит", – написала о нем "San Fransisco Chronicle". Послушав игру 16-летнего Сергея Накарякова, один из лучших трубачей мира, француз Морис Андрэ сказал: "Я так не умею". Известный армянский композитор Александр Арутюнян дважды приглашал Накарякова на свои юбилеи – 85-летие и 90-летие, считая, что Сергей один из лучших исполнителей его концерта для трубы.

Не подражая никому

В своём интервью мне Сергей Накаряков сказал, что никогда никому не подражает, это один из его творческих принципов. И это очень правильно!

Не успел я "вывесить" анонс этого нашего интервью в Интернете, как получил массу откликов на творчество Накарякова от самых разных людей. Все они писали, что восхищены игрой Сергея, и позже я приведу некоторые из этих откликов. А пока – познакомимся поближе не столько с

творчеством нашего героя, которое многим хорошо известно, как явствует из откликов, сколько с ним лично. Перелистаем страницы этой молодой биографии.

Родился 10 мая 1977 года в Горьком (Нижнем Новгороде) в музыкальной семье. Отец Сергея, Михаил Александрович Накаряков – учитель фортепиано, мама – инженер.

Своё музыкальное образование Сергей начал игрой на фортепиано в музыкальной школе № 8 города Горького у преподавателя Л.Шпунгина, но вскоре после травмы позвоночника был вынужден оставить рояль и решил перейти на другой инструмент – трубу. Толчком к этому послужила пластинка Тимофея Докшицера с органными прелюдиями И.С.Баха (переложение для органа и трубы). Первым учителем Сергея стал его отец. Уже в 1988 году он получает диплом на Всероссийском конкурсе трубачей в Ленинграде. В 1991 году у Сергея происходит много событий. Это и большой успех на международном фестивале имени Иво Погорелича в Бад-Вёрихофене (Германия), и переезд с родителями в Израиль для обеспечения свободы передвижения по миру в творческих целях. В этом же году он дебютировал с Литовским камерным оркестром (дирижер С.Сондецкис) на Зальцбургском музыкальном фестивале и с тех пор его игра пользуется большим успехом во всем мире.

С 1993 года живёт в Париже. Гастролирует во многих странах: Германия, Россия, Венгрия, Чехия, Словакия, Израиль, США, Канада, Южная Америка, Южная Корея, Австралия. Огромным успехом пользуются его выступления в Японии, где Сергей бывает ежегодно и где его даже пригласили выступить в новом для него амплу киноактера (снялся в художественном фильме "Маленькая капля в могучей реке" в роли русского трубача) со звездами японского кино.

Сергей Накаряков проводит мастер-классы для трубачей во многих странах, где концертирует. Он сотрудничает с самыми известными дирижерами, оркестрами и исполнителями, среди них: Э.Клас, Ю.Темирканов, С.Сондецкис, В.Ашкенази, Ю.Башмет, Т.Николаева, М.Аргерих, Г.Шахам, К.Нагано, В.Спиваков (От него Сергей в 1990 году на фестивале в Кольмаре (Франция) получил в подарок профессиональную трубу, а потом вторую!).

Репертуар Сергея Накарякова потрясает своим разнообразием. Он исполняет произведения, специально написанные для трубы, а также переложения со скрипки, альты, фагота, гобоя, фортепиано, валторны, голоса, виолончели – инструментов с более техничными, чем у трубы, возможностями. Кроме этого, он мастерски владеет игрой на флюгельгорне, исполняя на этом удивительном инструменте различные переложения, тем самым расширяет художественный и технический потенциал флюгельгорна.

Среди исполняемых произведений следует отметить произведения для трубы с оркестром и трубы с фортепиано: концерты – Й.Гайдна, И.Гумеля, Ф.Неруды, А.Арутюняна, В.А.Моцарта, А.Гедике, К.М.Вебера (перел. с партии фагота), Г.Телемана (перел. с партии гобоя), Ф.Мендельсона, П.Чайковского и А.Вивальди (перел. с партии виолончели), оба концерта Р.Штрауса, написанные для валторны, Д.Гершвина "Рапсодию в стиле блюз", Ж-Б.Арбана "Венецианский карнавал", "Интродукцию и Рондо каприччиозо" К.Сен-Санса и многое другое.

Большинство из переложений и обработок мастерски сделаны отцом Сергея, Михаилом Накаряковым. С 1992 года С.Накаряков начинает сотрудничать с фирмой звукозаписи "Тель-Дэк", где почти каждый год выходит его новый диск.

В 2007 и 2010 годах Сергей Накаряков принимал участие в ежегодном международном музыкальном фестивале "Crescendo".

Искал бог трубача...

Ещё в начале 90-х журналисты окрестили этого нижегородского юношу "Карузо трубы" и "Паганини трубы". В частности, так назвала его и наша коллега из Бат-Яма Изабелла Слуцкая, обратив внимание на этот эпитет в мировой прессе. В своём эксклюзивном интервью она сделала упор на то, что Сергей Накаряков – наш дважды соотечественник. "Бог искал трубача и выбрал Сергея Накарякова", – так она очень правильно написала.

Тем любителям классической музыки, кому посчастливилось попасть на концерты Накарякова, не покажется преувеличением высокопарное сравнение. Красивый звук, филигранное мастерство и не имеющая пределов виртуозность сделали Сергея Накарякова самым востребованным трубачом в мире.

...Много лет я проработал с другом семьи Накаряковых, пианистом Григорием Фишером в нашей консерватории Петах-Тиквы. Сейчас мой коллега на заслуженном отдыхе, но отношения мы поддерживаем. Григорий часто рассказывал мне о творческих успехах Сергея Накарякова, давал слушать диски с его записями.

Особенно запомнилось блестящее исполнение пьесы французского композитора Ж.Б.Арбана "Венецианский карнавал". Его играют многие трубачи. Я слушал эту пьесу в прекрасном исполнении Тимофея Докшицера во время его посещения нашей Одесской консерватории в 1977 году. Но Накаряков не подражал никому, его стиль и легкость покорили меня. Игра была безупречной как в техническом, так и в музыкальном плане.

С "Венецианского карнавала" началось мое "заочное знакомство" с обширным репертуаром выдающегося трубача нашего времени Сергея Накарякова. Для личной беседы с Сергеем представился неожиданный случай!

Совсем недавно я подарил Григорию Фишеру только что вышедшую мою новую книгу "Иерусалимский дивертисмент" – очерки о музыкантах-духовиках, дирижерах и композиторах, пишущих музыку для духовых инструментов. И тут у Фишера родилась блестящая, на мой взгляд, идея: "Борис, читаю твою книгу, очень интересно и легко пишешь. Многих персонажей твоих очерков я знаю лично – Шапошникову, Шилклопера, Поволоцкого, многих открыл для себя... А почему бы не написать тебе очерк о Сергее Накарякове? Он сейчас как раз гостит у родителей в Израиле, и ты можешь с ним познакомиться!".

Я испытывал сложные, двойственные чувства! С одной стороны, об этом всемирно известном трубаче-виртуозе столько написано! Освещён каждый его шаг, каждое выступление или мастер-класс! Журналисты ходят за ним по пятам и опубликовывают интервью в Интернете и в прессе! Сергей "просвечен" весь как на рентгене. Но есть и другая сторона! Меня, как публициста, музыканта-профессионала увлекло желание найти ещё не раскрытые "белые острова" в его биографии творческой и личной.

Справедливости ради надо отметить, что желание такое было давно. Как-то шеф-редактор московского журнала "Оркестр", где я постоянно публикуюсь, Анатолий Дудин, просил меня "выйти на Накарякова". "Вы как бы земляки. Вот бы получился интересный и нужный материал для журнала!". Итак, я решился и встреча назначена!

Интервью на морском побережье

Или много вопросов Сергею Накарякову

15.08.2016. Бат-Ям – небольшой городок на берегу моря. Мы разместились в одном из уютных ресторанчиков ("De Luxe" – рекомендую!), которых тут множество.

Передо мной сидит молодой, очень приятный человек с милой подкупающей улыбкой, выглядит лет на 30, хотя ему уже под 40, что тоже немного! Говорит он тихо, мелодично и даже на "крещендо" никогда не переходит. Простой в общении, с ним легко было разговаривать. Наша беседа то и дело прерывалась шутками – у Сергея прекрасное чувство юмора и поэтому ты не чувствуешь, что рядом с тобой мировая знаменитость, хотя надо отметить, что я ни на секунду об этом не забывал.

Конечно, я подготовился к нашей встрече, набросал ряд вопросов и получил исчерпывающие на них ответы, с которыми мне хочется поделиться с моими читателями и с поклонниками творчества С.Накарякова. Вот эти вопросы и ответы на них.

– **Сергей, о тебе много написано, но мне хочется рассказать читателям о чём-то новом, о чём не писалось до сих пор.**

– Борис, моих интервью гуляет по Интернету множество, но скажу вот что. Со временем меняются взгляды как на трактовку произведений, так и на события, происходящие вокруг нас. Некоторые вещи, которые я играл, допустим, десять лет назад и сегодня, звучат по-другому, с другим осмыслением. Поэтому я готов на новые вопросы нового интервьюёра ответить именно по-новому.

– **Кстати, любопытно, когда у тебя брали последнее интервью и где?**

– Это было не так давно, на радио в Юрмале, после концерта. Помню даже центральный вопрос этого интервью о "разнице исполнения аранжировок некоторых пьес с их оригиналами".

– **Судьба свела тебя с Тимофеем Александровичем Докшицером, когда тебе было 10 лет, и с тех пор, вплоть до его смерти, вы дружили, несмотря на разницу в возрасте. Можешь ли ты косвенно назвать его своим учителем?**

– Мы с отцом специально приехали к нему на консультацию. Он очень гостеприимно принял нас у себя дома, прослушал меня и отнёсся с большим вниманием. Волнительные воспоминания! Следующая встреча случилась через несколько лет в Малом зале Московской консерватории, когда я играл сольный концерт с моей сестрой Верой. Спустя годы, мы с Тимофеем Александровичем общались больше, когда он уже жил в Вильнюсе. Вплоть до его смерти в 2005 году. Наше общение трудно назвать дружбой, хотя, конечно, хотелось бы. Я бы его назвал в своей жизни самым главным вдохновителем, так будет вернее.

– **К кому из трубачей ты относишься с особой симпатией как к профессионалу, коллеге или просто по-человечески?**

– Ко многим, но, повторюсь, на первом месте – Тимофей Александрович Докшицер!

– **Ты молод, но у тебя уже огромный профессиональный опыт. Не приходит ли мысль о постоянном преподавании?**

– Пока нет, хотя предложений поступает много. Хочу играть, а там посмотрим.

– **А помнишь ли ты свое первое выступление?**

– Конечно, помню свой дебют. Мне было девять с половиной лет, и я играл в горьковской филармонии "Поэму" композитора Фибиха и "Неаполитанский танец" Чайковского. Тогда я только делал первые шаги на трубе. А почти год спустя уже сыграл "Концерт для трубы с оркестром" А. Арутюняна.

– **В детстве ты начинал обучение на фортепиано, потом, из-за травмы позвоночника и под впечатлением от игры Т.А.Докшицера, поменял клавиши на трубу. А ведь твой отец в детстве тоже играл на трубе! В жизни так часто бывает – родители хотят дать ребёнку то, чего сами не смогли достичь. Так что всё-таки решило твою судьбу – игра Докшицера, несбывшаяся мечта отца стать трубачом или это мистическое предопределение?**

– Всё не совсем так. Папа по профессии не был трубачом. Он преподавал фортепиано в музыкальной школе и умел немного играть на разных духовых инструментах. Но вот когда он был маленький, то действительно хотел играть на трубе. А первичным в моем выборе стал несчастный случай, который для меня обернулся счастливым! Как говорится, "несчастье помогло"!

Я не могу вспомнить, когда именно мне сестра привезла из Москвы пластинку Т.А.Докшицера с переложением для органа и трубы прелюдий И.С.Баха. Это был переломный момент в моем музыкальном сознании. Трубу я попробовал незадолго до травмы позвоночника. А потом три месяца лежал в больнице и когда вышел, то врачи запретили мне садиться в течение полугода. На трубе я играл стоя и к роялю больше не вернулся, чему был очень рад.

– **Сергей, ты человек очень занятой, твоя творческая жизнь расписана на годы вперед. Насколько ты можешь сам регулировать личным пространством и есть ли оно у тебя?**

– Ну не так уж и на годы расписана моя творческая жизнь. Есть корректировки, изменения. Конечно, я могу и не соглашаться на какие-то выступления, если меня что-то не устраивает. И не всегда это финансовый вопрос. У меня есть личное пространство и личная жизнь.

– **В You Tube я слушал твою запись с Адмиралтейским оркестром из Питера "Концертная пьеса для трубы" Василия Брандта. С какими еще из духовых оркестров тебе приходилось выступать?**

– Я играл со многими духовыми оркестрами: оркестр Министерства обороны СССР, тогда главным дирижёром СА был генерал Н.М.Михайлов, начальником оркестра и дирижером А.Б.Мухамеджан. В Европе была масса духовых оркестров, с которыми я выступал. Были и любительские оркестры в Бельгии и Голландии, но с совершенно профессиональным уровнем. Сотрудничал с оркестром французской республиканской гвардии, с ними у меня даже было турне по Японии. Играл с Центральным духовым оркестром китайской армии. Но это еще не все. Список можно продолжить... Кстати, впервые я "засветился" с нашим горьковским оркестром внутренних войск. Папа очень дружил с его дирижером Иосифом Борисовичем Гершковским. Благодарен до сих пор трубачу, солисту этого оркестра, Евгению Дмитриевичу Галкину, который был очень чутким и внимательным, не назидал, а тактично поддерживал меня ценными советами.

– **Обогащая репертуар для трубы переложениями, вы с отцом, Сергей, делаете большое и полезное дело. Эти ноты издаются?**

– Замечу, что переложения, в основном, моего отца, Михаила Накарякова. Есть, конечно, и мои опусы. Ноты издаются в швейцарском нотном издательстве "Марк Райфт".

– **Сергей, есть ли у тебя волнение перед выступлением или это зависит от того, насколько важен концерт?**

– Все выступления важные. Ведь тебя слушают люди, и они пришли с определенными ожиданиями. Если чувствуешь себя хорошо подготовленным, нет и причин волноваться. Хотя, с другой стороны, перед концертом всегда есть какая-то... Даже не знаю, как это назвать... Это можно сравнить с чашечкой выпитого крепкого кофе, что-то такое чувствуешь... приподнятое, возбужденное состояние. Но вряд ли его можно назвать волнением, скорее, это определенный настрой и стимул.

– **Сергей, когда слушаешь твою игру, у меня и у других моих коллег, складывается впечатление, что ты всего добиваешься легко.**

– Нет, просто так с неба ничего не падает. Приходится заниматься, хотя не могу сказать, что очень много. Все зависит от времени и обстоятельств. Если мне предстоит запись на компакт-диск, то могу заниматься в день 4-5 часов – два раза с перерывами. Обычно я играю 1,5 часа утром и 1,5 часа вечером. Максимум. Но труба – тяжелый инструмент, и, естественно, каждый раз надо выкладываться. Я не вундеркинд. Это слово часто связывают с какой-то авантюрой. А в природе моей игры нет никаких фокусов. Просто жизнь так сложилась. Настоящий талант нужно как можно раньше распознать. Ребенок не в состоянии объективно оценить то, что ему даровано свыше, и легко можно загубить, "закопать в землю" свои уникальные способности. Здесь важно, чтобы рядом оказались люди, которые это понимают. В моем случае таким профессионалом является мой папа, который все сделал для того, чтобы я стал настоящим музыкантом.

– В 1991 году ваша семья эмигрировала в Израиль. Ты стал, как все мы, "русским" израильтянином. Как проходила твоя адаптация во всём новой для тебя стране?

– Мне было 14 лет, жили мы в Тель-Авиве и я, как и все, пошёл в школу, учил язык. У меня появились друзья, тоже выходцы из России. В то время высокопрофессиональных музыкантов очень поддерживали и местные меценаты, и даже государственные лица!

Однажды нас с Верой, моей сестрой (кстати, она прекрасная пианистка!), пригласили на приём к президенту Израиля Хаиму Герцогу. Там мы выступали вместе с другими репатриантами, среди которых были ныне известные всему миру скрипачи Максим Венгеров и Михаил Витенсон. Но, что интересно, моё выступление объявил сам президент и даже сказал несколько слов по-русски!

Израиль открыл для меня возможность увидеть мир, а мир узнал меня! Я познакомился с великими музыкантами! По инициативе Мстислава Ростроповича и, конечно, волею судьбы, я оказался в Париже. В январе 1993 года в Каннах состоялся гала-концерт молодых музыкантов, публика хорошо принимала мою игру, а по окончании мне сказали: "В зале был Ростропович, он хочет тебя видеть".

На следующий день маэстро беседовал с нами в гостинице и предложил мне учиться в Парижской консерватории, в Европе она считается лучшей. Позднее, в доме у Ростроповича произошла моя встреча с маэстро Морисом Андрэ, "королем трубы". Спустя несколько лет, когда пришло время служить в армии, великий Мстислав Ростропович вновь принял участие в моей судьбе. Он написал письмо премьер-министру Израиля Ицхаку Рабину с просьбой перевести меня в какой-то играющий коллектив в армии. И руководитель государства прислушался! В войсках я отслужил только три месяца.

– Да, Ростропович был широкой души человек! А кто ещё из деятелей культуры принимал участие в твоей судьбе, кому ты остался благодарен?

– Я с удовольствием назову имена дорогих мне людей: В.Спиваков, Ю.Темирканов, С.Сондецкий, Ю.Башмет, Т.Докшицер.

Очень горжусь, что дружил много лет с Саулюсом Сондецким. Владимир Спиваков даже подарил мне два инструмента, он и сейчас очень много помогает молодым, перспективным музыкантам, всячески продвигает – выступает с ними, берет с собой на гастроли. Сегодня Денис Мацуев, как и Спиваков, поддерживает молодые таланты. И это замечательно.

– Таких музыкантов, как ты принято называть "Человеком Мира", ты всюду едешь, много видишь! Сегодня ты живёшь, как теперь говорят, "на три дома" – в Израиле, во Франции и бываешь в России. Кем ты себя ощущаешь больше в привычках, вкусовых пристрастиях, во взглядах – русским, французом или израильтянином?

– Я считаю себя израильтянином, рожденным в России, а точнее в СССР.

– Как правило, люди искусства творят вне политики, но хочется знать, тревожит ли тебя сегодняшняя ситуация в Европе, во Франции, в Париже, где ты живёшь?

– Да, тревожит. А как к этому можно относиться спокойно?! Вообще, в Европе сейчас жизнь несладкая. И в чем-то опаснее, чем в Израиле. У людей нет чувства защищённости. Французская и европейская, в том числе, полиция не готова к противодействию всем этим опасным элементам, в частности, так называемым "беженцам". Страшно, что происходит, гибнут ни в чем не повинные люди.

– Что для тебя главное в жизни? Какие жизненные приоритеты на первом плане?

– Здоровье близких мне людей!

– Вернёмся к музыке. С какими дирижерами тебе было наиболее комфортно работать в профессиональном и человеческом плане?

– С Владимиром Спиваковым, Саулюсом Сондецким, Юрием Темиркановым.

– Ты – исполнитель-виртуоз. Часто ли публика аплодирует тебе за эффектный, скажем, пассаж или каденцию, не дожидаясь окончания произведения (как певцам в Италии)?

– Да, были такие случаи.

– Детство – весёлая пора, и не всем из нас, прямо скажем, хотелось часами заниматься! Один из твоих великих доброжелателей, Мстислав Ростропович, вспоминая о своем детстве, рассказывал, как он, лежа на подоконнике, караулил приход родителей – и, только увидев их в окно, садился заниматься. Лично я выдумал тоже эффектный ход. Переставлял кларнет с места на место. Когда отец приходил с работы, то сразу бросал взгляд в сторону, и сравнивал, где стоял инструмент. Надо ли было тебя заставлять заниматься в детстве? Был ли отец строгим учителем? Или все случилось само собой?

– Не было у меня таких случаев, да и не могло быть. Отец был строгим учителем, я играл только в его присутствии, и каждая моя нота была под папиным контролем. Этим все сказано.

– **Всё говорит о том, что твой папа мудрый человек, просчитывает ходы с точностью шахматного гроссмейстера, гениальный педагог! Скажи, это он познакомил тебя с флюгельгорном? Ведь ты и на нём прекрасно играешь!**

– В 1993 году в городе Тур (Франция) мы с папой были на гастролях. Много лет там проводился музыкальный фестиваль под руководством Юрия Башмета. После концерта к нам подошли люди и сказали, что у них в городе есть фабрика музыкальных духовых инструментов. Там я впервые имел возможность попробовать флюгельгорн. Мы с отцом сразу в него влюбились. Мне захотелось сыграть на нем несколько звуков. Для меня в инструменте очень важен его тембр, это как индивидуальный голос. Звучание флюгельгорна очень мягкое, но в тоже время бархатистое и глубокое. Это что-то между тромбоном, валторной и трубой. Сразу в голову пришло, сколько прекрасных произведений можно для него переложить и с тех пор у нас с ним любовь обоюдная!

– **Сергея, расскажи, пожалуйста, нашим читателям о таком малоизвестном многим, удивительно певучем, но, в то же время, технически продвинутом инструменте – флюгельгорне.**

– Флюгельгорн – медный духовой музыкальный инструмент, самый высокий представитель (наряду с флюгельгорнами пикколо и пикколино) семейства саксофонов. Появился в Австрии около 1825 года как усовершенствование сигнального (почтового) рожка, для использования в армии подачи боевых сигналов. С тех пор как я посетил эту музыкальную фабрику, фирма изменила конструкцию флюгельгорна так, как удобно мне, а я рекламирую их фирму.

Однажды у отца возникла идея расширить раструб флюгельгорна – трубы своеобразной конструкции. Президент фирмы Жак Годэ не сразу согласился, но когда сделали опытный образец, его звучание поразило всех – низкие звуки у него получаются более натуральными. Это расширило диапазон инструмента и позволило исполнять фактически все произведения, написанные для валторны, также удалось на нем сыграть "Вариации рококо" Чайковского, написанные для виолончели и ряд других произведений.

Трубу не считают виртуозным инструментом, в сознании многих людей ее резким звуком можно лишь будить солдат в армии... Нам удалось изменить ее характер. По многочисленным просьбам музыкантов швейцарское издательство Марка Райфта выпустило в свет 53 аранжировки больших и малых произведений Михаила Накарякова, теперь и другие исполнители могут ими воспользоваться.

– **Сергей, совсем не музыкальный вопрос. Как ты относишься к восточной кухне. Ты гурман?**

– Я ем все, что хорошо приготовлено. Люблю любую кухню, все хочется попробовать! Но жуков, гусениц и что-то подобное – нет!!!

– **Ближайшие творческие планы?**

– В конце августа я записываю компакт-диск с ирландским камерным оркестром. В программе: два концерта Йозефа Гайдна – ми-бемоль мажор и переложение концерта для гобоя до-мажор.

Сыграю также валторновый концерт В.А.Моцарта ре-мажор, переложение для флюгельгорна. Новым я буду записывать недавно сочинённое для меня произведение немецкого композитора Йорга Видмана "Концертштюк".

– **Сергей, как ты относишься к современной музыке?**

– Современная музыка очень многообразна. Есть музыка, написанная ради внешнего эффекта, "лишь бы отличиться", и она мне не интересна. Много времени уходит на то, чтобы разобрать новшества нотного текста. Если музыка мне понятна и я могу найти в ней музыкальное начало, то это другое дело. Люблю играть Альфреда Шнитке, вот сейчас буду записывать пьесу современного немецкого композитора Йорга Видмана, о котором уже говорил.

Справка.

Йорг Видман родился в 1973 году в Мюнхене. Известный кларнетист и композитор. Учился игре на кларнете в Мюнхенской Высшей школе музыки и театра и в Джульярдской школе в Нью-

Йорке. Занимался композицией с Хансом Вернером Хенце, Вильфридом Хиллером, Хайнером Гёббелсом и Вольфгангом Римом. С 2001 года ведёт класс кларнета во Фрайбургской Высшей школе музыки. Для него писали произведения Вольфганг Рим, Ариберт Райман. Произведения Видмана исполняют Ардитти-квартет, Симфонический оркестр Германии, мюнхенский и венский филармонические оркестры, солисты Ефим Бронфман, Кристиан Тецлафф, Анна Гурари, Андраш Адорьян, а сейчас к этому списку добавится и Сергей Накаряков.

– Наши читатели, а их, поверь, немало – это русскоговорящие преподаватели музыкальных учебных заведений всего мира, также их ученики, равно как и композиторы, дирижеры и музыканты духовых и симфонических оркестров, любители духовой музыки, все эти люди прочтут о тебе. Что бы ты хотел им пожелать?

– Здоровья, личного счастья и вдохновения!

– От себя добавлю, что было очень интересно с тобой общаться, и это для меня большая честь. Огромного тебе здоровья, Сергей, чтобы сил и творческой энергии хватило на долгие лета. Мы, израильские музыканты и просто жители Израиля, гордимся, что ты израильский гражданин в истинном значении этого статуса!

Дополняя картину

...Время нашей беседы пробежало и, как всё хорошее, быстро истекло. Сергею нужно упаковывать чемоданы, готовиться к предстоящим выступлениям. Завтра он улетает в Дублин.

Уже после интервью начинаю понимать, что многого не успел спросить. Что ж, это только доказывает, что Накаряков – настолько многогранная, глубокая и интересная личность, что ответами на вопросы одного интервью понять и постичь его невозможно. Кому будет интересно, тот может найти и изучить более тщательно предыдущие интервью моих коллег, публицистов, журналистов. Из них и сложится дополненная картина, более яркий портрет этой личности. И можно будет почерпнуть ответы на вопросы, которые я не успел задать.

Мне же кажется, что дополнить написанный мной портрет нашего героя очень важно рассказами о его выступлениях с сестрой. О том, как передаёт он свой богатый опыт на мастер-классах. Как даёт уроки классной игры именно у себя дома, в Израиле, и о том, какие творческие связи имеются у него с ведущими музыкальными коллективами своей страны и в широком музыкальном мире.

Накаряков и Раананский симфонический оркестр (Израиль)

(Из прессы прошлых лет).

Концерт: Сергей Накаряков и его сестра Вера Охотникова. В программе выступление феноменально одаренного трубача. Вместе с ним выступает его сестра, пианистка Вера Охотникова, которая исполнит Фортепианный концерт Грига.

...Ему было всего 12 лет, когда после выступления на Корсхольмском фестивале финская пресса наградила его прозвищем "Паганини трубы", а затем этот эпитет подхватила пресса. Вскоре Сергей победил на Всероссийском конкурсе трубачей в Ленинграде, выступил на нескольких престижных международных фестивалях.

Карьера его по-прежнему развивается стремительно. В 2002 году государственный телеканал Германии ZDF наградил Сергея Накарякова премией "ECHO Klassik Award" как лучшего инструменталиста года. По общему мнению, этот уникальный музыкант нарушил все существующие табу и в корне изменил представление об исполнении классической музыки на трубе.

Любимый репертуар Сергея Накарякова – переложения для трубы произведений, написанных для скрипки, альты, виолончели, фортепиано, гобоя, фагота, валторны и даже человеческого голоса (если вспомнить, как мастерски исполняет он русские романсы). Что же касается программы выступлений с оркестром "Симфонетт Раанана", то Сергей Накаряков исполнит Концерт для трубы Моцарта № 3 ми-бемоль мажор. А вслед за тем – "Вариации на тему Casta Diva из оперы "Норма Беллини" Жан-Батиста Арбана для трубы и оркестра. Кроме того, в программе концертов под управлением маэстро из Каталонии Сальвадора Бротонса – увертюра к моцартовской "Свадьбе Фигаро", "Лирическая сюита" Грига, "Арлезианка" Бизе и, как уже упоминалось, Фортепианный концерт Грига ля минор в исполнении Веры Охотниковой.

Сергей Накаряков часто выступает в дуэте со своей сестрой – выпускницей Московской консерватории по классу Веры Горностаевой. А свой первый концерт Вера Охотникова дала будучи 11 лет от роду, исполнив Концерт для фортепиано Моцарта К.537 с нижегородским симфоническим оркестром.

Сегодня она постоянно участвует в международных музыкальных фестивалях в Канаде и Японии в качестве солистки, а также камерной исполнительницы, часто гастролирует с лондонским, бамбергским, стамбульским симфоническими оркестрами, оркестром Московской филармонии, литовским камерным оркестром и другими европейскими коллективами.

Пианистка по-прежнему живет в России и работает в качестве концертмейстера в классе профессора Николая Охотникова в Санкт-Петербургской консерватории. Что же касается тандема Накаряков-Охотникова, то он давно уже признан успешным – брат с сестрой выступают в престижных залах Европы, США, Канады, Японии. В 1997 году они записали диск "Элегия" с сочинениями композиторов-романтиков в переложении для трубы и фортепиано. Впрочем, на сей раз они выступают порознь. Зато с оркестром.

(Ноябрь 2012).

Не техника, а бисер!

Поместив на своей страничке в Фейсбуке нашу с Сергеем Накаряковым фотографию и анонс будущего очерка о нем, я получил массу откликов, комментариев и телефонных звонков. Суть их в одном: все ждут очерк, почитателей и поклонников игры Сергея Накарякова великое множество. Содержание некоторых откликов стоит привести здесь.

Владимир Вакулович, трубач, Одесса.

"Накаряков – супер-явление в музыкальном мире. Трубач, выше которого только Бог!".

Людмила Величко, скрипка, Москва.

"Какой музыкант! У меня есть почти все записи Сергея. Слушая его игру, я просто не верю, что это труба (пусть простят меня все трубачи). Такой божественный звук, не техника, а бисер! Когда он будет выступать у нас в Москве?".

Борис Латман, трубач, Германия.

"Боря, спасибо тебе огромное, что взялся написать о Накарякове. Сергей мой кумир. В моей фонотеке 15 его дисков и два (пока!) присутствия на его концертах. Слежу за каждым его шагом!".

Владимир Ганапольский, трубач, Израиль.

"Сергей мой коллега, и я с доброй завистью слушаю его игру, как та трубе, так и на флюгельгорне. Отношусь к нему с большой симпатией! Слов нет – здорово!".

Марина Койтова, пианистка, Донецк.

"Борис, я уверена, что Накаряков станет одним из самых ярких персонажей твоих очерков. Слушать его исполнение наслаждение и счастье. Да счастье, что есть такие гениальные музыканты, творящие на своем инструменте чудеса. Это бесспорно мастер, каких мало. Такой певучий и нежный звук в кантилене и легкость в виртуозных пассажах, (кстати, и в них я чувствую мелодию)".

Корифей нашей музыкальной культуры Тимофей Александрович Докшицер, в методической работе "Лаборатория трубача" писал: "Лидером можно назвать исполнителя, способного опережать время, раньше других заглядывать в будущее своей профессии, творить музыку для грядущих поколений. Каждое время рождает своих лидеров. У каждого лидера – свой полет, свои вершины. По этим лидерам определяют уровень исполнительской школы".

Эти слова в полной мере можно отнести к творчеству и личным качествам Сергея Накарякова, к его музыкальным достижениям.

Сергей Накаряков о мастер-классах

Можно сказать, что я тоже преподаю, но не в одном каком-то заведении. Мне интересна система мастер-классов. Есть возможность ездить по всему миру, узнавать новых молодых исполнителей. Но мне не хотелось бы становиться частью какой-то системы, которая ставит ограничения личной свободе музыканта. Я не хочу ни от кого зависеть.

К сожалению, в консерваториях существуют стандартные образовательные программы, в которых изначально заложены неприемлемые для меня стереотипы. Это относится, например, к тому образу трубы, который традиционно всем внушается. Я с этим не согласен. В основном педагоги-трубачи готовят музыкантов для оркестров. Поэтому существуют определенные традиции в том, какой должен быть звук трубы. Это только яркий, звонкий, громкий инструмент – и всё. Манера игры, репертуар, музыкальные ценности выстраиваются в связи с этими представлениями.

Мне же кажется, что труба – инструмент очень богатый, он заслуживает другого отношения. Мне повезло, что с детства со мной занимался папа, который сам по профессии не трубач, а пианист. Он смог мне привить иное отношение к этому инструменту, что уберегло меня от существующих стереотипов. Мне кажется, что тембр трубы может приближаться к звучаниям человеческого голоса, виолончели и многих других духовых инструментов.

Мастер-класс в Израиле

2015 год. В центр культуры и искусства Раананы пришли преподаватели с учениками. Люди приехали из Иерусалима, Тель-Авива, Хайфы. Ученики преимущественно в возрасте 12-15 лет.

Построение мастер-класса очень интересное: выходит трубач, играет пьесу, Сергей Накаряков останавливает его на каком-то месте, дает пояснения, показывает, как надо сыграть, ученик снова и снова повторяет отрывок, пока не начинает получаться (более или менее) то, что хотел Сергей. Удивительно было то, что тут же, немедленно меняются звук, быстрота исполнения, чистота игры!

Конечно, все ждали, что и мастер что-нибудь сыграет. Три часа пролетели незаметно, время истекло. В итоге зрители услышали в исполнении маэстро только один пассаж. Начали расходиться, Сергей спустился со сцены. Сыграли не все ученики, не успели. Тогда один из них поднялся на сцену с трубой и начал играть.

Публика движется к выходу, а у этого ученика непреодолимое желание услышать замечания о своей игре! И Сергей что-то успел ему сказать (есть мимолётное на фото, на котором видно, что они разговаривают).

Можно себе представить, какое впечатление у этих увлеченных музыкой детей осталось от такого урока! Казалось бы, простые вещи: как поставить пальцы на клапана, как держать дыхание, как сыграть без задержек длинный пассаж. Этому же учит и педагог! Но прямо на наших глазах ученики и заиграли, и задышали по-другому. И паузы, и акценты, и скорость – все изменилось. И пьесы зазвучали совершенно иначе!

Петь на трубе, как дышать

Сергей Накаряков добился впечатляющего успеха, смело нарушая устоявшиеся правила исполнения классической музыки на трубе. И многие задают вопрос: на каком именно инструменте он играет? Может быть, на каком-то особенном?

Сергей Накаряков играет на инструментах ANTOINE COURTOIS PARIS. В 1991 году он добился большого успеха на фестивале Иво Погорелича в Бад-Ворисхофене. В августе того же года он дебютировал с Литовским камерным оркестром на фестивале в Зальцбурге, а через год был приглашен на Шлезвиг-Гольштейнский музыкальный фестиваль, где удостоился награды Prix Davidoff.

В настоящее время Сергей Накаряков играет в самых престижных залах мира, включая Голливуд-боул в Лос-Анджелесе, Линкольн-центр в Нью-Йорке, Королевский Фестиваль-холл и Королевский Альберт-холл в Лондоне; выступает на фестивалях во многих европейских странах. Каждый год он совершает многодневное турне по Японии. Также Сергей Накаряков часто выступает в США с сольными концертами и в сотрудничестве со всемирно известными музыкантами, оркестрами и дирижерами. Сольные концерты он обычно дает в сопровождении своей сестры – пианистки Веры Накаряковой или бельгийской пианистки Марии Меерович.

В 2002 году Сергей Накаряков получил награду немецкого государственного телеканала ZDF ECHO Klassik от немецкой Phono-Academy как лучший инструменталист года. Специально для артиста Йорг Видман написал Концерт для трубы с оркестром *Ad absurdum*, мировая премьера которого состоялась при участии Мюнхенского камерного оркестра в 2006 году. Позднее концерт был исполнен при участии Симфонического оркестра Би-би-си под управлением Иржи Белоглавека в лондонском Барбикан-холл.

Великолепные отзывы публики и критики получили записи Сергея Накарякова на фирме TELDEC CLASSICS INTERNATIONAL (WARNER), эксклюзивным артистом которой он является с 15 лет. Среди них – записи наиболее известных концертов для трубы, а также два сольных альбома с музыкой Бизе, Паганини, Де Фальи, Гершвина и Римского-Корсакова. Диск "Элегии" (*Elègie*), записанный вместе с Верой Накаряковой, включает знаменитые романтические произведения для голоса и фортепиано, аранжированные для трубы и фортепиано.

Диск "Концерты для трубы", представляющий скрипичные концерты Гайдна, Мендельсона и Хоффмайстера в переложении для трубы и флюгельгорна, получил от французского журнала *Repertoire* наивысшую оценку. Альбом NO LIMIT награжден призом RTL d'Or. Диски *From Moscow with love...* с концертами русской музыки и *Echoes from the past* – последние под этим "лейблом".

Что ещё добавить ко всему этому, чтобы портрет нашего героя был максимально полным? Все его заслуги и регалии перечислили, ничего не упустили, как будто бы, все торжественные отзывы о нём привели.

Вернёмся к тому, с чего начали и повторим самое главное о Сергее Накарякове, что было о нём когда-либо сказано: он играет на своём инструменте так же легко, как дышит!



УДК 780.616.433:37

*Пастушок Т.В.,
м. Рівне*

ПРОБЛЕМИ ЗАСВОЄННЯ МЕТРО-РИТМІЧНИХ НАВИЧОК В УЧНІВ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ШКІЛ

Анотація. У статті розглянуто проблеми розвитку метро-ритмічних навичок у процесі навчання серед учнів дитячих музичних шкіл. Також показана роль викладача і його вплив на формування юного музиканта.

Ключові слова: метро-ритміка, музичні здібності, ритмічний слух.

Annotation. This article deals with the problems of metro-rhythmic skills in learning among pupils of children's music schools. Also shows the role of the teacher and its influence on the formation of the young musician.

Key words: metro-rhythmic, musical ability, rhythmic ear.

Сучасне музичне виховання відіграє важливу роль у процесі формування юних музикантів. При цьому розвиток творчих здібностей треба починати на самому початковому етапі уроків гри на будь-якому музичному інструменті. Важливу роль у цьому процесі, перш за все відіграє роль педагога. Перші кроки, які зробить майбутній музикант-професіонал, залежать саме від нього. Тому викладач, який хоче зацікавити вихованця, повинен з першого заняття правильно будувати хід своїх думок, вміти показати перші кроки у грі на інструменті та привити любов до музики в цілому.

Насамперед, педагог, який прослуховує майбутнього учня-початківця перевіряє його слух за допомогою простих ритмічних малюнків. Це дає змогу з'ясувати наявність певних здібностей, які в подальшому будуть допомагати формуванню ритмічного слуху майбутнього фахівця.

Мета статті є конкретне бачення викладача індивідуального формування в учня метро-ритмічних навичок на початковому етапі навчання та їхній розвиток в подальшому виховному процесі.

Аналіз дослідження. Зважаючи на розвиток музичного мистецтва в цілому за останні кілька десятиліть, у працях педагогів минулого склалося декілька певних аспектів, в яких доля метро-ритміки вирішувалась у процесі формування творчої особистості. Першими, хто досліджував дану проблему були видатні вчені-психологи К. Тарасова, Л. Виговський Е. Волкова та ін.. Багато праць було присвячено метро-ритміці також і вченими-піаністами (М. А. Румер, Н. Ветлугіна, К. Тарасова та ін.).

Аналізуючи питання ритмічного виховного процесу у дитини на початковому етапі навчання гри на тому чи іншому інструменті можна сказати, що саме метро-ритміка є фундаментальною основою у подальшому формуванні усіх творчих навичок, які в свою чергу будуть полегшувати опрацювання будь-якого нового матеріалу.

Виклад основного матеріалу. Ритм – це певний елемент музики, який допомагає розподілити певну послідовність звуків у часі. Найчастіше це поняття визначається, як періодична певна послідовність акцентів, тобто рух, обумовлений конкретною схемою. Таке розуміння ритму фактично ідентично метру. У широкому сенсі ритм (без прив'язки до музики Нового часу) – це будь-які "протяжності" тривалостей, поділені або не поділені на регулярні (періодичні, повторювані) часові відрізки. Елементи ритму (у такому широкому розумінні) можуть представляти собою раціональні чи ірраціональні відносини тривалостей [2, с. 186].

В сучасному світі музично-педагогічної системи виховання прийнято за основу рахувати науковий фонд великих композиторів, педагогів та науковців. Серед таких людей, можна зазначити великий внесок Карла Орфа, Еміля-Джака Далькроза, Золтана Кодая, Дмитра Кабалевського, Бориса Теплова та ін.. Наприклад Карл Орф вважав, що основою виховання в дитини ритмічних здібностей залежить від вивчення народної пісні та танцю. У свій час, він написав багато пісень та вправ для дітей, в основі яких лежав певний супровід. Це був ритмічний акомпанімент різних шумовий музичних інструментів [5, с. 290].

Подібна концепція музично-педагогічного виховання була і в Золтана Кодая. Він вважав, що основою музичної культури народу було виховання в дітей певних музичних здібностей, в основі яких лежала народна пісня. Кодай був переконаний, що саме пісня є основою культури нації, яка несе в собі і мелодичну лінію і метро-ритмічні традиції народу.

Та Борис Теплов в свою чергу визначив, що в людини, яка займається певною музичною діяльністю є три основні музичні здібності:

- 1.Музичний слух (почуття ладу) – здатність точного впізнавання мелодії,
- 2.Музично-ритмічне почуття – почуття ритму і здатність відтворити його,

3.Здатність до музично-слухових уявлень – музична пам'ять, або точне відтворення мелодії [5, с.36]. Від комплексу даних музичних здібностей та досвіду викладача, до якого прийде дитина займатися музикою безпосередньо буде залежати і загальний результат розвитку майбутнього музиканта.

На початковому етапі занять допомога педагога відіграє дуже важливу роль у розвитку метро-ритмічного слуху. Якість перших музичних кроків залежить від природних даних учня та його спеціальних здібностей. Саме на ці особливості слід звернути увагу педагогу, для подальшого розвитку в учня образної уяви, пам'яті, слуху.

При першому знайомстві дитини з тим, чи іншим інструментом водночас відбувається і проблеми з найпростішими ритмічними малюнками. Цей (початковий) період навчання є одним із самих складних у процесі формування в учня конкретних музичних здібностей та навичок. Саме тому, з перших кроків музичного виховання дитині слід почати конкретно розповідати про метро-ритміку. Насамперед, це покращує виклад музичного матеріалу, а в подальшому допомагає учневі краще засвоювати художню літературу.

На ввідних заняттях потрібно починати уроки з слухання музики, для зацікавлення дитини конкретним музичним інструментом. Це повинно викликати в неї певний запал, бажання займатися. А так, як на початковому етапі навчання учень сприймає в своїй уяві звичайний музичний твір лише на слух, без розуміння тривалостей нот, викладачу потрібно підібрати щось простеньке, з точки зору бачення твору з найпростішим ритмічним малюнком. Для прикладу, можна дати прослухати, або зіграти "Лисичку-сестричку" з дитячої опери В. Лисенка "Коза-дереза", "Алегретто" В. Моцарта та ін. Про те, для зацікавлення дитини і бажання надалі займатися музикою, викладач повинен заграти щось віртуозне, з різними видами ритміки, щоб показати всі можливості того чи іншого інструменту.

Існує ще одне поняття, особливо важливе для поняття ритму, а саме "метр". В музиці його називають метро-ритм. Як зазначає відомий педагог Г. Нейгауз: "Метр – розграфлений листок, а ритм – малюнок на ньому". [4, с.36]. Коли людина слухає музику, її мозок автоматично починає рахувати певні відрізки, які щойно прозвучали. Навіть простий слухач, слухаючи ту, чи іншу композицію починає рахувати на "раз", "два" або "раз" "два" "три" "чотири". Існує безліч музичних стилів, для яких певною мірою характерні такі ритмічні малюнки (марш, полька та ін.). Та інколи, слухаючи музику ми можемо відчувати ритмічну пульсацію на рахунок "раз", "два", "три". Такий ритм за звичай характерний вальсу та подібним музичним стилям. Саме це відчуття двохдольності та трьохдольності в музиці називають метром, або метро-ритмом. Як правило, двохдольним метрам характерні розміри – 2/4, 4/4, а трьохдольним – 3/4, 3/8, 6/8. Для дітей, які роблять перші кроки в музиці слід починати заняття з творами у розмірі 2/4, так як він є найпростіший. Існують і складніші розміри, але про них ми згадаємо трошки пізніше.

Розвиток ритміки у дітей – досить складне завдання, зокрема на початковому етапі навчання. Справа в тому, що в першому класі знання школярів є досить обмеженими, так, як орієнтиром у сприйнятті і вивченні ритмічного плану музики є найпростіші стилі (пісня, танець, марш і т. д.). Для дітей-початківців найпершим завданням є розуміння простих розмірів 2/4, 4/4 та звичайного чергування цілих, половинних, четвертних та восьмих нот. Про те перші вправи мають бути націлені на саме просте розуміння ритму (одна нота на одну пульсацію). Тому з початку навчання дитина має грати вправи та твори четвертними нотами. В ході розвитку учня викладач поступово має додавати вправи з восьмими нотами (дві нотки на одне відбиття четвертної). Для повного розуміння дитиною ритмічних особливостей нот, починаючи від цілої ноти до руху восьмих, викладач повинен дати для розбору відповідні твори, в яких є комбіновані варіанти поєднання саме такої ритміки.

В процесі освоєння перших навичок в музиці дитину можна ознайомлювати з трьохдольними розмірами. Починаючи з другого півріччя, викладач має надати для розбору художні твори в розмірі 3/4 та 3/8. Річ у тім, що учень повинен розвивати своє ритмічне мислення, як на рівні подвійної пульсації, так і рахуючи по три. В подальшому розвитку це буде сприяти поєднанню даних метро-ритмів, які присутні в мішаних та складних розмірах (5/4, 7/4, 11/4, 7/8, 11/8, 15/32 та ін.).

Велику роль в процесі виховання метро-ритмічних навичок відіграють уроки сольфеджіо. Якщо заняття по спеціальності передбачають більш практичний підхід до ритму, то на уроках сольфеджіо дитина знайомиться з конкретними деталями в теорії. Вже з перших років навчання учні знайомляться з простим діленням нот, їхніми тривалостями, простими та складними ритмічними послідовностями. Окрім цього, важливу роль займає і слухання музики. При засвоєнні ритмічного плану твору має бути сприйняття дітей на емоційному рівні, усвідомлення та яскравість музичних почуттів [6, с. 86]. Педагог повинен виховувати активність у накопиченні слухових вражень та правильну спрямованість слухової уваги загалом.

У середніх класах роль викладача полягає у вихованні певної самостійності дитини. Потрібно продовжувати розвивати інтерес до музики в цілому та правильно сприяти розвитку метро-ритмічних навичок від отриманих вмій та знань. Особливу увагу слід надати чітку нот з аркушу. При правильному розумінні ритміки дитина почне набагато швидше розуміти його та почне виховувати індивідуальний підхід до розбору даного твору.

Для читки нот з аркуша необхідно мати мінімально-розвинений інтонаційно-ладовий слух, певне відчуття метро-ритму та теоретичні знання (розуміння музичної форми, вокальні навички та вміння передати загальний зміст твору). Навіть, коли дитина має хороші музичні дані, їй потрібна певна попередня підготовка для спроможності виконати дане завдання.

Як показує практика, процес читки нот обов'язково додається дітям до програми по спеціалізованому інструменту, починаючи з початкових та середніх класів. Річ у тім, що вміння розібрати та зіграти той, чи інший твір допомагає освоювати художню літературу, тому вправи для читки нот з аркуша потрібно поступово ускладнювати по мірі професійності гри конкретного учня. Досвід такої роботи буде допомагати майбутньому фахівцю на протязі всього життя [1, с. 188].

Щоб почати роботу над читкою нот потрібно оволодіти певними навичками. Потрібно вміти чисто інтонувати, володіти вмінням співати без підтримки інструмента, розуміти нотну грамоту та подумки уявляти звуки, написані у даній вправі. Саме уява, або вміння побачити написане та подумки відтворити в голові і є основна умова на шляху успішної роботи над читанням нот з аркуша.

Протягом усього навчання у музичній школі робота над розвитком внутрішнього слуху полягає у усвідомленні видимого нотного тексту та умінні охопити його і зрозуміти. А процес виховання в учнів подумки внутрішнього відтворення тексту вимагає певного часу та значною мірою залежить від індивідуальних особливостей. Тому викладачу потрібно постійно квапити дитину рухатися вперед для подальшого результату в роботі, щоб з легкістю долати серйозні твори та вправи.

Для читання з аркуша велике значення має тут розвинена пам'ять. Коли учень грає новий для нього твір, чи вправу виникають певні асоціації з різними видами уже доступних знань та вмій. Можна порівнювати гармонічні послідовності, рух мелодії, виявляти секвенції та співставляти ритмічні малюнки. Саме знання метро-ритмічної структури дозволяє з легкістю читати певний твір на рівні професійної підготовки дитини.

Та найважливіший принцип у навчанні читання нот з аркуша є вміння викладача правильно підбирати приклади, щоб відбувалось відповідне, індивідуальне для кожної дитини, наростання труднощів. Такий підхід до роботи потребує аналізу досить великого числа вже здобутих навичок учнем. Зазвичай вважають, що основою твору є тональність та ритмічний малюнок. Але при виборі тої, чи іншої вправи потрібно враховувати технічні труднощі (скачки на різні інтервали, незручні пасажі та ін.) і метро-ритм [3, с. 259]. Важливо те, що метро-ритмічна структура художньої літератури з кожним роком навчання поступово ускладнюється. Тому ритмічним вправам потрібно приділяти особливу увагу. З цього випливає, що педагог зобов'язаний спеціально працювати над вибором прикладів, щоб забезпечити систематичність і послідовність досвіду читання нот з аркуша.

В старших класах музичної школи проблеми метро-ритміки полягають в більш складніших ритмічних малюнках та творах, в яких зустрічаються складні розміри, або числові вирази метру. Вони виникли в результаті поєднання декількох простих, але не однакових розмірів. В основному, це поєднання двохдольних та трьохдольних пульсацій. ($5/4$, $5/8$, $7/4$, $7/8$, $11/4$ та ін.)

Розміри $5/4$ і $5/8$ будуються на основі одного і того ж принципу – поєднанням двохдольного та трьохдольного, тільки в одному випадку загальна пульсація іде четвертними нотами, а в іншому – восьмими. При різних поєднаннях розмірів і буде залежати якою по рахунку буде відносно сильна доля. Наприклад, якщо в $5/4$ спочатку буде двохдольний, а потім трьохдольний ритм, то відносно сильна доля буде припадати на рахунок "три". Та коли спочатку розміру іде $2/4$, а потім $3/4$, то відносно сильна доля буде приходитися на рахунок "чотири". Таким чином буде змінено внутрішній акцент, який в свою чергу змінить загальну ритмічну пульсацію усього твору.

Розглянемо розмір $7/4$ та $7/8$. Вони є ще більш складнішими, так як вони є поєднуючими трьома простими, при чому один із них трьохдольний, а два інші – двохдольні. Найчастіше твори з такими розмірами зустрічаються в сучасній музичній літературі, або в музиці різних народів світу. Існує три поєднання простих метрів, в загальній пульсації на сім, в залежності від місця положення трьохдольного розміру – спочатку, в середині, або в кінці такту. $3/4$ в середині семидольного такту зустрічаються в художній літературі рідше.

Отож основою складних розмірів є семи та п'ятидольні метричні пульсації. В інших випадках ($9/4$, $11/4$, $7/16$, $15/32$ та ін.) просто відбувається те саме варійоване поєднання двохдольних та трьохдольних метрів. Часто, для того, щоб виконавець знав розташування поєднаних простих розмірів, з початку твору в дужках позначається, з яких метрів він складається.

Подібно до метричної структури, в ритміці складні поєднання відбувається за тим самим принципом. Наприклад, якщо четверть дорівнює двом восьмим нотам, або трьом (у випадку, якщо це восьма тріоль), то найбільш розповсюдженні варіанти поєднаних тривалостей (квінтоль та септоль) будується тим самим поєднанням двох та трьох нот.

З перших років навчання музики ми знаємо природну основу ділення нот "на два". Прикладом простої четвертної ноти можна розглянути відносний рух нот по п'ять та по сім. Скажімо, коли четверть дорівнює двом восьмим, або чотирьом шістнадцятим ноткам, рух п'яти нот можна поділити на дві шістнадцяті (одна восьма) та шістнадцяту тріоль (друга восьма), чи навпаки. У випадку з септолею – на одну із цих восьмушок буде припадати чотири тридцять другі ноти. Складніші поєднання нот можна розглядати пропорційно даного прикладу відносно четвертної ноти.

Таким чином можна сказати, що здобуття основних навичок метро-ритміки у дітей розвивається, насамперед у відповідних вправах та в правильному викладу педагогом даного матеріалу. Систематична та послідовна робота над вирішенням відповідних завдань і є одною, з умов, необхідної для розвитку цієї здатності. Ото ж для того, щоб навчальний процес майбутнього музиканта відбувався правильно, важливо тримати під контролем розвиток музичних здібностей дитини, і в даному випадку розвиток метро-ритмічного слуху.

Список використаної літератури

1. Апатский В. М. Основы теории и методики духового музыкального исполнительского искусства / В. М. Апатский // Учебное пособие. – К. : НМАУ им. П. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Теплов Б. М. Избранные труды: в 2-х т. / Б. М. Теплов. – М. : Педагогика, 1985. – Т. 1. – 328 с.
3. Волков Н. В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах : [монография] / Н. В. Волков. – М. : Альма Матер, 2008. – 399 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – Записки педагога. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
5. Теплов Б. М. Психология музических способностей / Б. М. Теплов. – М – л., Изд-во АПН, 1947.
6. Конорова Е. В. Методическое пособие по ритмике / Е. В. Конорова / 1 выпуск. – М., 1972. – 124 с.



УДК 788: 1.023

*Димченко С.С.,
м. Рівне
Димченко К.С.,
м. Рівне*

СЕКРЕТИ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВАСИЛЯ ТЕМНЮКА (ДО 70-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Анотація. У статті розглянуто та проаналізовано педагогічний, методичний та творчий доробок, викладацький шлях засновника відділу духових та ударних інструментів, старшого викладача Рівненської ДМШ №2 Василя Андрійовича Темнюка. Окреслена його роль у розкритті творчих здібностей учнів та формуванні і становленні їх, як творчих особистостей.

Ключові слова: педагог, викладач, педагогічна майстерність, методика викладання, музика, флейта, учень, музикант, особистість.

Annotation. The article discusses and analyzes the pedagogical, methodical and creative achievements, academic way senior lecturer Rivne children's music school №2 Vasilia Adriyovycha Temnyuka. Outlined its role in revealing the creative abilities of students and the formation and establishment of them as creative individuals.

Key words: teacher, teaching skills, teaching methodology, music, flute, student, musician, personality.

Музика – один з найяскравіших видів мистецтва. Разом з живописом, театром, поезією вона є художнім відображенням життя. Музика – найбільш універсальна мова людства, яка допомагає взаєморозумінню, пробуджує та об'єднує людей і, водночас, допомагає кожному знайти свій сенс життя.

Маленька дитина, починаючи своє знайомство з музикою з відносно простих мелодій, які викликають в неї відчуття радості, прагнення рухатися, посміхатися, непомітно для себе потрапляє на шлях, який приведе її до розуміння всього найкращого, що винайшло та пережило людство.

Постановка проблеми у загальному вигляді і її зв'язок з важливими науковими та практичними завданнями. Ефективність діяльності викладача на сучасному етапі зумовлена не лише втіленням новітніх технологій але й вмiлим розкриттям потенціалу свого учня через застосування різних педагогічних методів виховання. Одна із характерних особливостей діяльності викладача музичної школи полягає в тому, що ефективність діяльності та масштаби педагогічних досягнень залежать від рівня особистісного розвитку викладача. Оскільки тільки особистість може виховати особистість. Векторним спрямуванням та вихованням учнів займаються саме викладачі музичних шкіл.

У зв'язку з цим постає питання про розвиток особистісного потенціалу 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 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 Темнюка Василя Андрійовича.

Цілі статті. Вивчити та систематизувати творчий доробок, викладацький шлях старшого викладача, засновника відділу духових та ударних інструментів ДМШ №2, талановитого виконавця, педагога Василя Андрійовича Темнюка, який вплинув на формування та становлення творчого потенціалу своїх учнів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музична освіта – процес засвоєння знань, вмiнь та навичок, необхідних для музичної діяльності, а також сукупність знань отриманих у результаті навчання. Під музичною освітою нерідко розуміють і саму систему організації музичного навчання. Основний шлях отримання музичної освіти – навчання під керівництвом викладача в навчальному закладі.

Саме в музичній школі дитина робить перші кроки до пізнання секретів музики. Навчання в школі дає змогу учням задовольнити потребу в творчому, інтелектуальному, духовному розвитку, допомагає в професійному самовизначенні, сприяє відкриттю величного і прекрасного світу музики. Але все це неможливо без головного провідника між музикою та дитиною – справжнього наставника, талановитого та мудрого вчителя. Саме від нього залежить ефективність музичного виховання юних музикантів, від його світогляду і професійної підготовки, педагогічного балансу та майстерності, високого рівня інтелекту та душевної чуйності. Всі ці складові чудово поєднуються та втілюються в життя прекрасним викладачем Василем Андрійовичем Темнюком, який у 2017 році святкує своє 70-річчя.

Лейтмотивом музично-педагогічної діяльності Василя Андрійовича є його слова: "Потрібно відноситися до своїх учнів, як до своїх рідних дітей – тільки тоді можна завоювати їхню довіру". Цими словами просякнуте все його творче та професійне життя.

Василь Андрійович Темнюк народився 20 квітня 1947 року в с. Черниця, Корецького району Рівненської області. Любов до музики та гри на духових інструментах йому прищепив керівник дитячого духового оркестру Черницької загальноосвітньої школи – Мархайчук Іван Михайлович. Директор школи – Ліберда Григорій Данилович сприяв всебічному розвитку духового оркестру. Першим музичним інструментом, який опанував Василь Андрійович, був баритон.

Після закінчення школи з товаришами по оркестру він поїхав вступати до Рівненського державного музичного училища. Успішно здавши вступні іспити був зарахований до числа студентів. Упродовж 1961-1965рр. навчався по класу флейти у декількох викладачів – Діденка Олександра Івановича, Кузніцова Івана Васильовича та Шевчука Івана Захаровича, по класу диригування у Шевчука Івана Захаровича.

Будучи студентом 3-го курсу влаштувався на посаду артиста оркестру до Рівненського українського музично-драматичного театру імені М. Островського.

В 1966 р. вступив до лав радянської армії, служив у навчально-танковій дивізії "Рівненська" у штабному військовому оркестрі м. Борисов Борисівського району Мінської області (Білорусь), у складі якого відіграв 4 паради в зведеному оркестрі (500 оркестрантів) в м. Мінськ.

Прийшовши з армії в 1968 році продовжив працювати в Рівненському українському музично-драматичному театрі імені М. Островського. Гастролуючи у складі оркестру театру побував в таких містах СРСР: Красноярськ, Новосибірськ, Оренбург, Тюмень, Новокузнецьк, Кемерово, Прокоп'євськ, Уфа, Байконур.

Упродовж 1970-1975 рр. працював художником та артистом естрадного оркестру "Акорд" БК "Цементників" м. Здолбунів під керівництвом видатного піаніста та джазмена – Іванова Олексія Васильовича.

1976 – 1980 рр. працював артистом естрадного оркестру "Червоні маки" під керівництвом Іванова Олексія Васильовича та в духовому оркестрі під керівництвом Баланчика Миколи Олександровича в палаці культури "Хімік" [2].

Упродовж 1988 – 1993 рр. навчався заочно в Рівненському державному інституті культури на кафедрі хорового диригування.

1995-1997 рр. працював за сумісництвом викладачем по класу флейти кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури.

В 1974 році на запрошення директора дитячої музичної школи №2 Тищенка Миколи Федоровича, Темнюк Василь Андрійович разом з Шапіро Юхимом Григоровичем, на базі загальноосвітньої школи №8, засновують відділ духових та ударних інструментів. В цей період і починає в повній мірі проявлятися педагогічний талант Василя Андрійовича. В музичній школі він одночасно викладає клас флейти, кларнета, гобоя, фагота та тромбона. Результатом їх плідної діяльності став перший вдалий набір учнів на відділ, завдяки якому був створений дитячий духовий оркестр. У зв'язку з початковою малочисельною кількістю основного контингенту учнів музичної школи, молоді викладачі В.А.Темнюк та Ю.Г.Шапіро майстерно заохочували учнів загальноосвітньої школи №8 до гри у духовому оркестрі. Репетиції починалися з 7-ї години ранку, перед уроками в загальноосвітній школі, а вже після їх закінчення діти з радістю відвідували заняття зі спеціального інструменту та оркестрового класу. Вже за рік наполегливої роботи, в 1975 році Василь Андрійович та Юхим Григорович провели перший звіт відділу духових та ударних інструментів дитячої музичної школи №2. Оркестр духових інструментів брав активну участь у заходах міста Рівного та області. Щоб заохотити дітей, керівництво міста забезпечувало духовий оркестр музичними інструментами, сценічними костюмами та влаштовувало екскурсії до видатних міст Радянського союзу: Києва, Одеси, Москви, Бресту, Вільнюсу, Риги, Великого Новгороду, Ленінграду, тощо. Методика викладання Василя Андрійовича зароджувалась та втілювалась не лише на уроках зі спеціального інструменту, а й у тісному спілкуванні з дітьми під час туристичних походів, в яких він був не тільки вчителем-прикладом, а й старшим другом.

Надалі викладацький склад відділу духових та ударних інструментів музичної школи №2 збільшувався, зростав набір учнів, розширювався вибір інструментів. З початку під нову музичну школу було пристосовано приміщення по вул. С. Разіна, 87. В 1976 році дитяча музична школа № 2 розташувалася в старовинному будинку по вул. 16 Липня, 22, а в 1988 році школа отримала від адміністрації міста сучасне приміщення по вул. М. Островського, 13а, що збудоване за спеціальним проектом, в якому були передбачені класи для індивідуальних занять з фаху, аудиторії для занять з музично-теоретичних дисциплін, малі репетиційні зали, нотна бібліотека, фонотека та концертна зала [1].

З розширенням школи – розширювався і відділ духових та ударних інструментів. Упродовж 43 років відділ збільшився з 20 до 140 учнів, з 2 до 17 викладачів фахових дисциплін. Протягом всього періоду існування школи роботу відділу очолювали: Ю.Г. Шапіро, В.І. Хрін, М.В. Сернюк, нині керує відділом К.С. Димченко. На відділі існує декілька потужних учнівських та викладацьких творчих колективів. Серед них дитячий духовий оркестр, засновником якого був Ю.Г. Шапіро (помічник диригента В.А. Темнюк), згодом керував В.І. Хрін, а у 1986 році керівником оркестру став віртуозний аранжувальник О.В. Мичко. У 1996 році цей колектив здобув звання "зразкового" [4]. Сьогодні керує оркестром викладач вищої категорії Ю.В. Островський. Постійно функціонують: ансамбль флейтистів, керівник – старший викладач В.А. Темнюк; ансамбль ударних інструментів, керівник – старший викладач В.В. Ковальчук; ансамбль саксофоністів, керівник – викладач вищої категорії О.О. Потайчук; духовий оркестр викладачів та духовий оркестр учнів молодших класів, керівник – викладач вищої категорії – В. В. Радчук. У 2010 році розпочав свою роботу джазовий оркестр, керівник – випускник школи А. О. Боровець.

Упродовж своєї педагогічної діяльності Василь Андрійович Темнюк випустив понад 100 учнів. Багато з них поєднали своє життя з музикою, закінчили та продовжують здобувати освіту в музичних закладах України: Мазурок Анатолій – майор, музичний керівник, диригент військового оркестру м. Рівного, Пушкарук Оксана – викладач по класу флейти Шепетівської ДМШ, Негода Ірина – артистка оркестру Рівненського академічного українського музично-драматичного театру, Новосад Марія – концертний виконавець, викладач музичної школи м. Дуйсбург (Німеччина), Опанасюк Ірина – керівник підготовчої групи зразкового дитячого духового оркестру "Олександрія" Рівненської області, Криворученко Анна – студентка Львівської консерваторії, Маругіна Ольга та Богак Анастасія – студентки Рівненського державного музичного училища РДГУ. Василь Андрійович провів велику кількість майстер-класів, відкритих уроків, написав більше 20-ти методичних робіт, розробив навчальні програми для шести- та восьмирічного термінів навчання, які націлені на

виховання молодого покоління флейтистів та здобуття навичок сольної та оркестрової гри на флейті. Програма "Музичний інструмент флейта" була затверджена та рекомендована до друку методичною радою РДМШ №2, впроваджена в навчальний процес ДМШ міста Рівного та області.

Як зауважує директор Рівненської дитячої музичної школа №2 старший викладач, Голова президії Ради директорів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів Рівненської області Сергій Васильович Климчик: "Темнюк Василь Андрійович – засновник відділу духових та ударних інструментів, працює в школі вже 43 роки, старший викладач по класу флейти. Говорити про Василя Андрійовича без хвилювання та глибокої поваги не- можливо. Це педагог з великої літери, який виховує в своїх учнях чудовий естетичний смак, виконавську майстерність, прищеплює любов до інструменту. Василь Андрійович є прекрасним педагогом-наставником молодих спеціалістів, які починають свою педагогічну діяльність в музичній школі. Це справжній професіонал, фахівець своєї справи, який вміє знайти сокровенні ниточки до юних душ учнів свого класу. Знаю Василя Андрійовича більше 25-ти років і по сьогоднішній день переймаю його професійний і життєвий досвід, ентузіазм та захоплююсь його вмінням ставитися до учнів та колег. За вагомий внесок у розвиток культури Василь Андрійович був відзначений численними грамотами міського та обласного управління культури і туризму, в 2008 році став "Стипендіатом міського голови".

В.О. Сухомлинський писав: "Музичне виховання – це не виховання музиканта, а передусім виховання людини" [3].

Музика – це не тільки поняття естетичне, але в значній мірі – духовне. Це добре розуміли прадавні греки. Освічена людина на їх мові значить "музична", тобто та, яка отримала музичне виховання. Так, піфагорійці користувалися музикою для виховання молоді, змінюючи характер і темперамент людей. Вони були переконані, що суспільне виховання базується, головним чином, на музичному вихованні. Без музики взагалі неможливе таке виховання, стверджували піфагорійці. Музика в розумінні греків близька до психічного стану, тому що вона передає рух, а рух є зовнішнє виявлення характеру. Отже, змінюючи характер руху, який є в музичних звуках, використовуючи різні мелодії, інструменти, ритми і лади, можна створювати різні настрої людської психіки і таким чином впливати на виховання людського характеру.

Зі спогадів старшого викладача по класу туби Рівненської дитячої музичної школа №2 Микола Васильовича Сернюка: "Працюючи з Василем Андрійовичем з 1976 року в музичній школі можу сказати, що це дуже порядна, відверта та щира людина, справжній вчитель та обдарований музикант! Учні Василя Андрійовича завжди на високому рівні здають академконцерти та майстерно виконують концертну програму у численних заходах школи та міста. Василь Андрійович щорічно проводить звітні концерти класу за участі всіх без винятку учнів, в яких діти виконують сольні твори, грають в дуетах, тріо та ансамблях флейтистів. Ця методика допомагає набутти досвід концертних виступів, що дуже важливо для подальшої колективної та сольної діяльності музиканта. Василь Андрійович завжди прийде на допомогу, підтримає в скрутний час та поділиться досвідом з педагогами-початківцями, тому з набором дітей на відділ духових та ударних інструментів ніколи не виникало проблем".

Музика знаходить палкий відгук у серці кожної людини, особливо маленької. Адже її мову розуміють усі, незалежно від національності та художніх уподобань. Вона бентежить наші душі, є засобом емоційного і духовного зв'язку між людьми.

Немає нічого кращого за професію вчителя музики. Яким би не був його настрій, які б події в його житті не відбувалися, цілющим для нього залишається спілкування та взаємодія з дітьми. І якщо цього немає, то вчитель не стане Майстром.

Зі слів Анатолія Мазурка – майора, музичного керівника, диригента військового оркестру м. Рівного: "Василь Андрійович – добра та чуйна людина, прекрасний викладач, терплячий до дітей, ніколи не чув від нього підвищеного тону. Він завжди вмів в коректній формі донести до учнів кожне слово, бачив проблему і вирішував її один на один, не залучаючи батьків, вірив в сили своїх учнів, вірив в наш талант, а ми вірили йому та любили. Вмів підбадьорити та вселити впевненість в собі, вмів розважити від сумного настрою і надихнути на нові звершення. Завжди влучно підбирав дітям програму, зацікавлював концертними виступами, залучав до гри в ансамблях та дуетах".

Пізнання дитиною світу – писав В.О. Сухомлинський, – починається з пізнання людини, а людина відкривається перед дитиною в образі матері, батька і вчителя. Улюбленим учителем підлітка, юнака, дівчини стає той, хто щодня відкривається перед допитливим юним розумом і полум'яним серцем якоюсь новою гранню. Якщо ви хочете бути улюбленим учителем, турбуйтеся про те, щоб вашому вихованцю було що у вас відкривати [3].

З листа Оксани Пушкарук, викладача по класу флейти Шепетівської ДМШ: "Василь Андрійович – мій дорогий та улюблений вчитель, завжди усміхнений та веселий. Після першого мого знайомства з ним, мене дуже приємно вразили його сонячні веснянки на обличчі. Василь Андрійович

завжди зустрічав з посмішкою, жартував, був доброзичливий до всіх учнів. Вчитель прищепив любов до флейти, тому з великим задоволенням ходила на його уроки. Вибрав цікаві твори, які я залюбки виконувала. Привчав до виступів на різних сценах і в музичній школі, і в драматичному театрі, і в парку та загальноосвітніх школах. Також вмilo вирішив проблему, яка виникла в тому, що мені потрібно було відвідувати духовий оркестр, але так як в духовому оркестрі були одні хлопці – я почувалася трішки ніяково, але Василь Андрійович пообіцяв, що знайде хороший колектив, в якому мені буде цікаво і комфортно. Через деякий час він завів мене в Палац дітей та молоді (на той час Будинок піонерів) де проходили репетиції дитячого фольклорного ансамблю "Веснянка". Мені дуже сподобалась ця ідея і я з великим задоволенням почала грати там на сопілці та флейті".

Педагог за фахом повністю відповідає за ідейне зростання своїх вихованців. Велику помилку допускають ті педагоги-музиканти, які обмежують свої обов'язки лише навчанням учнів гри на інструменті. Моральний образ учня, його погляди та переконання, його ставлення до музики в значній мірі складаються під впливом педагога, формується і дисципліна учня, його ставлення до вивчення інших предметів, ставлення до оточуючих. Так, прищеплюючи учням любов до музичної культури свого Народу, до класичної музичної спадщини, він закладає міцний фундамент майбутніх поколінь. У процесі індивідуальних занять за фахом педагог має можливість вести бесіди з учнями на різні теми, ближче знайомитися з їх життям і, таким чином, своєчасно помітити недоліки кожного, щоб в процесі виховання направити свою увагу на їх усунення. Без творчої ініціативи і самостійності не сформується справжній музикант-виконавець. Над розвитком цих якостей в учня педагогу потрібно працювати кожного дня, упродовж усього періоду навчання. Адже свідоме засвоєння в процесі навчання – один з основних принципів педагогіки.

Зі слів Ольги Маругіної: "В кожній людині в житті були вчителі. Люди, які, на рівні з батьками, передавали знання та власний досвід, і лише одиниці можуть з гордістю сказати, – в мене був найкращий у світі Вчитель! Це дуже важливо – мати вчителя-друга, наставника, який показує гідний приклад не лише професіонала, а й людини з великої літери. Такі люди дійсно запам'ятовуються на все життя. Моя історія в музиці почалася близько 10-ти років тому, коли я вперше зайшла в клас Темнюка Василя Андрійовича, який проводив набір до класу флейти, (цей клас і досі залишається одним із найзатишніших закутків світу). Василь Андрійович – природжений Вчитель, сенсей, який знаходить підхід навіть до найпроблемнішої дитини. Погодьтеся, не кожен спеціаліст-психолог здатний на таке! Так і я, завдяки Василю Андрійовичу, повірила у себе, в силу музики та таїнство мистецтва. І вдячність моя за це – безмежна! Особливо мене гріють спогади про репетиції перед конкурсами та концертами. На канікулах, у вихідні дні, у заметіль чи дощ – Василь Андрійович прокладав далекий шлях до музичної школи №2, тільки заради двох годин репетицій, і все заради мене. І це ще більше стимулювало мене до занять та нових звершень. Він виховує в своїх учнях не лише любов до музики та інструменту, а й відповідальність та взаємоповагу. Працю вчителя ні з чим не можна ні порівняти, ні зіставити!"

В кожній дитині є задатки до творчості, тому обов'язок педагога відкривати і розвивати ці задатки і перетворювати їх у здібності, тому що творчо та духовно наповнена дитина – найвища якість, унікальна соціальна цінність.

Висновки. Не випадково в словах "духовність" і "духовик" – один корінь – "Дух". Дух дитини має зароджуватися в школі. Дух того, що вона є неповторною та унікальною дитиною на Землі. Дух того, що вона всім своїм життям буде нести людям добро, радість, нові відкриття. Впевненість в тому, що лише вона і ніхто більше не зробить того, що їй у цьому житті призначено зробити! Дух того, що вона найдосконаліше творіння Природи. Дух того, що всі її найкращі справи залишаться людям. Дух того, що віра в усе це – єдина віра в житті всього людства.

Отже, секрет педагогічної майстерності Темнюка Василя Андрійовича, на нашу думку, полягає в тому, що він не тільки може професійно розпізнати, оцінити та розвинути здібності учнів, а вмilo пробудити в них любов до своєї професії. Василь Андрійович обдаровує їх скарбами своєї педагогічної майстерності та своїм прикладом надихає учнів і колег робити добро, адже його так не вистачає в сучасному світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архівні документи Рівненської дитячої музичної школи №2.
2. Столярчук Б.Й. Митці Рівненщини: енциклопедичний довідник.– 2-ге вид., допов. і перероб. / Б.Й. Столярчук. – Рівне: видавець О. Зень, 2011. – 386 с.
3. Сухомлинський В. О. Сто порад учителям / В. О. Сухомлинський. – К. : Рад. школа, 1988. – 304 с.
4. Тищенко М.Ф. Дитячій музичній школі №2 – 25 років / М.Ф. Тищенко. – Рівне. – ВАТ "Рівненська друкарня". – 1999.



УДК 7.061.4

Законець Л.М.,
м. Львів**КОНЦЕРТНІ ЖАНРИ ДЛЯ ГОБОЯ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
(на прикладі Concerto grosso № 3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру Золтана Алмаші)**

Анотація. У статті розглядається проблема концертних жанрів для гобоя в українській музиці та детально аналізується Concerto grosso № 3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру Золтана Алмаші.

Ключові слова: концерт, Concerto grosso, солюючий інструмент, гобой, жанрова модель.

Abstract. In the article the problem of concert genres for oboe in Ukrainian music is considered (affected) and detailed analysis of Zoltan Almashi Concerto grosso № 3 for oboe, cello and chamber orchestra is given.

Key words: concert genre, Concerto grosso, solo instrument, oboe, genre model.

Досліджуючи і вивчаючи детально місце концерту та концертних жанрів для гобоя у творчості українських композиторів, маємо підстави зазначити, що вітчизняні автори не надають належної уваги цьому жанру. Всього 9 творів (концерти, концертіно, concerto grosso), серед яких два є поки що неопублікованими, свідчать, очевидно, про, на жаль, малу зацікавленість українських композиторів цим інструментом. Майже всі написані твори концертного жанру призначені для виконання з естради досвідченими солістами. Обмежена кількість творів великої форми для гобоя завжди поставала дуже гострою проблемою, а особливо – для виконавців-початківців. Досить тривалий час цей процес гальмувався недостатньою обізнаністю у специфіці початкового етапу навчання гри на інструменті, а тому й незацікавленістю професійних композиторів сферою виконавства на гобойі.

На жаль, тема української музики для гобоя ще не завоювала собі належного місця в музикознавчій літературі. Власне, чи не перші спроби комплексного аналізу написаних українськими композиторами творів концертного жанру для гобоя зроблені автором цього дослідження. Що стосується постаті композитора Золтана Алмаші, то йому присвячені окремі публікації Т. Панько, Л. Сидоренко, Ю. Бенті, О. Приндюк, хоча Concerto grosso № 3 вперше аналізується докладно саме в нашому дослідженні.

Вище вказані аргументи і зумовили актуальність цієї статті та визначили її мету – окресливши проблему концертних жанрів для гобоя в українській музиці, здійснити детальний аналіз Concerto grosso № 3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру Золтана Алмаші.

Concerto grosso № 3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру Золтана Алмаші скомпонувано у 2001 році та присвячене солісту-гобоїсту оркестру Київська камерата Богдану Галасюку. Цей твір написаний в період навчання в аспірантурі Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського і демонструє творчі пошуки молодого митця в концертно-камерному жанрі. За словами Т. Панько, композитор схильний до меланхолійних, ностальгічних тем, в яких часто відчутно необарокові, неокласичні прийоми, що по суті є оригінально інтерпретованими інтонаційними чи формотворчими символами минулих музичних епох, використаними з метою мистецької рефлексії (туга за ідеальною красою, просвітлений смуток, тривога й сповідність трагедійних монологів "від автора") [3, с. 6].

Взявши за основу жанрову модель XVII-XVIII століття – concerto grosso – З. Алмаші зробив спробу переосмислити й оновити усталений канон, вдихнути в нього свіжий і потужний струмінь світобачення людини початку третього тисячоліття: глибоку самозануреність в особистісний внутрішній світ, прагнення до ідеальної гармонійності людини і всесвіту, духовну й життєву самореалізацію, медитативний спокій і душевну рівновагу. Весь різноманітний спектр цих образно-емоційних та психологічних моментів автор втілює у своєму тричастинному циклі, де концепція драматургії продиктувала відмінне від традиційного розташування частин: крайні повільні (Lento, Adagio), а середня – швидка (Allegro). Крім того, з метою урізноманітнення оркестрового тембру струнного оркестру та для досягнення цікавих сонористичних ефектів, композитор вводить у звукову палітру тембри флейти і кларнета in B, хоча це теж є даниною традиції.

Перша частина – Lento – своєрідний ліричний пролог, в якому конденсуються основні мелодико-інтонаційні лексеми всього циклу. Пропорційна проста тричастинна форма слугує чутливим регулятором у поєднанні різноманітних елементів музичної тканини. Початкове тритактове solo віолончелі відзначається глибокою зосередженістю та концентрацією думки: репетиційний повтор звуку d із мінімальним crescendo при динаміці *pp*, що завершується секстовим ходом вгору й поверненням до вихідної точки (d), із авторськими позначками *senza vibrato*, *poco rubato* створюють ефект певної ілюзорності проекційного автографа композитора, де все наступне не слід сприймати

надто серйозно. Низхідний секундовий хід виступаючої флейти із повторенням останнього звука імітується у партії солюючого гобоя. Ці лапідарні фрази-мотиви в подальшому стануть важливим будівельним матеріалом у створенні інтонаційного фундаменту всього циклу.

На фоні витриманого *g-moll'*ного тризвуку струнного оркестру розпочинається тихий діалог солюючих інструментів, де партія гобоя пронизана інтонаційними повторами одного звуку, а партія віолончелі насичена виразними широкими стрибками (мала септіма, мала деціма). Цей мікродіалог на ледь чутній динаміці *ppp* підхоплює в імітаційному викладі флейта і кларнет на витриманому органному пункті віолончелі, який плавно перетікає в мотив початкового тритактового *solo*. Така чітка тематична розмежованість розділів усередині частини органічно поєднується з нівеляцією і плинністю форми-структури, оскільки наступний розділ (точніше, його перші чотири такти) є одночасно і зв'язкою-переходом і початком нового формотворення. Ледь чутний (*pppp*) акорд струнних у низькому регістрі стає майже ілюзорним фоном для розгортання нової фази діалогу між солюючими гобоєм та віолончеллю: відчайдушний "прорив" обох солістів у високий регістр із загальним прискоренням темпу поступово ущільнює оркестрову фактуру шляхом імітаційного вступу окремих голосів та *divisi* окремих груп (альти, віолончелі). Загальне динамічне наростання і зміна темпу (*ritù mosso*) є ознакою напруженої кульмінаційної зони, де повисаючі, одноманітні інтонації солістів, ніби розчиняються у кластерному і потужному гудінні оркестру. Поступово напруга спадає, фактура стає прозорою, зменшується динамічна потужність, повертається початковий темп (*tempo I*). Виразні низхідні мотиви-фрази солістів, що вдало маскують перехід до репризи, поступово змінюються на тихий, майже нечутний діалог двох інструментів, де характерний початковий мотив починає гобой і закінчує віолончель при повному мовчанні оркестру.

Образна драматургія цієї рефлексійно-самозаглибленої частини спонукала композитора до вибору відповідних музичних засобів та формотворення, які б працювали на ідею. Різноманіття і барвистість добре зчеплених мотивів при графічній прозорості фактури, нівеляції структурних переходів та плинності розгортання авторської думки (постійно змінний метр – $3/4$, $4/4$, $5/4$, $2/4$, $6/4$) підпорядковуються єдиному протягом всієї частини тональному центру *d*, що служить своєрідним смисловим епіцентром, не лише гармонічним, але й семантичним.

Друга частина *Concerto grosso – Allegro* – є найбільш об'ємною за розмірами та найбільш процесуально-дієвою в аспекті розгортання, переосмислення і трансформації музичного матеріалу. Моторно-токатний характер частини із різноманітними образно-емоційними мутаціями, втілений у безсистемну вільну форму (A B A1 C A2 D B1 A3 E A4 F A5 G B2) з певною ознакою рондальності (шестикратне повернення до тематизму розділу A), відкрили перед композитором можливість створити калейдоскопічно-швидкісну картину зміни станів та почуттів нашого сучасника, зафіксувати мерехтливо-мінливий перебіг реалій життя XXI століття.

Розділ A базується на низхідному мотиві двох малих секунд, які, як маленькі цеглинки в архітектоніці цілої частини, є основою подальших мистецьких метаморфоз автора. Прозора оркестрова фактура, швидкий темп, численні раптові наростання і спади динаміки створюють відчуття очікування чогось радісного та світлого. Простий період несиметричної будови (із несиметричним поділом на речення (5+7)) у другому реченні імітаційно відтворює вже знайомі слухачеві репетиційні звороти з першої частини, але в зовсім іншому контексті (яскрава гомофонно-гармонічна фактура, жвавий темп).

Розділ B, щільно поєднаний із попереднім розділом A, має таку саму несиметричну будову (5+7) і подібну фактуру, близький за інтонаціями тематизм (низхідні секунди із репетиційним зависанням). Лише у другому реченні виникають нові інтонації – *solo* контрабаса із виразним низхідним рухом по звуках мінорного секстакорду, що імітаційно підхоплюється першими альтами (*divisi* альтової групи з початку речення). Повернення до тематизму розділу A (тільки перше речення) відбувається на потужнішій динаміці *crescendo f:ff*, підготовлюючи вступ соліста-віолончеліста.

Доволі чітка симетрія перших трьох розділів A B A1, обрана З. Алмаші для експонування музичного матеріалу виключно оркестром, у своєму кульмінаційному завершенні співпадає з початком сольо-віртуозної каденції віолончелі, насиченої певними технічними труднощами (стрибки, подвійні ноти, репетиційні повтори у швидкому темпі дрібними тривалостями). На завершення віолончельної каденції накладається вступ солюючого гобоя із темою розділу A, яка плавно переходить у короткі імітаційні перегуки різних оркестрових груп і солістів (флейта, кларнет із першими та другими скрипками).

Наступний розділ D відзначається ініціативністю оркестру при повному мовчанні солістів і лише поява в оркестровій фактурі тематизму розділу B знаменує вступ обох солістів. Віртуозно-технічні партії гобоя та віолончелі на фоні уривків-мотивів в імітаційному викладі різних інструментів та скандування витриманих нот оркестром підводять слухача до кульмінаційної зони, де

в точці найвищої динаміко-емоційної напруги солісти раптом замовкають, а вся струнна група довершує "підйом на пік".

Постійне динаміко-емоційне нагнітання охоплює і розділ E, який будується на швидких віртуозних пасажах флейти та кларнета при дисонантно-акомпануючому оркестрі (divisi оркестрових груп з інтервалами велика септіма, мала секунда). Поступовий динамічний спад підводить до вступу соліста-віолончеліста з темою розділу A, проте тут вона звучить емоційно напружено за рахунок регістрових стрибків із оберненням вихідних малих секунд у великі септіми.

Починаючи з розділу F, оркестрова фактура стає майже графічною: солюючий гобой та віолончель розгортають свій патетично-напружений діалог на фоні гармонійних, розкладених у мелодичну фігурацію, мажорних тризвуків у партії однієї з груп (перші скрипки). Це так звані "альбертієві баси", які виникли і сформувались як виразовий засіб саме в епоху бароко й мали досить широке застосування у композиціях того часу, зокрема в жанрі *concerto grosso*, у фортепіанній музиці. Монотонно-рівномірний і прозорий супровід поступово інтенсифікується вступом інших інструментів струнної групи (другі скрипки, альти, віолончелі) і "альбертієві баси" модифікуються у звичайну мелодичну фігурацію, на фоні якої продовжується експресивний діалог двох солістів (розділ G, с. 22). Досягнувши у своєму спілкуванні найвищої звуковисотної точки (у гобоя – d3, у віолончелі – e3) на динаміці *fff*, солісти замовкають, віддавши ініціативу подальшого розгортання тематизму оркестрові. Завершальний розділ частини B2, побудований на вже знайомих інтонаціях, підсумовує всі попередні перипетії – тема B викладена у партії струнного оркестру, а місце солюючих інструментів займають флейта і кларнет. Несучись у дикому вихорі (авторська позначка *furioso*) до завершення цього *regretium mobile*, на одній високій ноті вступає гобой із широкою динамічною градацією *p-fff*, причому кульмінаційні точки соліста і оркестру не співпадають, оскільки пронизлива нота-"крик" цілком органічно переходить в заключну частину циклу, затримуючись на тривалій ферматі.

Третя, заключна частина концерту (*Adagio*) підсумовує образно-сміслову драматургію твору в досить незвичний спосіб: це фінал-діалог самих солістів без участі оркестру. Частина розпадається на дві великі сольні каденції-монологи гобоя (21 такт) та віолончелі (21 такт). Першим розпочинає гобой, партія якого спочатку зачаровує своїм пасторальним тембром і глибоким ліризмом, незважаючи на широкі стрибки і динамічні контрасти. Поступово виразні мелодичні інтонації, здрібнюючись метро-ритмічно, сублімуються у швидкі віртуозні пасажі, які набираючи "обертів" діапазонного розгону, "загальмовують" у кульмінаційному моменті на інтервалі септіми. Саме тоді вступає другий соліст, який підхоплює монологічну естафету і в своєму руслі її інтерпретує. "сповідь" віолончелі насичена таємничістю та ілюзорністю (тиха динаміка, флажолети) в поєднанні з емоційними підйомами (стрибки в широкому звуковому діапазоні). Останні такти монологу віолончелі – це початкова фраза з першої частини, яка звучить на октаву нижче, сумно (позначка автора *doloso*) застигаючи на звуці d, який органом пунктом вібрує до кінця частини. І саме на фоні цього звукового "сталагміту" З. Алмаші вводить останню ремінісценцію – уламки мотивів другої частини, які при мінімальній динаміці *pppp* створюють невиразний і тихий звуковий шепіт, що поступово просвітлюється і розчиняється у небутті.

Золтан Алмаші, композитор молодшої генерації, в особі якого органічно поєднується і виконавець (віолончеліст), і творець новітньої музики – що колись було досить поширеним явищем в історії музичної культури – художнім маніфестом своєї творчості, за словами Т. Панько [3, 5] він оголосив мелодичну музику, як музику майбутнього. І *Concerto grosso* № 3 для гобоя, віолончелі та камерного оркестру служить цьому переконливим прикладом, оскільки саме мелодизм є характерною рисою композиції. Короткі й виразні мотиви-фрази, які є основним будівельним матеріалом всього циклу, вражають своєю яскравістю інтонацій та компактністю. Залишаючись у фарватері тонального мислення, мелодичної стихії, композитор у даному творі вдається до розширеної тональності, яка в крайніх частинах має свій конкретний тональний центр – звук d.

В аспекті самого мелодичного розгортання (нанизування коротких фраз-мотивів) і формотворення (нівеляція розділів структури), а також надзвичайна прозорість оркестрової фактури та тиха динаміка в межах нечутності дозволяє відчутти вплив на стиль митця таких видатних сучасних мелодистів як Є. Станкович та В. Сильвестров.

Творчо-індивідуальний підхід композитора до самого жанру *concerto grosso* не виключає дотримання певних традиційних канонів, таких як тричастинність самого циклу, наявність двох солістів, виділення з оркестру групи солістів-віртуозів (флейта, кларнет). Та разом з тим спостерігаємо оригінальне авторське бачення закономірностей жанру, яке сприяє розкриттю основної образної концепції твору – несумісність внутрішнього світу особистості та життєвих реалій, пошуки можливих інваріантів виходу із духовного вакууму.

Багатий образний світ Concerto grosso розкриває перед виконавцем множинність варіантних інтерпретацій. І тому особливо важливим видається аспект осмислення і вивірності художньо-образної концепції твору, не кажучи вже про чисто технічні труднощі, з якими матимуть справу виконавці-солісти. Складність музичного прочитання концерту полягає ще й у тому, що крайні частини циклу – це розгорнуті й самозаглиблені каденції-діалоги солістів (I частина – діалог, III частина – почерговий монолог), а середня частина – центр інтенсивної дієвості й активності. Глибока продуманість концепційно-композиторського плану дасть змогу виконавцям і слухачам досягнути всю привабливість і неординарність витвору молодого перспективного митця.

Список використаної літератури

1. Бентя Ю. Золтан Алмаші: "Композитор зобов'язаний використовувати так звані перешкоди собі на користь", інтерв'ю з музикантом / Ю. Бентя. – Режим доступу : <http://mi-re.do.am/news/2009-07-04-129>.
2. Муха А. Композитори України та української діаспори [Текст] : довід. / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 352 с.
3. Панько Т. Мелодична музика – це музика майбутнього / Т. Панько // Музика. – 2009. – № 3. – С. 5-7.
4. Приндюк О. У Спілці композиторів України відбулася прем'єра "Симфонія діалогів" / Ольга Приндюк // День. – 2007. – № 12. – 25 січня. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/175993/>
5. Сидоренко Л. Музика – це містерія / Л. Сидоренко // Поступ. – 2003. – 28 лютого. – Режим доступу : <http://postup.in.ua/usual.php?what=7919>.



УДК 78.071.2 "20"

*Дорожівський Р.Г.,
м. Івано-Франківськ*

РОЗРОБКА УНІВЕРСАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ ДИРИГЕНТСЬКОГО РЕМЕСЛА – АКТУАЛЬНЕ ЗАВДАННЯ ХХІ СТОЛІТТЯ

Анотація. Дана наукова розвідка присвячена підготовці підґрунтя розробки теорії диригентського ремесла. Теоретичні засади такої теорії готуються автором до публікації. Найголовнішою проблемою в диригуванні є ступінь зрозумілості намірів диригента і пов'язана з нею відповідь колективу виконавців, адже відомо що чим тісніший контакт з інструментом – тим адекватніша відповідь музиканта який на ньому грає. В диригуванні, засоби ремесла грають таку ж саму роль. Хіба що передача намірів виконавця-диригента ускладнена відстанню між диригентом з одного боку та колективом – з іншого.

Ключові слова: диригент, оркестр, засоби виконавства

Summary. The proposed scientific research deals with the preparation of foundations in order to develop a theory of the orchestra conductor's work. Theoretical principles of this theory are currently in process to be prepared for a publication by the author. The main problem in conducting is a degree of understanding the conductor's intentions and the respective response of the performers' team. It is well-known, that the closer the contact with the instrument – the more adequate is the response of a musician who plays it. In conducting the means of work play the same role. But the transfer of intentions of the performer-conductor is more complicated through the distance between the conductor from the one side and the orchestra collective – from the other.

Key words: conductor, orchestra, tools of performing art.

Ось уже майже двісті років, починаючи з середини XIX століття, диригент, як провідний виконавець та інтерпретатор, зайняв своє звичне для нас місце у колективному музичному виконавстві. Незважаючи на цю обставину, за багатьма ознаками диригентський фах можна вважати новим явищем, яке знаходиться в процесі свого становлення. Які підстави для такого висновку?

Вивчаючи численні праці і дослідження, присвячені диригентській професії, можна зробити висновок, що шлях до оволодіння принципами становлення фаху в його універсальному вигляді ще не подолано. Навколо професії диригента продовжують точитися дискусії, причиною яких, скоріш за все, є відсутність науково обґрунтованої теорії основних засад диригентського ремесла. У ХХ столітті з'явилася достатня кількість досліджень диригентського фаху, характерною особливістю яких є те, що кожен автор пропонує свій, набутий особистою практичною діяльністю підхід до розв'язання окремих важливих загально фахових питань. В свою чергу такий спосіб формування

теоретичної основи виконавства, без усвідомлення закономірностей природи зрозумілості жесту, утворює невиразну і суперечливу картину, в центрі якої знаходиться диригент.

У підтвердження сказаного, напевно, необхідно процитувати автора відомої праці "Техніка диригування" І.Мусіна: "... нерозв'язана ще одна з проблем диригентського мистецтва – чому і яким чином рух рук диригента здійснює свій вплив на виконавця. Не вияснені ще закономірності і природа виразності диригентського жесту". На жаль, автор не дав відповіді на ці надто важливі фахові питання, що є сумним діагнозом для всієї праці, яка в усіх інших питаннях є цікавою, але як тільки автор наближається до питань які пов'язані з зазначеними ним проблемами, стає зрозуміло, що дійсно нічого не зрозуміло. Наприклад, стаття "Диригентська паличка" не дає розуміння доцільності використання цього інструмента, при тому що загалом оцінка потреби цього додаткового засобу впливу на колектив визнається. Погоджуйтесь з автором, що "роль палички в диригуванні – винятково велика", вважаю, що автор допускається помилки в твердженні що, скоріш за все, її необхідно тримати кінчиками пальців, так як вони є "найчутливішою частиною руки". Тепер стає зрозуміло чому автор говорить про вищезгадану "ще одну проблему", адже, не розуміючи навіть, наприклад, молоток, і тримати його можна як завгодно. Не даремно в жодній з праць, присвячених диригентському ремеслу, не існує розділу або статті, яка була б присвячена звуковидобуванню і не зроблено спроби щось тут пояснити. В навчальному посібнику М.Колесси "Основи техніки диригування" нарешті можна знайти пояснення способу звуковидобування у диригентській практиці, а паличкою маестро володів віртуозно, не намагаючись тримати її кінчиками пальців.

Актуальність проблеми теоретичного обґрунтування способу звуковидобування впливає з практики, яка свідчить що переважна більшість маестро не усвідомлює того яким чином рух рук стає максимально зрозумілим. Якщо піти далі і задати питання практикуючим диригентам, яким чином здійснює маестро звуковидобування на такому специфічному інструменті, яким є оркестр, то, скоріш за все, почуємо відоме: "жест повинен бути точним, енергійним, виразним", але в чому полягає та точність чи виразність теоретично обґрунтованої відповіді у вигляді формули навряд чи почуємо.

У намаганні знайти відповідь на поставлене питання яким способом жест або рух рук стає зрозумілим, автор І.Мусін, приводить до схем руху рук, з конкретним поясненням кожної долі, які він називає "ударними". Таке визначення близьке до розуміння способу звуковидобування в диригентському ремеслі, та, на жаль, подальшого розвитку у праці ця думка не отримала. Подані в роботі схеми руху рук скоріше дезорієнтують.

Питання диригентської техніки стоїть надто гостро у теоретичній площині. І тому серед виконавців та слухачів надто часто виникає природне питання: "а хто ким керує?". Якщо відволіктись на досягнення у спорті, можна зрозуміти що ефективність дій спортсмена прямопропорційна способу який він використовує для досягнення мети. Надзвичайно цікавим мистецьким явищем для спостереження є класичний балет, в якому органічно поєднуються досягнення художньої гімнастики, пантоміми і танцю. Засоби пластики тіла у поєднанні з танцювальним рухом здатні розкривати глибину почуттів та вести сюжетну лінію твору безсловесно. Очевидно, основою балетного мистецтва є музика, яка володіє всіма необхідними компонентами сюжету з його емоційною складовою. Впевненість у тому, що починати мову про художній рівень виконавства з його філософською складовою, без розкриття технології оволодіння засобами, є недоречною і навіть шкідливою справою, яка відволікає від першочергового виконання технічних завдань. І справді, без володіння засобами, будь яка мова про трактовку чи інтерпретацію не може бути доречною.

При знайомстві з відомими та авторитетними авторами книг, посібників і підручників, присвячених диригентському фаху, з метою пошуків точок опори в теоретичному підґрунті ремесла, мимоволі виникає висновок, що "диригування – справа темна", як жартівливо колись сказав Римський-Корсаков. Напевно що в часи Римського-Корсакова так і було, але вже ХХ століття, з його досягненнями в музиці загалом та пов'язаною з нею професією диригента зокрема, відбулися значні позитивні зрушення. "Основи техніки диригування" М.Колеси, як навчальний посібник для середніх та вищих навчальних закладів, цілком успішно може претендувати на якомога ширше висвітлення практично всіх проблем, які існують в диригентській професії. З усіх дослідників, М.Колеса найбільш послідовно, конкретно, в надзвичайно стислій манері розкладає всі найважливіші питання фаху. Все що автор подає у своєму посібнику, його учні мали можливість спостерігати в класі, де особистий показ маестро був завжди яскравим та зрозумілим, завдяки бездоганній технологічній основі його руху.

Значний вклад в розробку теоретичних засад диригентського фаху вніс С.Казачков у книзі "Диригентський апарат і його постановка". Вивчаючи матеріал, поданий автором у цікавій за змістом та об'ємній роботі, мимоволі доходиш до висновку, що вся інформація, подана в книзі, підтверджує одну з суперечливих думок передмови, що "вчитись по книжках мистецтву – неможливо".

Початківець, учень чи студент легко загубиться у величезній кількості інформації і навряд чи знайде найнеобхідніші відомості та рекомендації. Надзвичайно цінний зміст буде корисним, скоріш за все, досвідченим маестро, які поєднують виконавство з педагогікою. У передмові автор наводить цитату відомого диригента і педагога І.Маркевича, яка свідчить про те, що сьогодні вже створило умови, при яких можна "побачити народження і становлення науки про диригування", що є ще одним підтвердженням відсутності поки що такої науки.

З праці С.Казачкова, зрозуміло, що автор, сказавши цілком слушно в розділі "Засоби диригування" про те, що диригент для здійснення свого впливу на колектив користується жестом, мімікою і пантомімою, знову ж таки не розвинув цю думку до формулювання, яке частково могло б лягти в основу теорії. З контексту сказаного випадає дуже важлива складова, якою є зрозумілість початку і закінчення звучання через рух рук, у поєднанні з пантомімою. В цілому, з позиції практичного досвіду, розуміючи що автор має на увазі, слід зауважити, що початківець на початку шляху цього, з великою дозою впевненості, найскладнішого виду виконавства, навряд чи щось для користі справи почерпне. Думка про те, що мистецтво пантоміми лежить в основі зрозумілості того ж жесту, на жаль, у С.Казачкова, не отримала оформлення у вигляді формули руху, з якої можна було б починати розмову про теорію диригентського ремесла у його елементарному вигляді. Пошуки істини приводять до саме того елементарного – розібраного на складові елементи – аналізу, з якого необхідно починати навчання.

Між іншим, питання "з чого ми повинні починати?", або "спосіб звуковидобування", який чекає на пояснення, автор, у своєму цілком правильному розумінні проблеми, сам заговорює всіма можливими і неможливими супутніми проблемами, яких безліч у диригентському виконавстві. Від способу звуковидобування у прямій залежності є спосіб постановки мануального апарату.

М.Малько – учень видатного німецького диригента Ф.Моттля – на початку ХХ століття започаткував диригентські класи в Ленінграді та Києві, в яких було втілено практику основи навчального процесу. В передмові до книжки "Основи техніки диригування", зазначено що "ця книжка – не підручник, але вона, в першу чергу, призначена для тих, хто навчається диригуванню. Підтверджується думка, що теоретичні засади диригентського фаху в ХХ столітті поступово отримують ознаки оформлення їх у фундамент нової в музичному виконавстві науки про спосіб керування великими колективами виконавців.

Цікавим є внесок М.Колеси в теорію диригентської майстерності в питанні оволодіння специфічними якостями в диригентській професії. М.Колеса окремо зупинився на питанні особистих якостей диригента. Микола Філаретович, окрім якостей якими повинен володіти кожен музикант, підкреслює, що диригент повинен мати ще деякі інші особливості. Автор зазначає: "У диригента повинні гармонійно поєднуватись такі риси характеру як ініціативність, наполегливість, дисциплінованість, організаторський хист і в той же час – делікатність, стриманість і почуття товариського такту. Щоб успішно працювати з хором чи оркестром, диригент повинен бути чуйним і розумним педагогом. До цього слід додати що глибока ідейність, чесність і принциповість – це також властивості без яких не можна собі уявити справжнього диригента".

З практики диригентського виконавства, стає цілком зрозуміло, що у ХХІ столітті ми стоїмо на порозі створення універсальної теорії диригентського ремесла. На превеликий жаль, на сьогоднішній день існують різні підходи до способу керування симфонічним, духовим оркестром та хором, що заперечується цілком виразно оперним диригуванням, де диригент водночас керує оркестром, хором, та солістами. Це дає підставу для розробки універсальної теорії диригування, яка, внаслідок існування великої кількості шкіл ХІХ-ХХ ст., має реальне теоретичне підґрунтя в сьогодні.



УДК 78.071.1(430)

**Горбаль В.Я.,
м. Львів****ОРКЕСТР У ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОНЦЕРТАХ ЙОГАННА АДОЛЬФА ХАССЕ**

Анотація. У статті здійснено спробу розгляду традицій, засад, індивідуальних принципів побудови оркестрової тканини в доробку Йоганна Адольфа Хассе на прикладі одного з жанрів його інструментальної творчості – концерту.

Ключові слова: інструментальний концерт, бароковий оркестровий склад, акустичний баланс, ансамблеві функції інструментальних партій.

Annotation. The article is an attempt to review the traditions, values, principles of construction of individual orchestral works of Johann Adolph Hasse for example, one of the genres of his instrumental works – concert. In his operas, as leading genre, composer devoted considerable attention to the orchestra, as have one of the best performing groups in Europe (Die Kurfürstlich-Sächsische und Königlich-Polnische Kapelle). He also guided at orchestra's level in oratorios, spiritual writings. The basis of the orchestra consisted of talented soloists in collaboration with whom where created many trio sonatas, concerti-grossi, concerts of various compositions. The team Dresden court chapel of J. Hasse includes such alternately known accompanists as violinists J.-B. Volyumye, J.G. Pisendel, it consisted violist J. Schubert, hambist K.F. Abel, bassist J.D. Zelenka, oboist F. Le Risch and I.K. Richter, flutist P.G. Byuffarden and his disciple J.J. Quantz, french horn A. J. Hampel, lutanist C.L. Weiss and others. Among the leading soloists, who were part of his choir were supporters of German and French musical traditions. All this together was quite rich and diversified basis for extensive knowledge of painting art processes instrumental in forming cultures of Europe and the principles of orchestral writing.

In the works of J. Hasse presented variety types of genres concert of his day. Dimensions concert orchestra enough chamber, and their acoustic balance varies depending on the capacity instrument virtuoso performer of opportunities and concrete stage conditions.

J. A. Hasse demonstrates freedom involvement in various designs of instruments ensemble (flute, in particular French and German traverso flute, harpsichord etc.). These qualities of his works gave influence for future generations of artists, including Bach and his sons, Haydn and Mozart.

Key words: instrumental concert, Baroque orchestral composition, acoustic balance, ensemble instrumental function parties.

Початок форми

Творчість представника німецького бароко А. Й. Хассе (Johann Adolph Hasse, 1699-1783) цікавить дослідників насамперед з позицій традицій придворного музичного мистецтва Німеччини (чи вужче – Саксонії), зокрема у оперному жанрі. Об'єктом зацікавлення потрапляє насамперед дрезденський період діяльності мистця (1731-1763), як очільника, капельмейстера і композитора придворної капели Августа III (сина Августа Сильного) і плідного композитора тутешнього італійського оперного театру, майстра вишуканого вокального стилю, талановитого мелодиста. Саме у Дрездені почалася його співпраця з італійськими лібретистами П. Метастазіо та С. Б. Паллавічіно, тут відбулися гучні успішні прем'єри його опер-seria "Покинута Дідона" (1742), "Вдячна Семіраміда" (1744), "Демофонт" (1748), "Адріан в Сирії" (1752), "Сулейман" (1753), "Олімпіада" (1756) (в загальній кількості 56 сценічних творів). У більшості з них провідні партії виконувала його дружина – співачка-примадонна Фаустина Бордоні-Хассе. І це природно, адже талановитий німецький музикант був учнем славетних італійських композиторів, провідних представників неаполітанської оперної школи Ніколо Порпори і Алессандро Скарлатті.

Натомість, до проблематики інструментального стилю Й. А. Хассе дослідники звертаються досить обмежено і переважно в контексті проблематики національних осередків барокової музики (О. Ляндманн [5], Н. Зейфас, Ч. Бьорні [1], Ю. Бочаров [2]), та з позицій формування традицій музики для окремих інструментів (Б. Качмарчик [4], А. Карп'як [3]). Аналіз оркестрового мислення композитора в цілому побіжно заторкується в енциклопедичних та словникових виданнях. У даній розвідці здійснено спробу розгляду традицій, засад, індивідуальних принципів побудови оркестрової тканини в доробку німецького митця на прикладі одного з жанрів його інструментальної творчості – концерту.

В своїх операх композитор приділяв значну увагу оркестру, оскільки мав у своєму розпорядженні один з найкращих виконавських колективів Європи (Die Kurfürstlich-Sächsische und Königlich-Polnische Kapelle). На його рівень він орієнтувався і в ораторіях, духовних творах. Кістяк оркестру склали талановиті солісти, у співпраці з якими постали численні тріо-сонати, concerti-grossi, концерти різних складів. У колективі Дрезденської придворної капели концертмейстерами Й. Хассе поперемінно були відомі скрипалі Ж.-Б. Волюмьє і Й. Г. Пізендель, до його складу входили альтист Й. Шуберт, гамбіст

К. Ф. Абель, контрабасист Я. Д. Зеленка, гобоїст Ф. ле Ріш і І. К. Ріхтер, флейтисти П. Г. Бюффарден і його учень І. І. Кванц, валторніст А. Й. Гампель, лютніст С. Л. Вайс¹ і ін.

Як вже згадувалось, композитор був добре знайомий з італійською музичною культурою. Будучи учнем знаних представників італійського музичного мистецтва XVII століття, він і в 1730-ті рр. неодноразово виїжджав до Італії, постійно оновлюючи картину еволюційних мистецьких процесів. У 1750 році, отримав запрошення з Франції (для виступів Версалі), у 1760 австрійська імператриця запросила його до Відня. Крім Дрездена і Губертусбурга, де композитор працював переважну кількість часу, він розширив свою географію на території славянських країн, оскільки у 1756 році саксонський курфюрст перемістив свій двір до Варшави. Серед провідних солістів, котрі входили до складу його капели були сторонники німецької та французької музичних традицій. Все це в сукупності склало досить багату і різнопланову основу для пізнання обширної картини мистецьких процесів в інструментальних культурах Європи і формування засад оркестрового письма.

У доробку митця представлено найрізноманітніші різновиди концертних жанрів його доби. Розміри концертних оркестрів достатньо камерні, а їх акустичний баланс варіюється в залежності від потенціалу інструменту, віртуозних можливостей виконавця та конкретних сценічних умов.

Концерт для гобоя з оркестром F-dur було написано близько 1740 року². В основу твору покладено італійський концертний цикл: 1 ч. Allegro; 2 ч. Adagio; 3 ч. Allegro. У гобойному концерті структура оркестрової тканини твориться партіями I та II скрипок, віолончелі та continuo (не виписаного у партитурі) (1).

Приклад 1.

Allegro Johann Adolf Hasse

The musical score shows four staves: Oboe, Violine 1, Violine 2, and Violoncello. The Oboe part is mostly rests. The Violine 1 and Violine 2 parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Violoncello part plays a steady eighth-note bass line.

Співвіднесення партій має риси тріо-сонати: високі струнні творять інтервально-мелодичний ряд, низькі – басову лінію. Однак у залежності від розгортання партії соліста, композитор гнучко варіює ці функції.

Зі вступом соліста віолончельна партія виключається, у кожній з цезур вводиться знову. Цей принцип композитор послідовно витримує протягом цілого твору, очевидно прагнути зберегти акустичний баланс, комфортний для сприйняття партії соліста. Теситурно високі розділи гобойного соло дуєтно доповнюються першими скрипками, другі переймають функції облігатного акомпанементу – партію метрично мірного баса, чим досягається комплементарність ритміки (2).

¹ Вчитель українського лютніста та бандуриста Тиміша Білиградського.

² Дата першої публікації рукопису цього твору припадає на 1965 рік.

Приклад 2.

48

Натомість у повільній частині можемо спостерігати поєднання басових функцій віолончелей та других скрипок у розгорнутому вступному розділі (3).

Приклад 3.

Adagio

Багату палітру прийомів акустично-тембральних співвідношень партій соліста й оркестру доповнює відсутність противаги басової лінії, де проведенню віртуозної партії гобоя акомпанує інтервально і ритмічно споріднений дует перших і других скрипок. Вони беруть на себе інші функції, притаманні групі облігатних інструментів, виконуючі тривалі акордові педалі (4).

Приклад 4.

79

Застосування tutti композитор використовує лише у кульмінації фіналу, попередньо обережно вводячи віолончелі виключно в кадансових формулах. При використанні всього виконавського складу партія гобоя дублюється першими і, частково, другими скрипками.

На іншу жанрову модель орієнтовано цикл 6 Concertos op. 4. Це – концерти для оркестру, concerti-grossi, які постали у 1741 році і були опубліковані видавництвом J. Walsh у Лондоні ("Six concertos for violins, French horns or hoboys & c. with a thorough bass for ye harpsichord or violoncello in eight parts, opera quarta, composed by Sigr. Giovanni Adolffo Hasse"). За визначенням автора, вони написані для 8 мелодичних голосів: 2 гобоя, 2 валторни, I та II скрипки, continuo (віолончель з гарпсихордом), прописане мелодичною лінією з цифрованим басом. Візьмемо за приклад перший з цього опусу *Concerto № 1 F-dur*.

У першій частині (Allegro) та фіналі (Minuet) функції оркестрових партій поєднують дублювання високих партій (гобоїв і скрипок) з невеликими інтонаційними або ритмічними відмінностями, дуету валторн, у якому зберігається ізоритмія при чергуванні унісонів з протилежно спрямованими інтервальними ходами і мірна пульсація continuo.

У середній частині (Un poco andante) валторні не задіяні, високі інструменти творять масивний унісон у супроводі облігатної групи. С цього огляду, стає зрозумілим, що мав на увазі в своєму листі до композитора К. Ф. Бах, стверджуючи, що він найбільший у світі брехун: у творі на 12 обов'язкових голосів музикант виокремлює щонайбільше три реальних самостійних партії, досягаючи при цьому виняткового ефекту, сильнішого від повноцінної насиченої партитури [1, с. 229].

Окрему увагу варто приділити концертам для духових інструментів. Розгляд композиційних, структурних, тематичних особливостей, а також принципів оркестрування і співвідношення соліста з оркестром вказує на близькість засад німецького композитора здобуткам А. Вівальді. Як справедливо зазначає Андрій Карп'як: "Сольний духовий передкласичний концерт А. Вівальді являв собою ансамблеву п'єсу для невеликого складу струнних на чолі з солюючим інструментом. Соліст італійського майстра – лише "найдосконаліший" оркестровий голос... Носієм тематичного начала був оркестр, за яким зберігалася першість. Лише в повільних частинах соліст панував над ансамблем" [3, с. 51].

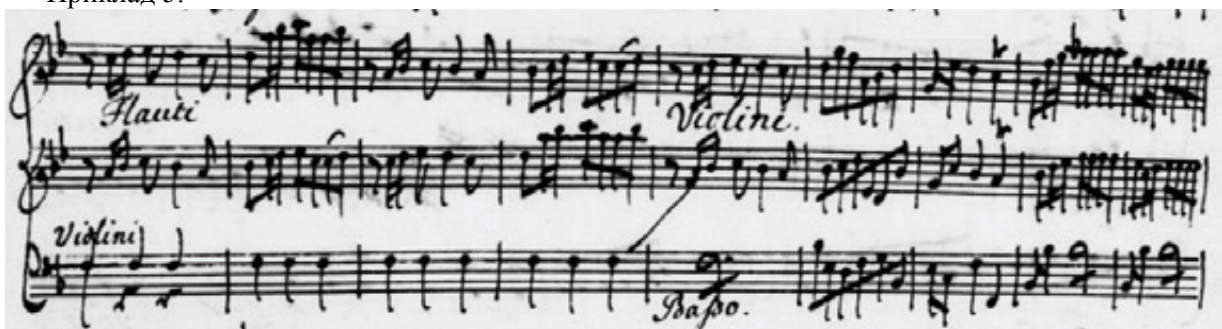
З важливих аспектів творчих зацікавлень композитора флейтовим концертним репертуаром слід виокремити інтерес до його творчості прусського короля Фрідріха II, який був започаткований у 1740-х роки. Зокрема, монарх володів флейтою і komponував для неї. На той час більшість інструментальних творів композитора, в тому числі тріо-сонати і concerti grossi, концерти, вже було опубліковано в Лондоні.

У *Концерті для двох флейт траверсо* (Concerto per due flauti soli in B a 5 partes) оркестровий ансамбль творять I та II скрипки і continuo ("Musik- och teaterbiblioteket" у Стокгольмі володіє рукописом цього циклу). Акустичні пропорції виконавського складу композитор теж обумовлює на титульній сторінці рукопису: I скрипки – два виконавці / пульти, другі – чотири, віолончелі – 3 і гарпсихорд. Перша частина в рукописі композитором подається без означення темпу (а отже мається на увазі традиційне барокове Allegro – tempo ordinario).

Унісонний вступ всіх струнних (тт. 1-5), який відкриває частину, змінюється проведенням ритмічно вишуканої та примхливо-танцювальної теми у солістів: паузована сильна доля і каскад синкоп на тлі менуетного ритмічно строгого супроводу, каданс якої варіантно-зміненим відлунням дублюється скрипками. У відповідь солістам проводиться тема унісоном високих струнних, яка розвиває матеріал вступу. Наступне проведення теми у солістів попарно дублюється скрипками colla parte (I флейта – I скрипки, II флейта – II скрипки), метрична пульсація зберігається у басовому ансамблі.

У розділах, де гра духових відсутня, ансамблеві функції перерозподіляються: перші скрипки беруть на себе функції провідного мелодичного голосу, другі скрипки і віолончелі творять терцово дубльований басовий мелодичний голос, іноді другі скрипки долучаються у терцію до перших. Періодично композитор записує партитуру на трьох лініях позначаючи унісонні проведення скрипок або флейт. Таким чином формується постійно свіжий за теситурною наповненістю ансамбль (5).

Приклад 5.



Цей же принцип митець зберігає й у початковому розділі другої частини (Andante, 2/2, F-dur), чергуючи унісонні переклички перших скрипок і солюючих флейт, лише у кульмінації переходячи на терцове соло духових з різнобіжним ізометричним ансамблем I і II скрипок.

В наступній частині (Allegro assai, 3/8, B-dur) партії скрипок і флейт послідовно попарно дублюються, а з моменту їх інтонаційної індивідуалізації, яскравий віртуозний матеріал солістів звучить на тлі схематичного метрично рівного акомпанементу струнних у стилі bass-continuo, причому періодично до нього долучається й друга флейта (6).

Приклад 6.



Концерт для флейти, струнних і continuo G-dur (Flute Concerto in G-dur, GroF 244), написаний орієнтовно у 1731-1735 рр., теж має тричастинну будову італійського типу. У цій композиції очевидні установки на модель концерту для соліста з оркестром, яка все більше набирає форм його класичного зразка. Ансамбль творять I та II скрипки і чембало, партія якого не цифрована, а фактурно прописана автором. Тричастинна будова циклу (1 ч. [Ordinario]; 2 ч. Largo; 3 ч. Allegro) витримана у єдиній тональності D-dur, однак в середніх розділах крайніх частин є модуляції у A-dur, подібно до старосонатної форми. На відміну від концертів з дуетами солістів, флейтова партія має обмаль пауз, вона задіяна або в сольному, або в ансамблевому виконанні в унісон з першими скрипками. Під час соло партія перших скрипок нерідко не просто переходить у акомпануючу сферу, а цілком паузована. Звертає на себе увагу й наявність розділу, наближеного до концертної cadenza класичного типу наприкінці фіналу: обидві партії скрипок мають 9 тактів паузи, а соліста підтримує лише чембало.

Напевне найбільш багатий склад має оркестр у 12 концертах для німецької флейти з оркестром: I і II скрипки, альт (в партитурі позначений як tenor), генерал-бас (віолончель або гарпсихорд). Цей цикл флейтових концертів виник внаслідок співпраці з солістом Дрезденської придворної капели французом П'єром Габріелем Бюфарденом, і орієнтований на його виконавський потенціал.

Так, у *Концерті № 1 G-dur*, перша частина починається однотоковим унісоном, після чого весь розділ tutti партія соліста та перших скрипок є ідентичними (за принципом оперних colla parte). У сольному епізоді (16-35-ий такти) перші скрипки вторують флейті у терцію, за принципом другого соліста. Ізоритмічну комплементарну групу творять альт і віолончель. Зрештою continuo, а згодом і альт виключаються з ансамблю, залишаючи три партії на взірець concertino у concerto-grosso кореллівського типу. Цікавим явищем є ритмічно й фактурно монолітний матеріал всього оркестрового ансамблю у діалогічних перекличках з солістом (тт. 63, 65, 67, 80). Тут відсутній поліфункціональний поділ фактурної організації окремих шарів, вся оркестрова вертикаль вибудовується в єдиний комплекс.

Друга частина фактурно вирішена нетрадиційно, проте логічно з огляду на виразовий потенціал соліста, вона виокремлена домінантовою тональністю (Adagio staccato, D-dur, 4/4). Оркестровий вступ tutti підводить до вступу флейти на педальному звуку у 6-му такті, якій акомпанують лише скрипки і альт. У 20-му і 41-му тактах композитор знову вводить ритмічно спільний і функціонально рівноцінний виклад всього оркестрового масиву одразу з завершення флейтового соло.

Фінал (Allegro non troppo, G-dur, 3/8) повертає в основну тональність і знову демонструє розподіл функцій інструментальних партій виконавського ансамблю. В ній чітко згруповані солюючі, мелодично-дублюючі, доповнюючі, гармонічних і басові голоси. Драматургію розвитку музичного

матеріалу творять багаторазове і послідовне чергування оркестрових розділів tutti та сольних епізодів, близьких до concertino на взірєць італійських concerto-grosso.

Але окрім їх типової функціональної змінності, звертає на себе увагу різноплановість композиторських рішень для кожного етапу викладу музичної тканини. У оркестровці сольних флейтових епізодів партія перших скрипок почергово втворює партії соліста у терцію або сексту чи включається в стриманий метричний гармонічний акомпанемент, оскільки партія облігатного баса у них послідовно відсутня (7).

Приклад 7.

На прикладі трактування оркестру у доробку представника німецького бароко Й. А. Хассе можна стверджувати, що названий жанр увібрав у себе напрацювання оркестрової музики концертного жанру різних національних культур і традицій. Стилїстика оркестрового письма засвідчує гнучке володіння різними жанровими моделями концерту: concerto-grosso А. Кореллі, сольного концерту для духових А. Вівальді. Композитор демонструє тенденції формування класичного концерту для соліста-інструменталіста з оркестром: тричастинність циклу, де фінал дещо рухливіший за першу частину, вживання спорідненої тональності у другій частині, модуляції у доміантову сферу в центральних розділах крайніх частин, наявність розділів наближених до концертної каденції. У своїх композиціях митець гнучко застосовує багатство акустичного потенціалу різних груп інструментарію в залежності від функцій соліста, спираючись на поєднання чи протиставлення партій, їх ритмічний, теситурний, фактурний, інтонаційний контраст, темпоритмічні особливості, насиченість звучання. Облігатну групу (переважно віолончель і клавір) композитор також трактує дуже різнопланово – як імпровізацію з опорою на басову мелодичну лінію, генерал-бас з цифрованим позначенням гармоній, фактурно-мелодичну деталізацію акомпанементу, іноді зовсім виключаючи її у сольних розділах чи, навпаки, залишаючи виключно клавір у поєднанні з солістом. Й. А. Хассе демонструє свободу залучення в ансамбль інструментарію різних конструкцій (зокрема французької флейти-траверсо та німецької флейти, чембало і гарпсихорда тощо). Ці якості його творчих позицій зумовили вплив його творчості на митців наступних поколінь, в тому числі на Й. С. Баха і його синів, Й. Гайдна та В. А. Моцарта.

Список використаної літератури:

- 1.Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии : пер. с англ. / Чарльз Бёрни. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1967. – 290 с.
- 2.Бочаров Ю. Забытый классик XVIII века / Юрий Бочаров //Старинная музыка : Практика. Аранжировка. Реконструкция. – 1999. – № 1. – С. 135-137.
- 3.Карпьяк А. Плекання нових композиційних форм у флейтових концертах Адольфа Гассе / А. Карпьяк // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – № 1. – С.51-57.
- 4.Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII-XIX вв. / рец. : В. В. Березин, Р. А. Маслов, А. В. Козаренко, И. И. Польская. / В. П. Качмарчик. – К. : Юго-Восток, 2010. – 311 с.
- 5.Landmann O. The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach / O. Landmann // Early Music. – 1989. – Vol. 17. – № 1, Feb. – P. 17-30.



УДК 78.071.2

*Столярчук Б.Й.,
м. Рівне***МИКОЛА НЕВІРКОВЕЦЬ – ДИРИГЕНТ, ПЕДАГОГ**

Анотація. У статті висвітлюється життєвий і творчий шлях педагога і диригента, керівника дитячого духового оркестру Рівненської дитячої музичної школи № 1 ім. М. В. Лисенка Миколи Олександровича Невірковця, який присвятив свій талант вихованню молодого покоління музикантів, які продовжують його традиції.

Ключові слова: диригент, музика, оркестр, виховання, педагог.

Аннотация. В статье освещается жизненный и творческий путь педагога и дирижера, руководителя детского духового оркестра Ровенской детской музыкальной школы № 1 им. Н. В. Лысенко Николая Александровича Невирковца, который посвятил свой талант воспитанию молодого поколения музыкантов, которые продолжают его традиции.

Ключевые слова: дирижер, музыка, оркестр, воспитание, педагог.

Annotation. In the article highlights the life and career of teacher and conductor, the leader of children's band of the Rivne M.V. Lysenko music school №1. His name is Nevirkovets Mykola Olexandrovich, who dedicated own talent to education of the young generation of musicians who continued his tradition.

Key words: conductor, music, band, education, teacher.

Чомусь так у нас ведеться, що коли людина відходить у потойбічний світ, починаємо згадувати її хороші справи, чуйність, доброту, а при житті її, якимось чином не помічали чи не хотіли помічати, не завжди дякували за пророблену роботу, можливо заздрощі беруть, але про хороших людей і про їхні добрі справи треба пам'ятати.

Цього року виповнюється 30 років, як пішов з життя Микола Олександрович Невірковець прямо на сцені за диригентським пультом під час звітнього концерту музичної школи.

Народився Микола Олександрович 1 жовтня 1946 року у селі Липки Гоцанського району Рівненської області і помер 22 березня 1987 р. у м. Рівне, похований у рідному селі. Закінчив Липківську НСШ, у 1965 р. – Рівненське музичне училище по класу труби, у 1978 р. – Рівненський інститут культури (заочно). Працював викладачем обласних курсів підготовки керівників художньої самодіяльності. У 1974 р. – викладач класу труби, керівник духового оркестру Рівненської дитячої музичної школи № 1 ім. М. В. Лисенка.

Коли проходять звітні концерти учнів та викладачів дитячих музичних шкіл, то це – свято. Так було і того разу, у квітні 1987 року. У фойє Ровенського музичного училища було гамірно, актовий зал не зміг вмістити усіх бажаючих. По коридору пробігали святково одягнені учасники концерту, готуючись до виступів. Перед початком концерту на балконі завжди грав духовий оркестр, звучали веселі мелодії та марші.

Духовий колектив – це гордість і слава Рівненської дитячої музичної школи № 1. Він виступає і на святкових демонстраціях, і на марш-парадах, його гру слухали і в столиці республіки. Духова музика набула доброго розвитку на Ровенщині, а духовий оркестр – завдяки своєму керівникові Миколі Олександровичу Невірковцю – гарного звучання.

Створений у 1978 році за ініціативи тодішнього директора Рівненської музичної школи №1 Миколи Петровича Калітинського. На той час в учасників оркестру не було якісних інструментів і навіть постійного місця для занять, але учні з такою любов'ю і бажанням займатися не пропускали жодної репетиції. Того ж року новостворений духовий оркестр уперше брав участь у такому ж звітньому концерті дитячої музичної школи. Тоді до його програми увійшов популярний марш композитора М. І. Чембержі "Слава гвардійцям". В єдину мелодію влилися всі 22 інструменти, якими вже вмільо оперували юні музиканти.

Його активність, вимогливість, наполегливість заслужили в дітей любов, повагу. До останніх днів Микола Олександрович був відданий цьому колективу. Духовому оркестру присвоєно почесне звання "зразковий".

Минав час, колектив поповнювався новими музикантами, зростала їх виконавська майстерність. Гортаю поживклі сторінки обласної газети "Червоний прапор" і знаходжу замітку, написану М. О. Невірковцем, яка розпочинається так: "За активну участь у громадському житті міста і за оркестрову діяльність ЦК ЛКСМУ України вдруге нагородив духовий оркестр музичної школи № 1 м. Рівне колективною путівкою в табір "Молода гвардія", що в Одесі. Там оркестранти не лише відпочивали, а й обслуговували всі заходи, які проводилися в піонерському таборі". Навіть під час відпочинку діти не розлучалися з інструментами, відточували свою майстерність в індивідуальній та колективній грі.



Микола Олександрович з учнями під час репетиції (1985 р.)

Микола Олександрович був дуже вимогливим, – згадує А. М. Костюченко, – мій онук Олексій прибігав зі школи, на ходу обідав і спішив на репетиції. Хоч там була дисципліна, але діти з радістю ходили на групові заняття. Може, трохи його боялися, але любили як музиканта і як людину.

Я часто бував на репетиціях духового оркестру і бачив, як він працює. По-перше, – уміло підбирався репертуар чи то концертний, чи строевий; по-друге, він до душі завжди був дітям.

Хлопчики, – так звертався Микола Олександрович до дітей, – розпочинаємо репетицію, прошу бути всіх уважними.

І тоді в оркестрі наступала тиша і розпочиналася робота.

У піонерському таборі діти брали участь у заключному концерті традиційного телевізійного конкурсу "Пісня збирає друзів". Юні музиканти стали переможцями телевізійного турніру "Сонячні кларнети", учасниками програми Днів радянсько-сірійської дружби. У 1982 р. дитячому духовому оркестру було присвоєно почесне звання "зразковий". Він – лауреат Першого і Другого Всесоюзних фестивалів народної творчості.

Весняного дня 1987 року Микола Олександрович ішов на звітний концерт як завжди спокійний, зібраний, але десь на дні душі був якийсь неспокій, закрадався у серце давній біль. "Хіба це вперше?" – подумалось йому після недовгої передишки. Але не думалось Миколі Невірковцю, що цією дорогою, якою він пройшов сотні, – може й тисячі разів, він іде востаннє. Не думалось, бо людина живе надією, навіть у найскрутнішу хвилину, живе, бо надія вмирає останньою.



*Духовий оркестр у піонерському таборі "Молода гвардія", м. Одеса, 1986 р.
(керівник – Микола Невірковець)*

...Концерт підходив уже до кінця, в заключному акорді завжди виступав духовий оркестр. У програмі значилась увертюра на теми пісень А. Іванова-Радкевича.

– Хлопчики, – звернувся він до оркестрантів за кулісами. – Прошу бути уважними.

Ніхто із дітей не міг подумати, що це його останні слова.

– Якщо я впаду, то грайте самі, грайте...

Мало хто із присутніх надавав особливого значення цим словам. Але з перших тактів другого твору не витримало серце Миколи Олександровича, його руки поступово опускалися і він повільно присідав на диригентську підставку. Друзі підхопили його на руки, медична допомога була безсилою...

Сьогодні учасники духового оркестру з вдячністю згадують Миколу Олександровича Невірковця, який протягом багатьох років очолював цей колектив. Тепер духовим оркестром керує Микола Васильович Панащук. Зріс колектив до 60 чоловік, зросла і його концертна програма. Не стихає мідь оркестру... Нині цю традицію продовжує Михайло Йосипович Гамбель.

Список використаної літератури:

1. Столярчук Б. Й. Щоб не стихала мідь оркестрів // Зміна : 1988. – 27 лютого.
2. Столярчук Б. Й. Дзвенить мідь оркестрів // З дзвінкого джерела : Рівне. – 1991, с. 28-30.



УДК 780.643.2 (470-571) "19"

Максименко Д.П.,
м. Львів

КОНЦЕРТ ДЛЯ САКСОФОНУ-СОПРАНО З ОРКЕСТРОМ АНДРІЯ ЕШПАЯ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ РОСІЙСЬКОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Анотація. У статті розглядаються основні етапи та особливості формування російської виконавської школи "класичного" саксофона у XX столітті, появу якої інспірувала М. Шапошнікова. Вона надихнула цілу плеяду композиторів-сучасників до написання творів для цього інструменту. Серед них виділяються імена М. Готліба, Г. Калинковича, О. Флярковського та ін. Однією з останніх композицій радянського періоду в цьому списку був одночастинний Концерт для саксофону-сопрано з симфонічним оркестром А. Ешпая, який і став об'єктом аналізу за наступними параметрами: засоби музичної виражальності, драматургія розвитку, принцип концертності та симфонізму, форми діалогу.

Abstract: The present article deals the main stages of the incipience of Russian "classic saxophone" tradition, which was inspired by Margarita Shaposhnikova. In particular is focused on reasons of the development of "classical saxophone" in USSR, including social and political situation in the country. An important role of this process played such saxophonists and pedagogues as Margarita Shaposhnikova, Olexandr Ryvchun, Lev Mikhailov, which efforted about popularization of this instrument. After their assistance were opened first saxophone classes in Moscow conservatory and in Gnesin State Musical College; also is published methodic manuals "School of the saxophone playing", "150 exercises for saxophone", "40 etudes for saxophone" and few separate small pieces. In addition, figure of Margarita Shaposhnikova is very important for development and popularization of saxophone music in Eastern Europe, because she inspired contemporary composers to writing a great deal of saxophone pieces (including chamber and orchestral). The most popular of them are saxophone concertos, written by M. Gotlib, G. Kalinkovich, O. Flyarkovskiy, L. Pris, Y. Podgayts. One of the latest piece of the soviet period in this list is Concerto for saxophone soprano and orchestra by Andrei Eshpai, that became the object of the analysis in this article. In this piece are appeared all main features of Eshpai's music including different style sources (romantic musical form, neoclassical means of expression, elements of jazz and so on), that is manifested a wide range of thematical decision, the main role of melody in the texture, extraordinary virtuoso saxophone line that is the source of all thematism of the piece. Concerto for soprano saxophone with orchestra by A. Eshpai is considered after such parameters: means of music expression, concert principle and forms of dialogue in this genre.

Мета дослідження полягає в комплексному аналізі одного із зразків концерту для саксофону з оркестром радянського періоду Концерту для саксофону-сопрано з оркестром А. Ешпая в контексті становлення саксофонної виконавської школи в СРСР, а також у виявленні рис стилістики творів цього жанру у саксофонній музиці останньої третини XX століття. Ця мета зумовлює постановку таких завдань:

- оцінити роль історико-соціальних факторів у становленні саксофонної виконавської школи на теренах СРСР;
- виявити і вказати чинники, які сприяли появі саксофонного репертуару на цій території;
- здійснити музично-теоретичний аналіз Концерту для саксофону-сопрано А. Ешпая, зокрема таких елементів, як засоби музичної виражальності, драматургію розвитку, визначити принципи концертності, симфонізму і форми діалогу.

Гіпотезою дослідження є наявність передумов для швидкого розвитку саксофонного виконавства в СРСР у 1970-80-х роках, і, разом з тим, формування "власного" виконавського репертуару. Ці процеси ймовірно були зумовлені історико-соціальними умовами і яскравими представниками виконавської школи. Окрім того, залучення до написання творів для саксофону відомих в країні композиторів може свідчити про їх технічну довершеність і естетичну цінність.

У процесі розвитку виконавської школи "класичного" саксофону у XX ст. досить несподівано виник потужний осередок в Росії (тоді – ще в СРСР). "Винуватцем" цього стала нині відома у всьому світі саксофоністка Маргарита Шапошнікова, а сам осередок виник на базі Гнесінського музичного училища. Поява саксофонного репертуару цієї традиції має дещо схожі тенденції з тими, що прослідковувались у французькій музиці в 1900-20 і 1940-50-х роках. Тобто, появу творів для саксофону – спочатку камерних, згодом – для сольного інструменту з оркестром – інспірувала якраз виконавська школа, яку, щоправда, досить довгий час представляла лише Маргарита Шапошнікова.

Важливим моментом "академізації" саксофону в радянському просторі стала соціально-політична ситуація. Як відомо, джаз в "країні Рад", як породження буржуазного суспільства був в числі "небажаних" напрямів. Тут, щоб уникнути вкрай далекої від об'єктивного бачення

гіперболізації, яка часто має місце при описі положення джазу в СРСР, вживаємо саме термін "небажаних", оскільки під критику підпадали напрямки джазу, які розвивались на Заході. З одного боку, радянські музиканти до початку періоду "застою" мали можливість виступати на джазових фестивалях в Центральній Європі (зокрема "Jazz Jamboree" у Варшаві), у 1961 році в СРСР приїхав з туром ансамбль Бенні Гудмена, а в 1971 році оркестр – Дюка Еллінгтона. Ці візити, очевидно сприяли проникненню і популяризації джазу в середовищі радянських музикантів. З іншого боку, контакти на мистецькому рівні з американцями сприймалися політизованим суспільством часів "холодної війни" на рівні зради батьківщині. Так, наприклад, у 1961 році мав місце показовий випадок, який описує К. Мошков: "Ленінградський саксофоніст Геннадій Гольдштейн передає в Нью Йорк з оркестрантами Гудмена свої авторські твори; роком пізніше ансамбль зірок нью-йоркського джазу (Філ Вудс, Зут Сміт та ін.) виконує його музику на радіо "Свобода", іменуючи автора не інакше, як "один радянський джазовий композитор", для запобігання неприємностей у самого Гольдштейна" [2]. Тобто, в СРСР акліматизація саксофону саме в академічному середовищі, а не джазовому, було єдиним можливим шляхом подальшого розвитку.

Цей шлях був досить довгим і, звісно, не був повністю централізований на особі М. Шапошнікової. Традиційно "батьком" саксофону в Росії вважають Олександра Ривчуна (1914-1974). Саме він ініціював відкриття першого в країні класу саксофону, щоправда на військово-диригентському факультеті Московської консерваторії. Він є автором першого в Росії методичного підручника – "Школа гри на саксофоні", а також збірок "150 вправ для саксофона", "40 етюдів для саксофона", а також декількох окремих невеликих п'єс [1, с.85]. Після О. Ривчуна можна згадати ім'я Лева Михайлова, який домігся у 1974 році відкриття класу саксофону в Московській консерваторії, щоправда, лише в якості додаткового інструменту.

Паралельно з Л. Михайловим плідну діяльність заради популяризації проводила М. Шапошнікова. Про це пише у статті "Російська саксофонна школа: особливості розвитку та проєкція на становлення української школи виконавства" Л. Максименко: "У 1967 році за ініціативою Маргарити Костянтинівни клас академічного саксофона був уперше в Росії відкритий у музичному училищі ім. Гнесіних на духовому відділі, а в 1973 році – в музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних. Важливим імпульсом до відкриття класів академічного саксофона і становлення професійної школи виконавства став візит до Росії саксофоніста зі світовим ім'ям Жан-Марі Лондейкса. З того часу розпочалась плідна творча співпраця двох корифеїв французької та російської школи, внаслідок якої педагогічні принципи Маргарити Шапошнікової поповнились методичними надбаннями європейських колег, що продукує неабиякий прогрес російського саксофонного виконавства" [1, с.85].

Постать Маргарити Шапошнікової є знаковою, коли йдеться про розвиток і популяризацію саксофону у Східній Європі. Її заслуги співмірні із заслугами Елізи Холл на початку, чи Сігурда Рашера в середині ХХ століття. Вона надихнула цілу плеяду композиторів–сучасників на написання творів для саксофону, як камерних, так і оркестрових. Зокрема, відомими в країні авторами було створено і ряд концертів для саксофону з оркестром, серед яких: Концерт для альту з духовим оркестром (є також авторська версія з симфонічним оркестром) М. Готліба, Концерт-капричіо на тему Паганіні для альтового саксофону з духовим оркестром (є авторська версія з симфонічним оркестром) Г. Калінковича, Концерти для саксофона-тенора з симфонічним оркестром М. Гагнідзе і М. Раухвергера, Концерти для альтового саксофону з симфонічним оркестром О. Флярковського, Л. Пріса, Є. Подгайца. Одним з останніх творів радянського періоду в цьому списку був Концерт для саксофону-сопрано з симфонічним оркестром Андрія Ешпая.

Композитор А. Ешпай (1925-2015) є одним із небагатьох митців ХХ століття, хто так багато уваги приділяв жанру інструментального концерту – він є автором 22 концертів, як сольних так і типу *concerto grosso*. Цьому сегменту творчості композитора присвячена праця Олени Самойленко "Жанрова природа інструментального концерту і концертна творчість А. Ешпая". Зокрема, розглядаючи Концерт для саксофону-сопрано з оркестром, дослідниця визначає його як концерт із синтетичною концепцією, у якому рівноцінно представлені віртуозний, (яскраво виражені принцип гри, ефектність, контраст, співставлення фактури, динаміки чи тембрів) та симфонічний типи (використання принципів симфонічної драматургії та тематичний спосіб побудови розробки). Для порівняння, до синтетичного типу інструментального концерту науковець також відносить концерти Ф. Ліста, П. Чайковського, С. Рахманінова, а основною рисою, яка відрізняє дану концепцію від інших, є підпорядкування принципів концертності принципам симфонізму. Йдеться про те, що віртуозність проявляється у високій мірі складності виконавських партій, однак такі естетичні образи концерту, як блиск, радість, гра, практично не з'являються. Натомість, увесь музично-виражальний комплекс підпорядкований законам симфонічного розвитку. Драматургія концерту чітко відображає

основні закономірності драми (наявність протиріччя, його наростання, що переходить у стадію конфлікту, кульмінація, розв'язання), що споріднює твір із найкращими зразками симфонічної музики (симфонії Л. ван Бетовена, Г. Малера, А. Брукнера, тощо).

Концерт – одночастинний, містить риси вільно трактованої сонатної форми, в центрі якої – яскравий джазовий епізод (див. схему). Особливістю композиції є яскраво віртуозна сольна партія. Впродовж твору вона виступає носієм тематичного матеріалу, оркестр у більшості випадків виконує роль супроводу. Виняток складають лише розробкові епізоди, в яких активно беруть участь обидві дійові особи концерту.

Значна перевага соліста над оркестром, на нашу думку, спричинила відсутність каденції, яку також компенсує доволі тривале вступне соло саксофона.

Варто додати, що для усіх розробкових епізодів твору властивими є колористичність музичної тканини, свобода та імпровізаційність, що проявляється у непередбачуваності розвитку тематизму (поява джазового епізоду в розробці), його наскрізності, композиційна стрункість та блискуче оркестрове письмо.

Джерелом тематичного матеріалу композиції є типовий для концертів А. Ешпая розділ – вступне соло, де містяться інтонаційні зерна практично усіх тем. Також в межах цієї короткої каденційної побудови можна віднайти основні образно-емоційні сфери, особливості розгортання концерту – "динамічний рельєф твору" [3, с.141]. Наприклад, у початковому розділі є чимало інтонаційно-ритмічних елементів, так як і у Концерті багато різнохарактерних епізодів. В середині соло, як і в творі в цілому, часто змінюється тематичний матеріал.

Сольний вступ саксофона складається із кількох етапів, кожен із яких становить відносно завершену музичну думку та має свою кульмінацію. Початковий етап (*Allegro agitato*) містить кілька важливих елементів. Перший з них (**а**) – септолі та квінтолі шістнадцятками із характерними хроматичними ходами, стане основою для головної теми. Другий елемент (**б**) – це типовий хід на велику септиму вгору, який впродовж твору іноді замінюватиметься на зменшену октаву. Композитор його активно використав у темі вступу та у всіх розробкових епізодах.

Наступний етап соло (*Andante con moto*) по суті є динамічним спадом -тематичний елемент (**в**). Його інтонації стануть основою для побічної теми. Зокрема, йдеться про ритміку, хроматичні "блукання" та лірико-інтимну сферу настроїв.

У третьому та четвертому етапах поєднуються усі елементи попередніх. Тут відбувається підхід до кульмінації вступного епізоду, і подальший спад. Балансування в межах динаміки *p* зберігатиметься аж до моменту вступу оркестру (ц.1).

Таким чином, початкове соло містить риси, властиві цілій композиції: "свободу, інтонаційну і смислово насиченість, імпровізаційність, співставлення, напруження і відсторонення" [3, с.141-142].

Від ц.1 (*Andante*) у партії соліста знову з'являється елемент (**в**), однак тут він проводиться вже у супроводі струнних. Цей момент дозволяє стверджувати про початок нового розділу, який окреслимо як вступний. Умовно його можна розділити на три епізоди.

Перший, у різних ритмічних вирішеннях у партії саксофона майже точно інтонаційно повторює елементи (**в**) та (**б**). Незважаючи на те, що партія оркестру тут складається із витриманих акордів, все ж даний відтинок відзначається динамічною гнучкістю, та становить відносно завершену музичну думку. Другий елемент (ц.2) – "дує" кларнета і саксофона, який теж будується на інтонаціях початкового соло (**б**) та (**в**). Епізод побудований оригінально – саксофон є ведучим голосом, а кларнет – це ехо, "дзеркало" соліста. При подальшому розвитку з'являтиметься мотив із першого елементу вступного соло із характерним рухом на зм.8 вгору.

Третій елемент теми вступу (від ц.4) становить органічне продовження попереднього (розвиток елементів (**а**) та (**в**), однак тут вже долучається акордовий супровід оркестру. В даному епізоді розвиток тематичного матеріалу досягає своєї кульмінації, підхід до якої супроводжується висхідною мелодичною лінією в соліста. Її кульмінаційна точка припадає на d3, після чого відбувається динамічний спад та повне заспокоєння. У цьому ж емоційно-образному рішенні композитор будує коротку 12-тактову зв'язку, яка не містить нового інтонаційного матеріалу.

Головна партія¹ (від ц.9) – *Allegro vivace risoluto* – є надзвичайно динамічною, дієвою, її образна сфера цілком відповідає класичній головній партії. Ще однією важливою рисою теми є імпровізаційна свобода, джерелом якої є початковий мотив вступного соло(**а**). Вона побудована із постійним динамічним наростанням, кульмінація якого припадатиме за кілька тактів до побічної теми (ц.15).

¹ Далі головна, побічна партії будуть позначатись відповідно Г.П., П.П.

Розвиток в межах теми є наскрізним; умовно її можна розділити на два елементи. Перший – вступний (ц. 9-10), побудований на основі (а) із початкового соло. Він слугує своєрідною підготовкою до викладу теми. Другий елемент, головний мотив, з'являється аж у ц.11 та супроводжується імітаціями в партіях віолончелі та фагота. У ц.12 гамоподібний рух із партії оркестру переходить і до соліста, що створює неабияке напруження, яке від ц.13 стає ще більш насиченим завдяки підключенню акордових комплексів у виконанні мідних духових та соліста. У ц.14 знову з'являється короткий відтинок основної теми (8 тактів), яке синтезоване із акордами з другого елемента розвитку Г.П. Дана побудова слугує короткою зв'язкою між двома основними тематичними центрами Концерту.

П.П. (*L'istesso tempo*, ц. 16) виростає із третього елемента початкового соло (в). Їй властиві витонченість, делікатність, хоча вона побудована повністю на півтонових зворотах. Однак ще більшу завершеність до вищевказаного образу додає партія оркестру, в якій переважають ніжні та м'які акордові співзвуччя. П.П. написана у тричастинній формі. Її середній розділ (ц. 19) характеризує поява педалей в партії оркестру та відносно точного інтонаційного повторення солістом другого елемента соло. Реприза (ц. 21) динамічна, скорочена. Її супроводжує посилення експресії, на кульмінаційній точці якої починається розробка.

Як зазначає О. Самойленко, розробка "вривається в ілюзорний світ" побічної партії, "повертає героя в реальність" [3, с.142]. Для неї є характерними та дієвістю і активністю, які характеризували перший елемент вступу та Г.П. Перша хвиля розвитку (ц. 22) містить гамоподібні звороти із другого етапу розвитку головної теми, які по чергово проводяться у соліста та оркестру, створюючи ефекти "гри". Під час другої хвилі (ц. 23-24) ці звороти ритмічно трансформуються (аугментація). Партія соліста теж є збільшеним варіантом початкового звороту, із якого починається розробка (перший такт ц. 22). Динамічне наростання епізоду приводить до "поворотного пункту" твору – джазового епізоду (від ц.25), який становить своєрідну вісь, навколо якої розгортається весь тематичний матеріал твору.

На відміну від інших розділів та підрозділів форми, епізод має квадратну структуру: складається із чотирьох відносно завершених побудов, кожна з яких має 24 такти. Тема епізоду бере свій початок із образності та мотивів Г.П. Однак тут стихія джазової імпровізації охоплює партію соліста й оркестру. Властивими є радість, свобода та повна відсутність напруження, яке панувало в експозиції.

У перших 24-х тактах спостерігаємо виклад основного тематичного матеріалу, для якого властивими є квадратність та класична структура за принципом "запитання-відповідь" (4+4). В деякій мірі можна навіть стверджувати про рондоподібність, адже початковий 4-тактовий мотив із невеликими варіаційними змінами повторюється у кожному восьмитакті.

У супроводі композитор ставить акцент на мідних та ударних інструментах. Струнна група, яка активно використовувалась в експозиції, вводиться лише із невеликими вкрапленнями. Також прослуховуються типові інтонаційні звороти із експозиції, зокрема стрибки на квінту, септиму та тритон. Особливий колорит створює рух паралельними квінтами в басу, в якому теж є типові висхідні хроматичні звороти із експозиції.

Друга та третя побудови епізоду містять яскраво забарвлені автентичні звороти у тональності D-dur. У цьому розділі, на зміну доволі складним акордовим нашаруванням, характерним для експозиції та початку розробки, композитор використовує тризвук, його обернення та різні види септакордів. Від ц. 32 починається останній етап розвитку епізоду. У партії соліста, на фоні витриманих акордів оркестру, 8 разів повторюється одна і та ж інтонаційно-ритмічна фігура, після чого з'являються тріольний рух, який символізує перехід до наступного розділу розробки та повертає початкове напруження. В партії соліста та в оркестрі можна віднайти окремі інтонації Г.П. (ц. 34-35).

Наступний епізод (від ц.37) вносить атмосферу таємничості. Характерними є приглушена динаміка, заокругленість інтонацій соліста в супроводі віолончелі та арфи. Однак і тут не обходиться без напруження, яке створюють співзвуччя духових інструментів при поєднанні із партією соліста. Окрім того, А. Ешпай використовує той самий прийом, що зустрічався вже у вступі, однак "ехом" є вже саксофон, а "основним голосом" – кларнет та валторна.

"Подальше розростання оркестрової фактури створює фактурно-динамічну хвилю, на гребені якої <...>піднесено звучить ланцюжок повторів того ж мотиву" [3, с. 143]. Будується він на різних варіантах оспівування центральних звуків (f1-a1-ges1, c2-as2-h2), які найчастіше повторюються за короткий відтинок часу та на яких відбуваються ритмічні зупинки (ц. 40-50). В цей розділ проникають риси центрального, джазового епізоду. Йдеться про енергію, світло та життєрадісність.

Від ц. 50 починається вже знайомий дует кларнета і саксофона, однак він є дещо напруженішим, аніж в експозиції. До того ж, він значно коротший. Далі знову з'являється тема вступу, яка є дещо розширеною порівняно із початковим варіантом. Її розвиток вже не є таким

векторним, як це було в експозиції, в кінці якого поступово долучалися елементи головної теми. Однак тут цього не відбувається. Натомість, з'являється м'який супровід П.П., поглиблюючи таємничі та задумливі настрої початку репризного розділу. Від ц. 59 знову повертаються елементи теми вступу, однак тут замість витриманих акордів композитор використовує фігурації флейти, які у ц.60 переходять у партію соліста.

Від ц. 61 наступає вже повна реприза П.П., зберігаються лише делікатні акорди оркестру та внутрішня вальсовість. Мелодична лінія становить новий варіант другого елемента вступу. Порівняно із експозицією вона є більш відкритою та емоційною. Динамічна хвиля приводить до генеральної кульмінації композиції (від ц.66), на гребені якої з'являється тема Г.П. (її перший елемент, ц.68), що дозволяє стверджувати про дзеркальний тип репризи у Концерті. Тема Г.П. є настільки яскравою та драматичною, як і тема П.П. Вона стверджує основний настрій не лише репризи, а й усього твору, адже завершує композицію.

Таким чином, можна стверджувати, що драматургія концерту розвивається від напруження до відкритого показу почуттів, до чого спонукає джазовий епізод в центрі розробки, який своєю свободою та світлом "заряджає" наступні епізоди Концерту, що чудово втілено композитором в межах сонатної форми, яка, завдяки значній ролі імпровізаційності та наскрізному розвитку набуває поемних рис.

Відсутність каденції ймовірно можна пояснити тим, що віртуозні епізоди у творі зустрічаються досить часто. Цікаво також тут втілений принцип гри. Проявляється він на тематичному (багатотемність, тематична варіантність, часта зміна епізодів) та тембровому рівнях (майстерність оркестровки та барвистість тембрів).

Принцип діалогічності теж втілений особливим чином: він переноситься на психологічний план (діалог кларнета і саксофона в експозиції та в репризі можна назвати своєрідним діалогом зовнішнього і внутрішнього "я" героя). Щодо співвідношень партій соліста і оркестру, то в Концерті переважають діалоги згоди модусного типу, в яких репліки будуються на схожому тематичному матеріалі та не протистоять одне одному за емоціями. Також доволі часто оркестр виконує "звичну" роль супроводу для соліста, що дозволяє визначити даний тип співвідношення як дуетний типу "тема-фон".

В кінці варто сказати про надзвичайно важливу для цього Концерту рису. Це імпровізаційність, яка панує від початку до кінця композиції. Вона проявляється на багатьох рівнях – ритмічному, інтонаційному, темповому, емоційному, тощо. Неокласичними віяннями тут позначені симфонічний розвиток та композиційна симетрія – тричастинність головної та побічної партій, квадратність джазового епізоду, дзеркальна реприза.

У композиції органічно поєднуються різноманітні стильові витоки (романтичне трактування форм, неокласичні засоби музичної виражальності, джазова техніка, тощо). Ця тенденція, яка є характерною для всієї творчості А. Ешпая, втілилась у широті тематичних рішень. Адже твір являє собою синтез ліризму, дієвості, драматизму, виразних речитативів, джазових імпровізацій, джерелом яких є початкове соло саксофона, що дозволяє стверджувати про присутність рис монотематизму, а також свідчить про яскраве і самобутнє мислення композитора.

Висновки. Концерт для саксофону з оркестром А. Ешпая є лише одним із численних зразків цього жанру в творчості композиторів радянського періоду. На хвилі доволі швидкого розвитку "класичного саксофону" на теренах СРСР (в тому числі і в Україні) з'явилося чимало не лише концертів, але й сольних і камерних творів для саксофону. Справедливо буде зазначити, що окрім критичного збігу обставин (неможливість розвитку стереотипно "джазового" інструменту через неформальну заборону самого джазу в країні), до такого стрімкого злету саксофону причетна і виконавська школа, сформована фактично окремими постатями, зокрема М. Шапошніковою.

В процесі аналізу стилістики Концерту вдалось виявити риси різних напрямів: неокласицизму (композиційна симетрія), романтизму (трактування форм), джазу (імпровізаційність). Це може свідчити про те, що зразки концерту для саксофону радянського періоду, які досі мало вивчені і досліджені, також заслуговують на увагу не лише виконавців, але й музикознавців. Тому ця стаття може служити відправною точкою для дослідження нерозвіданого сегменту саксофонного репертуару, який з'являвся у складних, але водночас децю сприятливих умовах.

СХЕМА: А.Ешпай – Концерт для саксофону-сопрано з оркестром (1986)
Сонатна форма з епізодом та дзеркальною репризою

Розділ	Експозиція				Розробка			
	Монолог соліста	Вступ	Г.П.	П.П.	1 розділ	2 розділ (джазовий епізод)	3 розділ	4 розділ
Форма	Наскрізна	Наскрізна (96 тактів)	Наскрізна (41 такт)	Тричастинна (55 тактів)	Наскрізна	Наскрізна (чотири підрозділи)	Наскрізна	Наскрізна
Тематичний матеріал	a (<i>Allegro agitato</i>) b (від <i>ff</i> перед <i>Andante con moto</i>) c (від <i>Andante con moto</i>)	1 – c+b (ц.1) 2 – b+c (ц.2-3) 3 – елементи b (ц.4-8)	Вступ – на матеріалі a (ц.9-10) Осн.тема – на матер. a (ц.11-15)	A (14 т.) на матеріалі c (ц.16-17) B (26 т.) на матер. c (ц.18-20) A1 (15 т.) реприза на матер. c (ц.21)	1 етап (8 тактів) – на матеріалі a (ц.22) 2 етап (15 тактів) – інтервальний склад b (ц.23-24)	1 (2+24) – d (ц.25-27) 2 (24) – d1 (ц.28-29) 3 (24) – d2 (ц.30-31) 4 (24) – d3 (ц.32-33)	1 (8 тактів) – матеріал a (Г.П.) (ц.34-36) 2 (17 тактів) – матеріал c (ц.37) 3 (24 такти) – матеріал c+b (ц.38-39)	1 (16 т.) – елементи c (ц.40-41) 2 (24 т.) – елементи c (ц.42-44) 3 (12 т.) – елем. c (ц.45) 4 (18 т.) – елем. c (ц.46-47) 5 (28 т.) – елем. c+a (ц.48-49)

Розділ	Реприза		
	Вступ	П.П.	Г.П.
Форма	Наскрізна	Тричастинна	Наскрізна
Тематичний матеріал	1 (64 т.) – елементи a, b i c (ц.50-56) 2 (70 т.) – елементи супроводу ПП + матеріал b (ц.59-62)	A (24 т.) – на матеріалі c (ц.63-64) B (16 т.) – на матер. c (ц.65) A1 (8+5) – реприза на матер. c (ц.66-67)	Повністю на матеріалі a – 24 такти (ц.68-71)

Список використаної літератури

1. Максименко Л. Російська саксофонна школа: особливості розвитку та проєкція на становлення української школи виконавства / Любов Максименко // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. – Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2012. – С. 83-88
2. Мошков К. Джаз в СРСР: хронологія [Електронний ресурс] / Кирилл Мошков. – 2009. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.moshkow.net/sovietjazz.htm>.
3. Самойленко Е. М. Жанровая природа інструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: Дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения: 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Е.М. Самойленко. – Москва, 2003. – 178 с.
4. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня докт. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. І. Самойленко. – К., 2003. – 36 с.



УДК 780.643.2(477)"19/20"

Дзвінка Р.І.,
м. Рівне**АНСАМБЛЕВЕ САКСОФОННЕ ВИКОНАВСТВО УКРАЇНИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Анотація. У пропонованій статті аналізується процес становлення та розвитку ансамблевого саксофонного виконавства в Україні. Розкрито особливості концертно-виконавської практики саксофоністів у професійних та навчально-творчих ансамблях. Автор стверджує, що дослідження саксофонного виконавства в різних регіонах нашої держави потребує копіткої роботи дослідників.

Ключові слова: саксофон, ансамбль, виконавська практика, репертуар, мистецтво.

Annotation. The process of formation and development of ensemble saxophone performing in Ukraine is analyzed in this article. The peculiarities of concert-performing practice of saxophonists in professional and amateur companies are shown. The author confirms that the research of saxophone performing in different regions of our country needs detailed work of researches.

Key words: saxophone, ensemble, performing practice, repertoire, art.

Характерною ознакою українського музичного життя кінця ХХ – початку ХХІ століття є стрімкий злет популярності саксофона. На межі тисячоліть у різних регіонах держави проводяться численні мистецькі фестивалі та конкурси, концерти саксофонної музики, реалізуються творчі проекти, створюються джаз-оркестри, ансамблі саксофоністів та естрадні колективи. Саксофон став невід'ємною часткою сучасної музичної культури та зайняв одне з провідних місць у духовому сольному та ансамблевому виконавстві.

Метою даної статті є осмислення процесу становлення та розвитку ансамблевого саксофонного виконавства України кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Завданням даної публікації є інформування широкого загалу музикантів про витоки, стан ансамблевого саксофонного виконавства та перспективи розвитку української саксофонної школи. Актуальність теми визначена тим, що історія ансамблевого виконавства на саксофоні в Україні висвітлювалася частково та потребує детального дослідження в різних регіонах держави.

Існує небагато монографічних та періодичних видань, присвячених аналізу ансамблевого саксофонного виконавства України. Це питання висвітлюється у наукових статтях та працях, які написані педагогами вищої школи, пов'язаними з духовим виконавством. Насамперед це праці В. Апатського ("История духового музикально-исполнительского искусства"), Р. Вовка ("Портрети корифеїв"), Р. Дзвінки та Т. Дзвінки ("Саксофоністи Рівненщини"), кандидатська дисертація М. Мимрика "Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика", магістерські роботи В. Стасюка ("Творча діяльність квартету "Джаз-класик" у контексті українського духового мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття") та Т. Дзвінки ("Розвиток саксофонового виконавства на Рівненщині"), статті в наукових збірниках та періодиці О. Гайдабури, Б. Столярчука, Л. Максименко, М. Бабич та інших.

Ансамблеве саксофонне виконавство в Україні має не таку вже давню історію. Початки ансамблевого звучання групи саксофонів закладено в естрадно-джазових колективах. Виконавці на саксофоні самостійно оволодівали мистецтвом гри на інструменті та здобували досвід колективного музикування в біг бендах, у яких група саксофонів була обов'язковою їх часткою [3, с. 5]. Зазвичай до складу оркестру входили щонайменше п'ять саксофонів (два альтові, два тенорові, один баритоновий). Однак склад групи міг змінюватися, тож один із саксофоністів іноді грав на кларнеті, флейті або іншому різновиді саксофона – сопрано чи сопраніно.

Творчість молоді, що прийшла в ансамблеве саксофонне мистецтво, розвивалася двома взаємопов'язаними шляхами – у великих оркестрах (духових, естрадно-джазових) та різних формах ансамблевого виконавства: дует, тріо, квартет, квінтет. У наш час саксофон із його колористичними та технічними можливостями посідає важливе місце в різноманітних камерних ансамблях. У статті робимо акцент на колективних формах музикування в однорідних ансамблях та оркестрах саксофоністів, не виключаючи при цьому можливих варіантів підсилення саксофонного звучання ритм-секцією.

Спробуємо функціонально проаналізувати основні форми колективної творчості ансамблевого саксофонного виконавства. Дуети та тріо саксофоністів найчастіше функціонують як навчальні ансамблі та є важливою формою колективного музикування на початковому етапі навчання гри на саксофоні. Квартет є найбільш поширеним у виконавській ансамблевій практиці музикантів-

саксофоністів. Традиційний квартет саксофонів включає виконавців на сопрано-, альт-, тенор- та баритон-саксофонах. Інший склад передбачає два альт-саксофони, тенор- і баритон-саксофон. У наш час зустрічаються дитячі квартети саксофоністів, які складаються із чотирьох альт-саксофонів. Квінтет саксофоністів можна вважати малим оркестром, який від 1950-х функціонував як група саксофонів у біг бендах, а згодом став самостійною формою ансамблевого саксофонного виконавства.

Молода дослідниця саксофонного виконавства Л. Максименко зазначає: "При збудованому в 1937 році Палаці культури "Рокс" діяв кінотеатр та різні музичні колективи, серед яких (за свідченнями проф. В. Б. Цайца) значився перший в Україні септет саксофоністів, у якому були представлені всі різновиди сімейства саксофонів, крім сопраніно (сопрано, 2 альти, тенор, баритон, бас, субконтрабас)" [7, с. 147].

У другій половині ХХ століття талановита молодь у різних регіонах нашої держави не тільки самостійно освоювала мистецтво гри на саксофоні, а й була в авангарді зародження саксофонного виконавства. У 1970-х-1990-х роках у музичних навчальних закладах визріла ситуація, яка призвела до відкриття класу саксофона, що дало можливість талановитій молоді навчатися гри на омріяному інструменті та здобувати професійну музичну освіту. Це стало важливою передумовою колективного музикування саксофоністів у малих формах. 1980-ті позначені першими музичними студіями та публічними виступами ансамблів саксофоністів.

Говорячи про зародження ансамблевого саксофонного виконавства в Україні, передусім необхідно звернутися до його витоків та назвати імена організаторів перших ансамблів саксофоністів у різних регіонах нашої держави.

Засновником та незмінним керівником першого професійного квартету саксофоністів в Україні став видатний педагог, засновник класу саксофона в Київській консерваторії Юрій Володимирович Василевич.

Київський квартет саксофоністів створено 1985 року при Спілці композиторів України. З 2003 року творчий колектив працює при Національній філармонії України. Цьому передувала багаторічна діяльність кларнетиста Юрія Василевича, його захоплення саксофоном і професійна гра на саксофоні в оркестрі Київського театру опери і балету імені Т. Г. Шевченка [2, с. 204]. Талановитий музикант і організатор Ю. Василевич об'єднав довкола себе палких пропагандистів саксофона, зумів вдало використати сприятливі умови, що склалися на той час у великому центрі музичної культури України для створення професійного колективу.

До першого складу Київського квартету саксофоністів увійшли Юрій Василевич (керівник) – сопрано-саксофон, Ігор Дяченко – альт-саксофон, Олександр Загороднюк – тенор-саксофон та Сергій Скуратовський – баритон-саксофон. За час функціонування колективу його учасниками були десятки музикантів. Більшість із них студенти та випускники НМАУ – вихованці класу саксофона та кларнета заслуженого артиста України, професора Ю. Василевича. Також учасниками квартету були й інші професійні музиканти, серед них Ігор Чернов, Геннадій Івченко, Олександр Рукомойников [11].

Окрім викладацької діяльності у Київській консерваторії, Ю. Василевич у складі Київського квартету саксофоністів брав участь у престижних міжнародних фестивалях, конкурсах, конгресах, творчих проектах саксофоністів, що відбувалися в Данії, Німеччині, Японії, Китаї, Греції, США, Канаді, Польщі, Угорщині, Австрії, Білорусі, Росії, Бельгії, Словенії та інших. Понад чверть століття квартет прославляє українське саксофонне мистецтво за кордоном у різних країнах світу. Квартет є членом Всесвітньої асоціації духових ансамблів та оркестрів (WASBE) [2, с. 208].

Колектив має записи на радіо та телебаченні. За час функціонування квартет випустив більше десяти CD, до яких увійшли твори українських композиторів, зарубіжна класика, а також джазові композиції та популярна музика.

Ансамбль успішно концертує в багатьох містах України, щоразу представляючи нові концертні програми. Засновник та керівник Київського квартету саксофоністів, викладач НМАУ Ю. Василевич надає велику фахову підтримку, методичну та репертуарну допомогу керівникам численних професійних та аматорських ансамблів саксофоністів нашої держави. Багаторічна творчість Київського квартету саксофоністів під орудою Ю. Василевича є взірцем відданості улюбленій справі, а багатогранна діяльність колективу стала прикладом наслідування та стимулом для створення подібних ансамблів у різних регіонах України.

Досвід столичного квартету саксофоністів, як провідного в Україні, різнобічно вивчався та запроваджувався кращими викладачами класу саксофона в музичних навчальних закладах. Велика робота із популяризації саксофона в ансамблевому виконавстві проводиться прекрасним педагогом, заслуженим працівником культури України Олександром Мельником, який є засновником класу саксофона Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського та Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Квартет саксофоністів у Івано-Франківську був створений 1991 р. з ініціативи О. Мельника. Учасниками колективу були студенти відділу духових інструментів музичного училища. Велику фахову підтримку та репертуарну допомогу молодому колективу надавав Ю. Василевич [9, с. 26]. Вагому частку репертуару квартету склали джазові та класичні твори, що стало визначальним для назви колективу – "Джаз-класик". Важливе значення на шляху професійного зростання квартету відіграли різноманітні музичні конкурси, фестивалі та творчі проекти в Чехії, Польщі, Словаччині та Україні. Активна концертно-виконавська діяльність ансамблю в мистецькому житті міста та регіону не залишилась непоміченою – 2001 року колектив отримує статус муніципального. Квартетом випущено компакт-диски "Станіславський релакс" (2007), "Кращі композиції останніх років" (2011).

Своїми успіхами та здобутками Івано-Франківський квартет саксофоністів "Джаз-класик" завдячує засновникові та незмінному керівникові, заслуженому працівнику культури України О. Мельнику. Творча діяльність митця відзначена багатьма грамотами та дипломами. У його науково-методичному доробку – авторські педагогічні посібники для сольного та ансамблевого музикування, що слугують вагомим підґрунтям для забезпечення студентів навчальним репертуаром, програми навчальних курсів, методичні праці та наукові статті фахового спрямування [9, с. 31].

Діяльність муніципального квартету саксофоністів "Джаз-класик" упродовж 1991-2017 рр. сприяє розвитку професійного саксофонного мистецтва на Прикарпатті, популяризації української та зарубіжної оригінальної камерно-ансамблевої музики в регіоні.

У Рівненському державному інституті культури ансамбль саксофоністів вперше зазвучав 1988 року на творчому звіті автора цих рядків, на той час студента 4-го курсу кафедри духових та ударних інструментів Романа Дзвінки (клас саксофона старшого викладача Б. Турчинського). У програмі, окрім сольного виконання, звучали п'єса для квартету саксофоністів Є. Ботярова "Веселе рондо" та два регтайма С. Джоппіна в аранжуванні Р. Дзвінки для квінтету саксофоністів, туби та ударних інструментів. Студент-випускник згуртував довкола себе однодумців з числа студентів кафедри. У наступні роки в навчальному закладі функціонували квартет саксофоністів кафедри духових та ударних інструментів під керівництвом викладача А. Оксенюка (1990-1991) та ансамбль саксофоністів Інституту мистецтв РДГУ – керівник Р. Дзвінка (1999-2004).

На базі Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка в період 1995-1996 рр. функціонував квартет саксофоністів "Інтрада" під керівництвом викладача Ярослава Проціва, який був першим викладачем класу саксофона консерваторії [6]. Сьогодні Я. Проців – викладач класу саксофона Дрогобицького музичного училища, керівник квартету саксофоністів. Присвячує себе різноманітним творчим проектам, експериментує в царині джазової музики.

У подальшому, 2007 року, в Львівській національній музичній академії з ініціативи студента Дмитра Максименка зі студентів-однодумців було створено квартет саксофоністів "Леосакс". Творчий керівник колективу професор ЛНМА В. Б. Цайтц. До 2012 р. квартет концертував у містах Дрогобичі, Хмельницькому, Бродях, Івано-Франківську, Львові, Тернополі. З 2013 року при ЛНМА під керівництвом старшого викладача Д. Максименко функціонує квартет саксофоністів "Deligt". 2016 року ансамбль виступав у містах Любекк і Гамбург (Німеччина). Колектив здійснює студійні записи.

Клас саксофона в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. Котляревського відкрито 1987 року. Його очолив Віктор Чуриков, який викладає і в наш час та належить до когорти основоположників українського саксофонного мистецтва [1, с. 280]. Досвідчений педагог є прекрасним виконавцем на саксофоні та організатором камерних ансамблів. Розвиваючи практику естрадно-джазового виконавства, він перебуває в пошуку нетрадиційних форм колективного музикування. В. Чуриков – автор аранжувань джазових стандартів для різних складів ансамблів саксофоністів. Практикуючи в царині сучасного джазового виконавства, митець підсилює групу саксофонів звучанням ритм секції (ударні та контрабас). До музичних експериментів В. Чуриков залучав кращих студентів та професійних музикантів м. Харкова [4].

З відкриттям у музичних вишах України естрадно-джазових відділень та кафедр сучасне джазове саксофонне виконавство має значні перспективи розвитку. На жаль, необхідно зазначити, що в навчальних закладах різного рівня проходить перехідний період – бракує викладачів класу саксофона, котрі мали б ґрунтовну фахову підготовку та були випускниками музичних вишів України саме по класу саксофона.

В останні десятиріччя в навчальних закладах початкової музичної освіти (ДМШ, школи мистецтв) спостерігається тенденція, коли педагоги класу саксофона, які успішно ведуть навчання, дають можливість молодим отримати перший досвід колективного музикування, долучаючи їх до ансамблевої практики. Значна робота успішно здійснюється на базі Хмельницької школи мистецтв викладачем класу саксофона П. Максименком, який з 1995 р. успішно проводить роботу з колективного музикування дітей шкільного віку. Ансамбль саксофоністів бере участь у багатьох

міських, обласних заходах, відзначений дипломами фестивалів "Джаз-фест Поділля" (Хмельницький, 2005, 2007, 2011, 2016), Всеукраїнського фестивалю "Я, майбутнє України" (Скадовськ, 2016).

У музичних училищах та училищах культури студентська молодь отримує практику ансамблевого саксофонного виконавства під час вивчення навчальної дисципліни "Ансамбль" (дуєт, тріо, квартет), яка викладається на 3-4 курсах. У процесі підготовки програми до державного іспиту студентський ансамбль здобуває досвід концертного виконавства в навчальному закладі та за його межами.

Важливу роль у створенні ансамблів саксофоністів відіграли перші нотні збірники, які включали твори класичної та джазової музики для квартету чи квінтету саксофоністів. Перші видання, які були доступні для музикантів нашої країни, з'явилися у 1980-х роках. Також хочеться відзначити хрестоматії педагогічного репертуару (видання 1987, 1989 рр. за редакцією М. Шапошникової) для початкової музичної освіти, які включали дуєти, тріо, квартети та сприяли отриманню першого досвіду ансамблевого виконавства.

Викладачі класу саксофона ДМШ, музичних училищ та вишів України в останні десятиліття публікують репертуарні збірники, методичні рекомендації, наукові статті. Окремі з них присвячуються ансамблевому виконавству. Серед видань останніх років заслуговує на увагу навчальний посібник О. Мельника "Хрестоматія ансамблевої гри (дуєти, тріо, квартети)" для студентів вищих навчальних закладів II-IV рівнів акредитації. Збірник містить твори різностильової класичної, народної та естрадно-джазової музики. Окрім концертного репертуару, автор пропонує ряд гам, вправ, секвенцій, які допоможуть виконавцям удосконалити інтонування, читання нот з листа, а також випрацювати метроритмічні особливості ансамблевого виконавства [10].

Важливим фактором застосування виразово-технічних можливостей саксофона та піднесення саксофонного виконавства в Україні стала творчість композиторів, що поповнюють репертуар сучасними цікавими творами. Керівники ансамблів саксофоністів Ю. Василевич, О. Мельник, Я. Проців та інші велику увагу приділяють співпраці з українськими композиторами Л. Колодубом, Ж. Колодуб, В. Годзяцьким, В. Шумейком, О. Козаренком, В. Рунчаком, В. Теличком, В. Маником, К. Білою та іншими, що сприяє розвитку національного репертуару для ансамблевого виконавства.

У наш час ансамблеве саксофонне виконавство зароджується і в музичних колективах Збройних сил України. Серед них: квартет саксофоністів оркестру почесної варті Окремого Київського полку Президента України (начальник оркестру – підполковник Михайло Рябоконт), квінтет саксофоністів Заслуженого академічного Зразково-показового оркестру ЗСУ (начальник оркестру – полковник Ігор Биковський). Ансамблі саксофоністів періодично беруть участь у концертних програмах, презентуючи твори джазової та популярної музики.

Музиканти-саксофоністи докладають чимало зусиль для створення професійних колективів при обласних філармоніях. Квартет саксофоністів Сумської філармонії існував у період 2009-2014 рр. під керівництвом І. Каліжнікова. У Вінниці 2014-2015 рр. при обласній філармонії функціонував (на дитячих абонементів) квартет саксофоністів. Ініціаторами створення були Є. Попель та викладач Вінницького музичного училища В. Журбенко. Квартет саксофоністів Рівненського палацу дітей та молоді під керівництвом Т. Пастушка у 2008-2010 роках виступав з концертними програмами у супроводі камерного оркестру Рівненської обласної філармонії.

Темпи розвитку ансамблевого виконавства забезпечуються високим професійним рівнем та творчою ініціативою молодих виконавців-саксофоністів, які постійно вдосконалюються на майстер-класах за кордоном та у відомих вітчизняних саксофоністів зі світовим ім'ям. У різних регіонах розвивається ансамблеве саксофонне виконавство, натхненниками якого є професійні музиканти, які фанатично присвячують себе саксофону. Ансамблі виступають у навчальних закладах, на різноманітних презентаціях, концертують у містах та містечках регіону, беруть участь у творчих проєктах, обслуговують корпоративи.

У великих містах – Києві, Харкові, Одесі, Дніпрі, Львові та інших – функціонує чимало ансамблів саксофоністів, які самоорганізуються за професійними інтересами або ж "під замовлення". Учасниками таких колективів зазвичай стають студенти та випускники музичних вишів. Різноманітний репертуар ансамблів саксофоністів охоплює народну, класичну, джазову та сучасну авангардну музику. З урахуванням смаків слухачької аудиторії та концепції того чи іншого заходу, часто під час виступів звучить популярна, фоновіа музика та легкий джаз.

У наш час спостерігається тенденція до збільшення кількості учасників колективного саксофонного музикування, що створює нові можливості полілогу ансамблевих голосів. В останні роки під час мистецьких фестивалів і конкурсів можна насолоджуватися звучанням оркестру саксофонів. 2016 р. у Вінниці здійснено спробу створення Українського оркестру саксофоністів, який дебютував на Міжнародному фестивалі саксофонної музики ім. А. Сакса під керівництвом диригента А. Крепена (Бельгія). До складу дебютного складу оркестру входили 15 провідних музикантів, серед

яких Ю. Василевич, М. Мимрик, Т. Пастушок, О. Москаленко, В. Журбенко, Є. Попель та інші [5]. У великих містах України палкі пропагандисти саксофона влаштовують флеш-моби, долучаючи до колективного виконання близько сотні учасників. У Вінниці (2014) та Житомирі (2015) встановлено пам'ятники саксофону. Сучасне ансамблеве саксофонне виконавство знаходиться лише на початках свого розвитку. У перспективі ми станемо свідками різноманітних експериментів у галузі авангардної музики, естетики колективного музикування, шоу-програм та дефіле не тільки малих ансамблевих форм, а й оркестрів саксофоністів.

Ми не претендуємо на вичерпність нашого дослідження, однак намагалися відтворити загальну картину ансамблевого саксофонного виконавства України. Сподіваємося, що даний матеріал стане основою для підготовки більш ґрунтовного видання про музикантів-саксофоністів [7, с. 7].

На межі тисячоліть у нашій державі поширюється "імперія" саксофону. З початку 2000-х рр. у Києві, Харкові, Одесі, Львові, Дніпрі, Вінниці, Рівному, Івано-Франківську, Чернівцях та інших містах постійно проводяться концерти ансамблів саксофоністів зарубіжжя та майстрів саксофонного виконавства України, значно зросла кількість музичних конкурсів та фестивалів, які відіграють важливу роль у розвитку саксофонного виконавства. Творчі проекти, у рамках яких здійснюється обмін досвідом, майстер-класи, презентації видань є надзвичайно актуальними та відіграють важливу роль у процесі становлення української школи саксофонного виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II. / В. Н. Апатский. – Київ : ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.
2. Вовк Р. А. Портрети корифеїв / Р. А. Вовк. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – 225 с.
3. Дзвінка Т. Розвиток саксофонового виконавства на Рівненщині: дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня "магістр" / [наук. кер. – доц. Р. Дзвінка]. – Рівне : РДГУ, 2015. – 151 с.
4. Інтерв'ю з Матлахом В. (06. 12. 2016).
5. Інтерв'ю з Попелем Є. (05. 01. 2017).
6. Інтерв'ю з Процівим Я. (04. 12. 2016).
7. Максименко Л. В. Інтеграція саксофона в музичну культуру Львівщини // Актуальні питання духового виконавства в Україні : Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Випуск 100. – Київ. – С. 146-157.
8. Саксофоністи Рівненщини. Енциклопедичний довідник / [автори-упорядники Р. І. Дзвінка, Т. Р. Дзвінка]. – Рівне : Овід, 2014. – 164 с. : іл.
9. Стасюк В. М. Творча діяльність квартету "Джаз-класік" у контексті українського духового мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть. – Магістерська робота. – Івано-Франківськ, 2014. – 82 с.
10. Хрестоматія ансамблевої гри (дуети, тріо, квартети). Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів II-IV рівнів акредитації / Упорядкування, музичне редагування та методичні рекомендації Олександра Мельника. – Івано-Франківськ, 2011. – 164 с.
11. http://www.filarmonia.com.ua/ukr/ans_sax.shtml



УДК 780.644.2

*Старко В.Г.,
м. Львів*

ЗНАЧЕННЯ ТА ПІДГОНКА ТРОСТИНИ ПРИ ГРІ НА ФАГОТІ

Анотація. У статті розглядаються актуальні питання звукоутворення на фаготі та роль тростини у цьому процесі. Також багато уваги надається детальному опису методів підгонки фаготових тростин.

Annotation. In this article is described the value of the bassoon. Due to the famous bassoonists, the success in 80% depends on reed. It concerns mostly the bassoon. The reed should qualitatively reproduce the 4-octave range of the instrument in different sound colors and tints. Therefore, every high-level bassoonist pays lots of attention at balancing of the reed. That is why in the article the process of creating the high-quality sound by reed is deeply researched and its deciding role is shown. In the following material author gives practical advices in balancing of reed. There are described different characterizes of properties of reed and ways of their improvement. It is important to emphasize, that practical research in that field is hard to stop. Every reed – is a separate individual with its own approach in balancing. And every performer has his own methods for that. Anyway, this article would complement them and would be useful in improving performance skills.

Мистецтво гри на духових інструментах нині досягло такого рівня, що обмежуватися лише передаванням практичних навичок замало. Для цього потрібні глибокі теоретичні знання а тому однієї дисципліни "Спеціальність" не достатньо. У зв'язку з цим особливого значення набувають такі предмети як: методика, музична педагогіка, психологія, педпрактика, історія виконавства та інші дисципліни педагогічного спрямування. Їх завданням є дати педагогічні знання, підготувати музично-педагогічні кадри для усіх ланок музичної освіти нашої країни.

Однією з тем технічної майстерності є також проблема технічного і матеріального забезпечення якісним інструментарієм, догляду за ним, технічного його обслуговування: змазування клапанів, регулювання висоти їх піднімання, усунення люфтів, заміна корків і подушок а також підгонка тростин. Остання операція є чи не найважливішою для гобоїстів, кларнетистів, саксофоністів та фаготистів. Будь-який з виконавців на згаданих вище інструментах повинен вміти власноручно настроювати тростину для реалізації різних художніх завдань. Зрозуміло, що для цього музикант повинен володіти відповідними знаннями та навичками. На жаль на сьогодні ця тема в спеціальній методичній літературі висвітлена поверхнево. Власне це спонукало до створення даної роботи. Щоправда, ми обмежимося лише рекомендаціями для виконавців-фаготистів. Звідсіля й назва роботи: "Значення та підгонка тростини при грі на фаготі". Проте ряд рекомендацій є універсальними, а тому ними без проблем зможуть скористатися гобоїсти, кларнетисти чи саксофоністи.

Питання звукоутворення завжди було (й надалі залишається) одним із ключових у теорії і практиці виконавства на духових інструментах. Не даремно воно стало об'єктом досліджень багатьох учених-акустиків і музикантів. Ґрунтовною працею з цієї проблематики можна вважати підручник "Музична акустика" В.Батеніна, М.Гарбузова та П.Зиміна. Важливі питання розглянуто в роботах "Акустичні дослідження звукоутворення на дерев'яних духових інструментах" М.Волкова та В.Іванова, "Звуковисотна інтонація на духових інструментах і проблема виконавського строю" М.Карауловського, "Акустика і настроювання музичних інструментів" В.Порвенкова, ґрунтового наукового дослідження доцента І. Гишки "Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика), "Акустическая природа фагота" та "О динамике на фаготе". професора В. Апатського тощо.

Функцію твердого тіла у дерев'яних духових інструментах виконують тростини. Вони виступають язичками перетинчастого типу й, будучи закритими, утворюють перпендикулярну (щодо руху повітряного струменя) перепону. Силою свого потоку повітряний струмінь збуджує їх край, у результаті чого виникають періодичні коливання, – першооснова майбутнього звуку інструмента.

"Звук є ядром, основою і матерією музики. Це – "будівельний матеріал" у творчості композитора і виконавця, фізично-акустична субстанція, яка несе з собою інформацію, що здатна впливати на почуття людей, їх поведінку, вчинки тощо. Звук є головним засобом музично-художньої виразності, важливим фактором розвитку інструмента, визначником його ролі і місця в музично-виконавській творчості та соціокультурному середовищі" [3, с. 3]. Видобування звуку вважається одним із найскладніших елементів технології гри на духових інструментах.

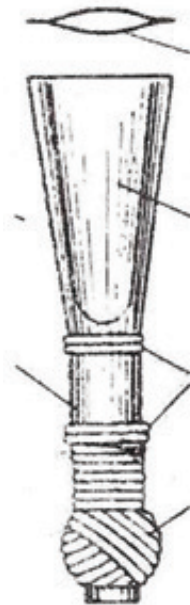
Науковим та емпіричним шляхом доказано, що якість звучання інструмента великою мірою залежить від генератора звуку – тростини та, великою мірою, від еса, де відбувається перше підсилення першоутвореного звуку-зумера. Проте, якщо виконавець не в стані втручатися в корекцію еса з метою пошуку відповідного до художньо-мистецьких завдань тембру, то тростини продаються виробниками з можливістю кожному виконавцеві налаштувати "підігнати" її як кажуть "під себе" та згідно репертуару, що буде виконуватися конкретною тростиною. Звичайно, якщо цього замало, виконавці змінюють ес. Проте, як правило, заміна еса, це надто вартісне і серйозне втручання, а отже уся підгонка, зазвичай, закінчується підгонкою тростин.

Звичайно, для цього виконавцеві потрібні відповідні знання, навички та уміння. Саме цю мету й переслідують наші методичні рекомендації. Для цього, з допомогою схематичного зображення ми спочатку ознайомимо читача з будовою тростини та міні-частин-секторів, які впливають на її технічні та естетичні характеристики, що піддаються корекції, а відтак запропонуємо конкретні дії при необхідній підгонці.



Малюнок 1. Тростина для фагота

Фаготова тростина складається із звукової щілини, звукової поверхні (двох пелюстків), шийки тростини, двох дротяних кілець та обмотки з нитки (Див. мал. 2.).



Звукова щілина

Звукова поверхня (або пелюстки)

Дротяні кільця

Обмотка з нитки

Малюнок 2. Шийка тростини

З усіх перелічених, виконавець може коригувати лише звукову поверхню (пелюстки) тростини і кільця. Тростини виготовляються зі спеціального сорту очерету (розм. комиша), що, на жаль, не росте в Україні. Саме пелюстки тростини найбільше впливають на фізичні характеристики звуку та його естетику. Отже, виконавець повинен, насамперед, знати як (і на що) впливає кожен міліметр згаданої поверхні і як здійснювати бажану корекцію (підгонку). За будь-яких обставин виконавець повинен ставити естетичні характеристики (якість звуку) тростини вище від фізичних.

Перед тим, як коригувати тростину, потрібно провести її діагностику. Не потрібно відмовлятися від тростини просто думаючи, що вона погана, тому що іноді найгірші тростини можуть стати хорошими, і навпаки. Якщо тростина погана, потрібно визначити причину що з нею? Це може бути одна або кілька причин, а іноді і їх комплекс. Бувають незначні недоліки тростини, які кидаються в очі, але легко виправляються. Але якщо недоліки значні, потрібно підійти до проблеми методично, вирішуючи її послідовно. Граючи на тростині найчастіше можна відразу сказати яка вона: занадто важка, легка, м'яка, тьмяна, яскрава, важка в високому регістрі або в низькому тощо. Вживати заходи у виправленні проблем потрібно у тій послідовності, в якій вони й надходять.

Важливо знати, що всі речі пов'язані і головне це рівновага тобто баланс між усіма поправками які ви будете робити. Пояснити де підточувати і яким буде результат, це найлегша частина яку ми

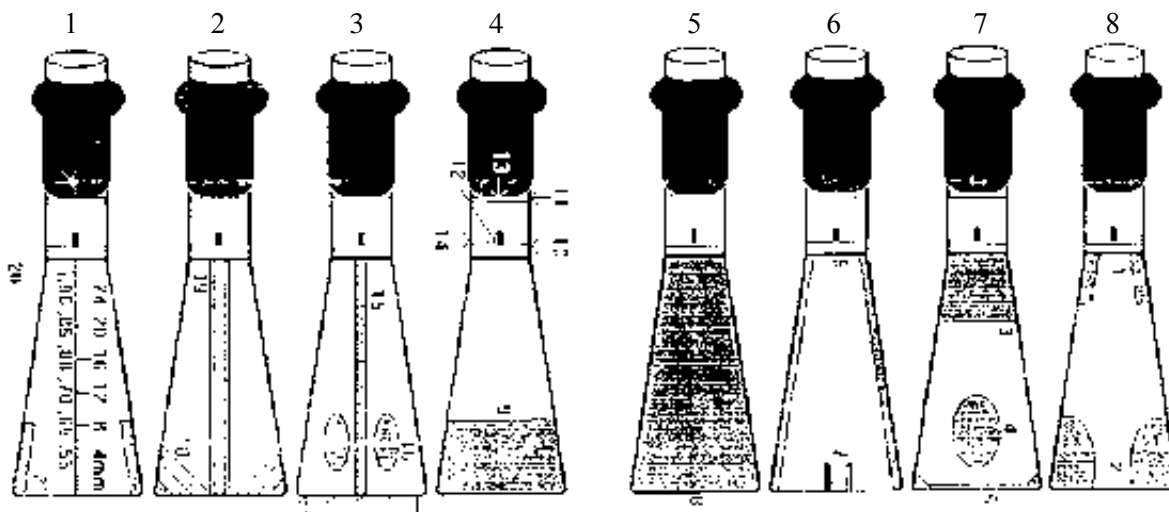
розглянемо пізніше. Важче пояснити як досягти цього балансу в тростині, якого ви будете досягати випадково або за допомогою своїх почуттів, відчуваючи наскільки потрібно робити ту чи іншу дію. Це почуття можна тільки розвивати в собі. Не поспішайте шліфувати забагато, постійно пробуйте тростини, досліджуйте їх зони, в той же час розвивайте ваші власні відкриття.

Заточення "на-око". Дивіться, щоб не залежно від, того де ви заточували, не було ніяких поглиблень або ям. Тростина повинна поступово переходити з однієї зони в іншу. Пам'ятайте про необхідний баланс між серединою тростини та її краями. Занадто товста в середині і тонка до країв тростина дасть вам сильну опірність. Використовуючи своє око подивіться на рівність тростини, гармонію і гладкість по всій її довжині. Спробуйте дізнатися як тростини з різного очерету реагують на схожі заточки. Завжди домагайтеся якості регулювання тростини, якою ви не задоволені.

Для того, аби бути у змозі працювати з тростиною, виконавець повинен мати відповідні якісні інструменти, які завжди можуть бути "під рукою". Основними базовими інструментами є дорн (штифт), розгортка, "язичок", ніж та плоскогубці. Дорн не повинен бути занадто довгим, щоб не чіпляти "язичок" всередині тростини. Язичок повинен бути досить широким, щоб вся тростина добре надягалася на нього. Ніж повинен бути спеціальним для роботи з тростинами, але можуть підійти й інші ножі, головне щоб вони були гострими, зручно містилися в руці і легко заточувалися. Плоскогубці повинні бути не великими і не дуже широкими, так щоб ви могли дістатися ними до маленьких площ. Дрібний шліфувальний папір з дуже гладкою поверхнею, (P1000) може виявитися добрим помічником для шліфування кінчиків. Пилка для нігтів з металу відмінно підходить для спилування країв тростини.

І нарешті ми відкриємо вам зони тростини і опис того, що може статися якщо ці зони налаштувати.

Нагадаємо, що фаготова тростина складається з: шийки (її верхня частина) і двох пластин (нижня частина) (Див. мал. 3).



Мал. 3. Схематичне зображення ділянок фаготової тростини

Для виконання заходів з корекції тростини радимо вам скористатися запропонованою нами послідовністю. Пропонуємо використовувати різні способи для досягнення бажаної мети. Деякі з них можуть привести до балансу, який ви хочете досягти від вашої тростини.

Так, наприклад, якщо тростина важка, переконайтеся, що її середина не дуже товста в порівнянні з краями, якщо ж так – то точити слід саме тут. Якщо пластини тростини занадто товсті, починайте знімати рівномірно по всій поверхні тростини (8). Спробуйте визначити, коли високий регістр стає легким, а низький стає важким, або навпаки. Потім зупиніться і точить в тих місцях, якими ви не задоволені. В крайньому випадку, якщо очерет, з якого зроблено тростину дуже жорсткий, можна помістити всю робочу поверхню тростини (8) в киплячу воду на 10 сек.

Якщо тростина занадто м'яка, затягніть перше і друге кільце (10), (11). Якщо цього недостатньо, розтисніть перше кільце в точці (14). Якщо очерет дуже м'який, обріжте тростину на 0,5 -1,0 мм.

Занадто важку в нижньому регістрі тростину варто точити біля дроту (3). Ви також можете притиснути друге кільце (13). Певною мірою допомагає, якщо точити зовнішні кути в точці (18), але це також робить високі ноти легшими. Точка (1) знижує і трохи полегшує, але в основному робить всю тростину вільнішою.

Занадто важку у верхньому регістрі тростину слід точити в точці (21). Затягнути і розтиснути друге кільце з обох сторін (11). Зняти в точці (2), якщо цього не досить так само в точці (7) і (18). При необхідності, потрібно розгорнути шийку тростини або скоротити її.

Якщо фагот має занадто тьмянний звук, почніть точити кінчик рівномірно по всій поверхні (9). Слідкуйте, щоб "серце" в точці (4) не було занадто товстим в порівнянні з прилеглими районами. Якщо зняти забагато, то втратите "звук" і стійкість інтонації, але з іншого боку отримаєте більше свободи і гнучкості. Якщо цього не достатньо, необхідно точити в точці (7). Стисніть з обох сторін друге кільце (11). І нарешті, проведіть ножем по одному разу вздовж тростини щодо середини (19). Пам'ятайте, це потрібно робити як крайній захід і не дуже багато.

Коли інструмент звучить занадто яскраво або відкрито, сточіть тростину з обох боків (6). Сточування що далі від точки (1) до середини – робить тростину тьмяною. Розтисніть плоскогубцями перше кільце в точці (14). Ви також будете мати підвищену стійкість, затискаючи в точці (14). Стисніть друге кільце (13).

Коли тростина занадто важка для атаки звуку, належиться точити з зовнішньої сторони кінчика (5), (7). Зніміть в точці (9) – тростина стане легшою, яскравішою і більш гнучкою. Спробуйте підчистити також в точках (1) і (4).

Якщо тростина відповідає на занадто легку атаку, радимо точити (шліфувальний папір P1000 – вологостійкий) передній край кінчика (торець) (17), або обрізати тростину на 0,5 мм. Затягнути перше кільце (10). Далі точити в точці (21). Ви також можете розтиснути "пащу" тростини пальцями (14).

Коли тростина занадто низька в високому регістрі, розширте шийку тростини або укоротіть її. Стисніть боки дроту тростини на другому кільці (11) або стисніть разом з першим кільцем, точка (12).

Занадто високу у нижньому регістрі тростину варто стиснути верх і низ дроту на другому кільці (13). шліфувати в точці (1), а при необхідності в точці (3). Зніміть трохи товщину в точці (16).

Що відбувається, коли гострити або регулювати в різних зонах?

Про це можна розповідати багато, але опишемо в загальних рисах, що в основному відбувається.

1) Звук стає трохи нижчим, більш тьмяним і вільнішим.

2) Атака легшає. Краще гнучкість всього регістру. Більш тьмянний звук.

Тепер залишається сказати, що усі зазначені заходи по регулюванні та настроюванні тростини, насамперед, здійснюються для покращення не стільки фізичних, скільки естетичних властивостей її звучання (збільшення обертонів). Професор В. Апатський переконаний, що "...обертони можуть називатися гармонічними, або гармоніками, якщо їх частоти знаходяться у цілократних відношеннях до частоти основного тону, і негармонічними обертонами, якщо такого відношення немає" [1, с. 141].

У підсумку зазначимо, що дана стаття з'явилася як ще один доказ беззаперечної ролі якісної звукової складової у сучасному духовому виконавстві. У ній глибоко проаналізовано всю теоретичну основу виникнення звуку на духових інструментах, його основні характеристики та засоби їх вдосконалення. Важливим є наголос саме на тростині, як міні-інструменті для якісного забезпечення її звучання. "Найбільш цінний елемент виразових засобів фагота – його тембр – і найбільш вразливе його місце – динаміка – складають одне з центральних завдань фаготиста, справжню проблему №1. Разом з тим, це найважливіше питання методики викладання гри на фаготі все ще далеко від свого кінцевого вирішення. Ще й до сьогодні успіх фаготиста у сфері тембру і динаміки найчастіше визначається його інтуїцією." [1, с. 226].

Нижче подаються джерела, у яких розкриваються секрети дослідницького та емпіричного досвіду науковців та виконавців. Звичайно, життя висуває усе нові винаходи та концепції що свідчить про подальший розвиток розглянутої нами теми, а звідси робота може бути корисною як для викладачів, студентів та музикантів різних рівнів виконавської майстерності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апатский В. Н. Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства. – К.: ТОВ "Задруга", 2013. – 588 с.
2. Апатский В. Акустическая природа фагота // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. Сб. трудов. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – С. 141–159.
3. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика). Монографія. – Львів: АСВ, 2010. – 183 с.
4. Інтернет ресурс http://www.lutner.ru/catalog/trosti_dlya_fagota/.



УДК 780.64(477)

Малиновська Р.А.,
м. Київ

ГЕНЕЗИС ДУХОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Анотація. У статті досліджено генезис духового мистецтва України. Запропоновано періодизацію розвитку духового мистецтва в Україні та охарактеризовано кожен період. Загалом встановлено, що наступні періоди розвитку духового мистецтва в Україні: первісне духове мистецтво кам'яного та мідно-кам'яного віків; духове мистецтво кочових племен I тис. до н.е. (скіфо-сарматський період); доба Київської Русі та Галицько-Волинського князівства (IX – XV ст.); музична духовна культура у XVI-XVII ст. ("братства" і музичні цехи, магістрацькі оркестри, військові оркестри Лівобережного і Слобожанського козацтва); період XVIII – перша третина XIX ст. (поміщицькі оркестри, поява оркестрів російських полків і гарнізонних шкіл, що знаходились на території України); період другої третини XIX – поч. XX ст. (оркестри Київської академії і Харківського університету, якісні зміни у музичній культурі, поява приватних музичних закладів); наступним періодом стали 20-ті – 30-ті рр. XX (період коли вітчизняна духовна музика знаходилася під значними впливами більшовицької музики) і період другої половини – поч. 90-тих рр. XX ст.

Ключові слова: віхи розвитку, генезис, духовна культура, духове мистецтво, періодизація.

Abstract. In the article the genesis of the spiritual art of Ukraine. A brass periods of art in Ukraine and characterized each period. Generally found that these periods of spiritual art in Ukraine: the original spiritual art of stone and copper-stone age; spiritual art of the nomadic tribes and mill. (Scythian-Sarmatian period); era of Kievan Rus and Galicia-Volyn principality (IX – XV centuries). brass music culture in the XVI-XVII century. ("Brotherhood" and music workshops, mahistratski orchestras, military bands and Slobozhansky left bank Cossacks); period XVIII – the first third of the XIX century. (Landlords bands, orchestras appearance of Russian garrison regiments and schools that were on the territory of Ukraine); during the second third of the nineteenth – early. Twentieth century. (Orchestra of the Academy and Kharkiv University, qualitative changes in musical culture, the emergence of private music schools); subsequent period were 20's – 30-ies. XX (the period when the national brass music was strongly influenced by the Bolshevik music) and during the second half – the beginning. 90-ies. XX century.

Key words: development milestones, genesis, spiritual culture, spiritual art periods.

Постановка проблеми. Сучасне вітчизняне виконавське мистецтво музикантів-духовиків – явище унікальне і надзвичайно колоритне. Воно, відрізняючись від інших видів інструментальної творчості, має власну ігрову специфіку. При цьому теорія виконавської майстерності музиканта-духовика є невід'ємною складовою побудови загальної теорії духового виконавського мистецтва. Також вона повинна бути безпосередньо пов'язана з аналізом комплексу практичних завдань даного виконавського напрямку, разом з тим, наявність цих завдань дозволяє розглядати виконавську майстерність музиканта-духовика не самостійно, а в контексті більш широкого цілого – теорії і практики виконавської творчості музикантів-виконавців інших спеціальностей (піаністів, скрипалів, баяністів, вокалістів). Проте, важко уявити цінність духового мистецтва України без знання його генезису, чому і буде присвячена наша наукова стаття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питанням розвитку українського духового мистецтва приділяли свою увагу такі провідні науковці, як Богданов В. [1], Витвицький В. [4], Косенко О. [5], Кочерженко О. [6], Круль П. [7], Левин С. [9], Посвалюк В. [10], Рудчук Ю. [12], Фільц Б. [14], Ясіновський Ю. [15] та інші. Проте, в українській науковій думці бракує комплексних досліджень стосовно періодизації розвитку української духової школи, що і стало мотивом вибору теми наукової статті.

Мета дослідження полягає у дослідженні генезису духового мистецтва України.

Гіпотеза дослідження: розвиток духового мистецтва в Україні складається з восьми періодів.

Виклад основного матеріалу. Під духовим мистецтвом, сучасні дослідники розуміють комплекс музичних мистецтв, котрі базуються на використанні духових музичних інструментів, котрі можуть виконуватися соло, невеликою групою музичних виконавців (ансамбль) чи духовим оркестром. В основі цього мистецтва лежить використання духових музичних інструментів – різних за формою, розмірами та матеріалами з яких вони зроблені, у середині котрих внаслідок різного коливання маси повітря, утворюється звук.

Періодизація розвитку духового мистецтва в Україні подана на рис. 1.

Отже, перші духові музичні інструменти відомі на території України ще від часів пізнього палеоліту, про що свідчать віднайдені археологічні артефакти підчас розкопок буковинської стоянки Молодове та інших пам'яток ранньої історії людства на українських землях. Музичні інструменти поширилися серед степового населення теренів Північного Причорномор'я. Слід також звернути увагу на той факт, що на зауважених територіях, котрі сьогодні входять до складу України,

відчувався потужний вплив античного світу. Не виключено, що застосування флейт, авлосів та труб укорінилося тут також наслідок запозичення з давньої еллінської цивілізації.

Традиція використання духових музичних інструментів була поширена на вітчизняних теренах ще у епоху кам'яного віку. Традиційно, історики музики відносять появу цих інструментів до епохи палеоліту на території України [8].

Традиційно, історики музики відносять появу цих інструментів до епохи палеоліту на території України [8]. Власне, дискусійні проблеми генези і розвитку музичного інструментарію первісної доби, мають незвичайно суттєве як для вітчизняної історії музики, так і для світової музичної культури взагалі. В запропонованому нами дослідженні, ми погоджуємося з думкою багатьох дослідників, що появу духових музичних інструментів слід пов'язувати зі знахідками артефактів з часів пізнього палеоліту (40-15 тисяч років до н.е.), а відтак, ця дата стає нижньою хронологічною межею нашого дослідження [7, с. 6].

Численні знахідки археологічними експедиціями артефактів та їх залишків вказують на те, що в період первіснообщинного ладу музичний духовий та ударний інструментарій, активно розвивався, з'являлися нові відкриття у процесі звукодобування з кісток тварин того часу, а їх використання розширилося з суто культово-церемоніальних дійств, до військової сфери та повсякденного вжитку [2, с. 13]. Разом з розширенням сфер використання, збагачувалася тональність та урізноманітнювалося звучання первісних інструментів (духових та ударних) [6]. На території України перші духові музичні інструменти з періоду пізнього палеоліту проходили процес поступової еволюції, про що свідчать знайдені археологічними експедиціями артефакти підчас розкопок стоянки Молодове на Буковині ряду пам'яток з інших стоянок кроманьйонців на вітчизняних теренах [1, с. 13].

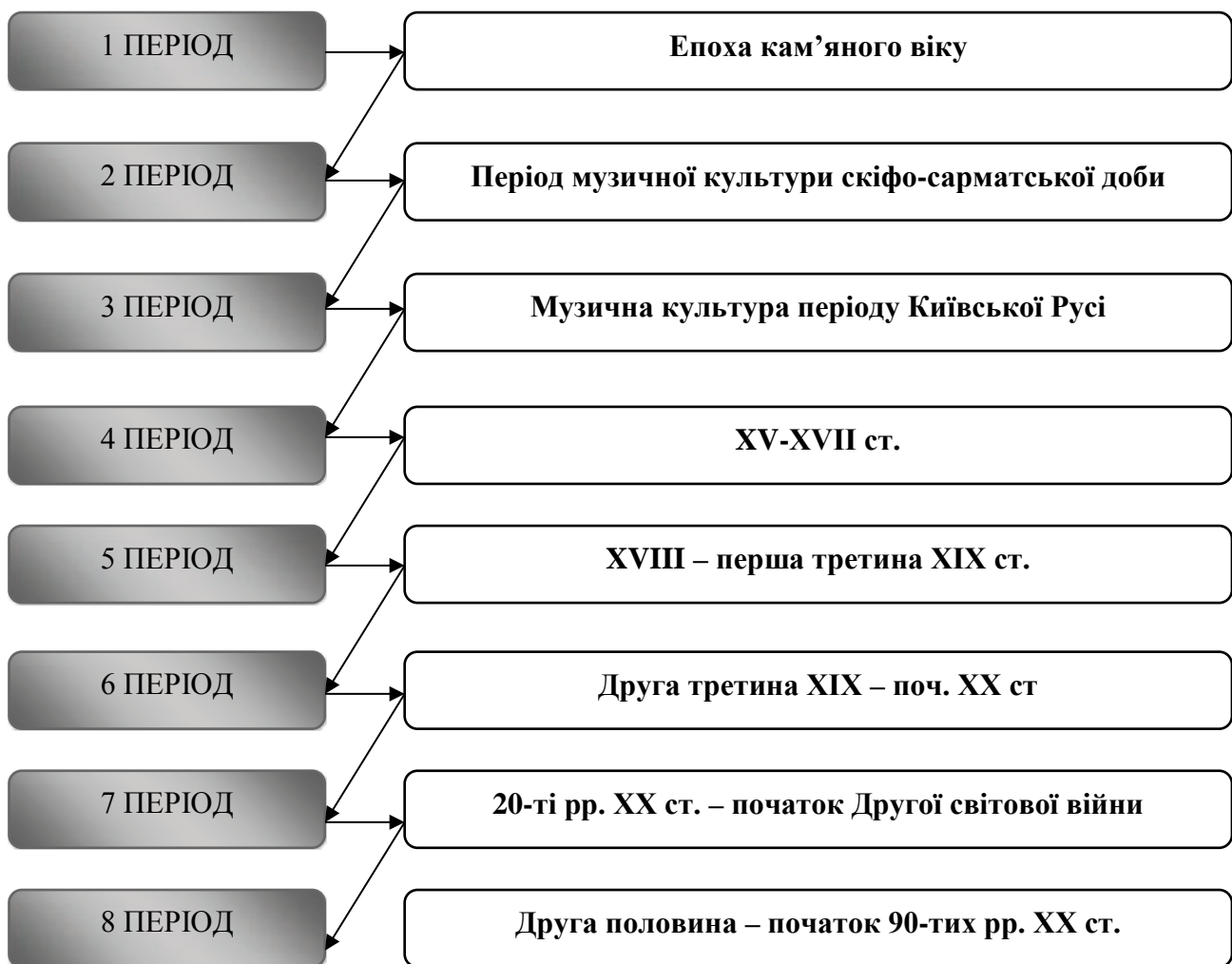


Рис. 1. Періодизація розвитку духового мистецтва в Україні*

*- власна розробка автора

Наступним етапом розвитку духових інструментів став період музичної культури скіфо-сарматської доби. Археологічні знахідки з періоду I тис. до н.е. теж підкреслюють процес розвитку музичних інструментів та розширення їх видів, які стали активно поширюватися серед степового населення теренів Північного Причорномор'я – скіфів та сарматів [2, с. 7]. Античні джерела дають цінну інформацію про те, що у військовій організації й ряді звичаїв скіфів участь духових інструментів, зокрема флейт, авлосів і труб, була обов'язковою: велике, добре озброєне й дисципліноване військо, де цінувалися військова доблесть і мужність в бою; щорічні свята на честь бога війни, втіленням якого служив стародавній металевий меч; щорічні свята на честь "золотих священних дарів" плуга, ярма, сокири й чаші, що нібито впали з неба; похоронні ритуали, що супроводжувалися пожертвою, переможні святкування, різні палацові та храмові культові церемонії [2, с. 8]. Разом з тим, слід підкреслити той факт, що на зазначених територіях півдня України – приазовських та причорноморських степових зонах, відчувався потужний вплив античного світу – греко-римської цивілізації. Можна припустити, що активне використання духових флейт, авлосів та труб поширилося на цих територіях, як наслідок культурного запозичення музичної культури еллінської, а пізніше й римської цивілізацій.

Відтак, наступною віхою періодизації розвитку духової музики на вітчизняних землях стала музична культура періоду Київської Русі. Відразу слід зазначити, що хоча й тогочасні писемні джерела – літописи, берестяні грамоти, монастирські записи, житія й дають мало інформації про музичні інструменти того часу, дослідники припускають що їх використання мало значне поширення – зокрема, з літописів відомо, що при княжих дворах діяли скоромохи, котрі, власне, і поширювали культуру гри на духових музичних інструментах [6]. Разом з тим, через позицію духовенства та тогочасну церковну ідеологію, значний пласт інформації про культуру скоморохів був втрачений й доступний лише у фольклорних творах – в першу чергу билинах, котрі втім є творами значного пізнього походження [4, с. 9]. Слід зауважити, що фрески Софії Київської зберегли зображення цілого ансамблю скоморохів, серед інструментів котрих присутні довгі сурми, поперечні флейти та орган. Період XI–XIII ст. на території Русі став часом феодальної роздробленості та перманентних міжусобиць, від котрих страждала як музична культура загалом, так і культура Руської держави в цілому, а період з 1240-х рр. став часом монгольських нападів, котрі завдали їй непоправного удару [3, с. 463]. Завдавши величезної шкоди культурі Києва й інших давньоруських міст, кочівники, все ж таки, не змогли її цілком знищити, а відтак й продовжився процес розвитку духової культури.

Активний процес становлення та розвитку вітчизняної музичної культури гри на духових інструментах відродився вже у XV–XVII ст. і пов'язаний він з культурним середовищем музичних цехів та міських братств руського православного населення. Осередками розвитку музичного мистецтва цього періоду, як зазначалося вище стали музичні цехи, які також виникали у містах на Магдебурзькому праві [14, с. 33–45]. Особливого значення для розвитку вітчизняного духового виконавства мав київський музичний цех, найдавніший збережений привілей якого належить до 1672 р., який діяв при магістраті і виконував найрізноманітніші обов'язки: оркестранти запрошувались на весілля, христини, народні свята і гуляння, брали участь у особливих церемоніях і парадах. Київський музичний цех і магістратський оркестр за двісті років свого існування чимало вплинули на поступовий розвиток народного, а з часом й фахового староукраїнського ансамблевого – оркестрового виконавства [10, с. 6]. На нашу думку, ці організації заклали підвалини професійного навчання духовиків та відобразили на своєму прикладі складний процес еволюції оркестрових інструментів.

Виконавчий репертуар цехових музик був чітко визначений – як правило, у нього входили інструментальні композиції, які впродовж XVI–XVII ст. значно поширилися українськими землями. Цехова інструментальна музика активно сприяла генезі новаторських демократичних звучань, в котрій побутово-міщанські та народні витоки поєднувалися з музичною лексикою професійної (академічної) музики [15, с. 109].

Наступний період в українській оркестрово-виконавській культурі припадає на XVIII – першу третину XIX століть. Зокрема, в контексті розвитку вітчизняної духової музики цього часу, варто також підкреслити роль військових музичних інструментів. Відразу слід зауважити, що власне козаків у складі військових оркестрів не було надто багато – в ці об'єднання входили невеликі групи учасників, котрі грали на трубах, сурмах, валторнах, гобоях, подекуди у їх розпорядженні були також ударні інструменти – литаври й бубни. Разом з тим, у окремих полках та сотнях на території тогочасної Гетьманщини, серед провінційних містечок та сіл України, козацькі полкові оркестри були справжніми культурними осередками, які виконували, окрім творів звичного для себе воєнного репертуару, також численні концертні й спеціальні "службові" (для балів чи інших зібрань знаті) композиції [12, с. 8–9]. Тогочасні джерела зафіксували використання в аристократичних колах,

поміщицьких маєток, міських та військових оркестрах ряду духових інструментів: дерев'яні (флейта, гобой, кларнет, фагот) та мідні – труба, валторна, тромбон. В цьому контексті, слід відмітити й посилення західноєвропейських впливів у цей період, що виявилось у зміні репертуарів та технік виконання.

В цей же період, поруч зі суто аматорськими захопленнями української шляхти та поміщиків, активно розвивалася й спеціалізована музична освіта, зокрема, і ті її школи, що сприяли навчанню виконавства на духових інструментах. Так, у 1768 р. на Слобожанщині при Харківському колегіумі було відкрито училище або "додаткові класи", у яких з 1773 р. було додано класи вокальної й інструментальної музики [13, с. 10]. Навчання музикантів-духовиків на території Гетьманщини мало різні форми, які поступово еволюціонували до певної системи навчання через підготовку потрібних кадрів для інструментального виконавства в Харкові, який швидко розвивався у культурно-громадському аспекті. Тогочасні навчальний процес та програму навчання гри на духових інструментах у класі інструментальної музики можна описати так: учні засвоювали техніку гри, метод отримання звуку на інструменті, запам'ятовували його технічні характеристики (пізніше треба було впевнено повторити такі характеристики як звукоряд, аплікатура, метро ритм). Таким чином, учням прищеплювалися певні музично-виконавські й технічні навички, а відтак і потреба постійно їх вдосконалювати.

Наступний етап розвитку вітчизняної духової виконавської культури припадає на період другої третини XIX – поч. XX ст. і пов'язаний він з процесами у музичній культурі, які відбувалися у світовій музиці наприкінці XVIII ст., коли остання зазнала серйозних змін, пов'язаних, насамперед, з ім'ям Крістофа Глюка, котрий відмовився від академічного стилю, зробивши виступ більш наближеним до простої людини. Разом з тим, відбувалося переосмислення ролі оркестру: в операх під час емоційно-насичених моментів він посилював звучання струнних інструментів духовими, що лише збагатило сфери їх використання. Разом з тим, ці нововведення стали важливими для розвитку не тільки власне музики, але й ряду суміжних "мистецтв" – опери і балету [9, с. 199-201]. Українські провінційні поміщики створювали власні великі інструментальні капели й хори, камерні ансамблі й рогову музику. Ведучи між собою конкурентну боротьбу, впливові поміщики-меломани – Розумовські, Г. Потьомкін, П. Рум'янцева-Задунайський та інші, активно залучали знаних музикантів-професіоналів до домашніх виступів, окрім того, вони прагнули використати їх як вчителів для своїх кріпаків, з метою навчання останніх виконавських технік гри на інструментах. Слід підкреслити, що з суспільного прошарку закріпаченого селянства походили талановиті виконавці, котрі також вдало грали й на духових.

На початку XIX ст. концертна діяльність на території українських губерній Російської імперії значно зросла, хоча так і залишилася становим привілеєм нечисленного прошарку поміщиків. Концертне життя (а відтак і духове виконання) у другій половині XIX ст. на правобережних губерніях проходило у кількох напрямках: публічні концерти в містах, поширення яких обмежувалося кріпосним ладом; концерти у садибах поміщиків, що отримували все більший розмах у результаті розвитку домашнього музикування й кількісного та якісного зростання кріпосних колективів; концерти у стінах тогочасних навчальних закладів України, де музика поступово входила до системи виховання учнів; концерти іноземних гастролерів, як окремо, так і у спілці з місцевими інструментальними колективами [2, с. 22-23].

Аналогічно активно розвивалося концертне життя у Харкові впродовж другої половини XIX ст., але тут провідна роль належала не ярмарку (як це було у випадку Києва чи Чернігова), а потужному навчальному центру – Харківському університету, як провідній освітній установі не тільки Слобожанщини, але й тогочасної України.

Бурхливий розвиток музичної культури та концертної діяльності в Україні нагромаджував важливий виконавський досвід, що в свою чергу приводило до розростання концертної практики, а також до збільшення кола осіб зацікавлених в подальшій еволюції духової музики.

Наступний період розвитку вітчизняного духового виконавства припав на 20-ті рр. XX і фактично проіснував до початку Другої світової війни. Процеси розвитку української культури XX ст., у тому числі і музичної, перебували у тісній залежності зі становищем українського народу та політичними подіями тієї епохи. Події Першої світової війни та національно-визвольні змагання в Україні 1917–1919 років обумовили зростання кількості військових частин, а відтак – збільшення оркестрів, які їх обслуговували. Слід зауважити, що в українських містах прикордонних зон військова музика набувала значення головної ознаки культурно-мистецького життя провінції. Загалом же, 30-ті роки XX ст. в Україні – період для музичного розвитку малорезультативний [5, с. 8-10]. Жодного камерного ансамблю тих років у концертних програмах не зафіксовано. Дослідники вбачають причини відставання у розвитку жанру внаслідок недостатньої активності великих

українських композиторів у галузі камерно-інструментальної музики (так Б.Лятошинський протягом тих же 30-х років не записав жодного ансамблю); окрім цього, загальний рівень професійної майстерності був відносно низьким, що і залишило відбиток у творчості ряду композиторів того часу.

Новий етап розвитку духового мистецтва на українських землях розпочався після закінчення Другої світової війни та лібералізації політичної системи в УРСР. Друга половина – початок 90-х рр. ХХ століття у музичному житті відзначився рядом творів, які заслуговують уваги: Квартет для дерев'яних духових інструментів М. Вериківського, П'єси для квартетів, квінтетів дерев'яних духових інструментів І. Шамо, сюїта для Великого секстету В. Кирейка, Квінтет для мідних духових інструментів Г. Таранова, вірменські ескізи для квартету мідних духових інструментів А. Штогаренка та ряд інших [8, с. 146–147].

Українські виконавці на духових інструментах домоглися значних успіхів в розвитку духового мистецтва поряд з кращими європейськими школами, їх доробками стала велика кількість праць з питань теорії, практики викладання й гри на сучасних духових і ударних інструментах. Як підсумок, зауважимо що період другої половини ХХ ст. і до початку 90-тих рр. для розвитку духової культури був доволі непростим: з одного боку, занепад був пов'язаний з утвердженням тоталітарного режиму, але разом з тим, після політичної відлиги наступив глобальний імпульс до розвитку: зростання мережі навчальних закладів збільшило кількість абітурієнтів, які займаються духовою музикою, а фахові викладачі (чималим є внесок В. Яблонського та М. Бердієва), своєю чергою, збільшили число професійних музикантів.

Висновки. Процес розвитку професійного духового музичного інструментарію та виконавської майстерності на українських землях нами розглядається в контексті соціально-історичних процесів політичної та культурної історії того часу, які впливали на зміни у сфері музичної культури. Дослідження процесу зародження та розвитку, а відтак і виділення періодизації духового музичного мистецтва України від первісних часів до наших днів вимагає детальних студій над історичними джерелами та дослідницькою літературою з даної проблематики. Пропонована нами схема періодизації розвитку духової музики та виконавської майстерності в загальному зводиться до наступних ключових віх: первісне духове мистецтво кам'яного та мідно-кам'яного віків; духове мистецтво кочових племен I тис. до н.е. (скіфо-сарматський період); доба Київської Русі та Галицько-Волинського князівства (IX – XV ст.); музична духовна культура у XVI-XVII ст. ("братства" і музичні цехи, магістрацькі оркестри, військові оркестри Лівобережного і Слобожанського козацтва); період XVIII – перша третина XIX ст. (поміщицькі оркестри, поява оркестрів російських полків і гарнізонних шкіл, що знаходились на території України); період другої третини XIX – поч. ХХ ст. (оркестри Київської академії і Харківського університету, якісні зміни у музичній культурі, поява приватних музичних закладів); наступним періодом стали 20-ті – 30-ті рр. ХХ (період коли вітчизняна духовна музика знаходилася під значними впливами більшовицької музики) і період другої половини – поч. 90-тих рр. ХХ ст. Отже, гіпотеза дослідження підтвердилася повністю.

Перспективами подальших досліджень є виокремлення оркестра К. Розумовського як представника української духової школи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богданов В. Історія музичного мистецтва України від найдавніших часів до поч. ХХ ст. [Монографія] / В. Богданов. – Х.: Основа, 2007. – 395 с.
2. Богданов В. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття) : Автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.01 / В. Богданов. – Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2008. – 30 с.
3. Вавило и скоморохи // Скоморохи в памятниках письменности / сост. З. Власова, Е. Френсис. – СПб. : Нестор история, 2007. – С. 463-464.
4. Витвицький В. Український музичний Львів / В. Витвицький // За океаном. – Львів, 1996. – С. 1–22.
5. Косенко О. Трагічна публіцистика в сучасній українській камерно-інструментальній музиці / О. Косенко // Музика. – 1998. – № 5. – С. 8–10.
6. Кочерженко О. Духові інструменти в музично-історичній науці (виникнення, становлення, класифікація) / О. Кочерженко – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/038/26.pdf>
7. Круль П. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : Автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.01 / П. Ф. Круль. – Київ : Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського, 2001. – 26 с.
8. Круль П. Український камерний ансамбль духових інструментів ХХ століття // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. – Рівне, 2013. – Вип. 5. – С. 144–148.
9. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Левин. – Ленинград: Наука, 1973. – 263 с.

10. Посвалюк В. Т. Київська школа виконавства на трубі: історичні та методологічні аспекти : Автореф. дис... к-та мистецтвознавства : 17.00.03 / В. Т. Посвалюк. – Київ: Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського Національної Академії наук України, 2001. – 17 с.
11. Посвалюк В. Т. Становлення професійного духового виконавства в Україні (XVI – перша половина XIX ст.) / В. Т. Посвалюк // http://knmau.com.ua/chasopys/03_NBUV/web/14_Posvaliuk.pdf
12. Рудчук Ю. А. Духова музика України у XVIII–XIX ст. : Автореф. дис... к-та мистецтвознавства : 17.00.01 / Ю. А. Рудчук. – Київ: Нац. університет культури і мистецтв, 2001. – 15 с.
13. Рудчук Ю. Гетьман Кирило Григорович Розумовський – знавець і любитель витонченої музики / Ю. Рудчук // Мистецтвознавство України. – 2010. – Вип. 11. – С. 76–82.
14. Фільц Б. Музичні цехи на Україні / Б. Фільц // Українське музикознавство. – Київ, 1982. – Вип. 17. – С. 33–45.
15. Ясіновський Ю. З історії музики західноукраїнських земель XVI–XVII ст. / Ю. Ясіновський // Украинское музыковедение. – Киев, 1986. – С. 107–116.



УДК 780.641.1/.5+785.11

*Павленко О.Ф.,
м. Львів*

ВТІЛЕННЯ РИС НЕОРОМАНТИЗМУ У КОНЦЕРТІ ДЛЯ ФЛЕЙТИ ТА СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ "UN TOUT ..." ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

***Анотація.** Завданням статті є висвітлення питання особливостей втілення рис неоромантизму в творчості Євгена Станковича, зокрема в його Концерті для флейти з оркестром.*

У статті застосовано поєднання різних методологічних підходів: історико-еволюційного – щодо генези та впливу неоромантизму на створення флейтового концерту; порівняльного та аналітичного – для виявлення іманентних ознак конкретних зразків флейтового мистецтва; культурологічного – для відтворення контекстуальної сфери появи концерту.

Практичне значення статті полягає у можливості використання її результатів в лекціях з історії музичного мистецтва, зокрема українського, в курсі історії та теорії виконавства на дерев'яних духових інструментах, на заняттях з фаху флейта, для розширення репертуару.

Вперше в Концерті для флейти та симфонічного оркестру "Un Tout ..." Євгена Станковича розглядаються риси неоромантизму.

***Ключові слова:** концерт, неоромантизм, флейта.*

***Annotation.** The given article aims to highlight the embodiment of neo-romantic features in the works of Yevhen Stankovych. A focus is put on his concert for flute and orchestra.*

The article relies on a combination of different methods: A historical-evolutionary approach considers the genesis and impact of neo-romanticism for flute concerts. A comparative and analytical method is applied to identify inherent characteristics of specific examples of flute art. Concerning the concert appearance in a contextual scope, cultural aspects are taken into account.

The practical significance of the article lies within the ability to use the results in lectures on the history of music, in particular Ukrainian, in courses about the history and theory of performance on woodwind instruments and in flute classes.

For the first time, the concert for flute and orchestra "Un Tout ..." of Yevhen Stankovych is analysed regarding its attributes of neo-romanticism.

***Key words:** concert, neoromanticism, flute.*

У другій половині ХХ століття: початково у Данії, згодом у Німеччині, а відтак і в інших країнах сформувався творчий напрямок у музичному мистецтві під назвою "Нова простота" [дан. "Den Ny Enkelhed", нім. "Neue Einfachheit"]. Серед представників цього напрямку передусім варто згадати Вольфганга Ріма. Крім нього Пітера Майкла Амеля, Ганс-Юрген фон Бозе, Вольфганг фон Швейнітца. З-поза Німеччини окрім них ідеї мінімалізму і "простоти" у деяких творах втілили Генрік Гурецький, Альфред Шнітке та Арво Пярт, які у більшій чи меншій мірі зазнали впливу цього мистецького напрямку.

Хоча неоромантизм як стильова течія модернізму з'явилася ще на межі ХІХ-ХХ століть, сучасна хвиля неоромантизму початково виникла у якості альтернативи до творчості адептів "нової простоти". Ідея подолання розриву між дійсністю та ідеалом завдяки могутній силі особистості,

здатної перетворити ідеалістичні уяву та бажання на дійсність, із новою силою поглинула уяву і привернула увагу композиторів. "Характерно, що серед прихильників неоромантизму немало колишніх "авангардистів" (широко відомі випадки – Сильвестров та Пендерецький)" [1, 376]. Окрім В. Сильвестрова, до найяскравіших постатей неоромантизму в Україні належить Євген Станкович. Значна частина його музики вдало втілює ідеї і основні риси неоромантизму, причому творчість композитор тяжіє до лірико-експресивного типу світосприйняття.

Однією з визначальних художніх ідей зрілого періоду творчості Євгена Станковича є втілення суто романтичної ідеї возвеличення одухотвореної краси. Її культ набуває індивідуально – своєрідних вимірів, не передбачаючи абсолютної відвертості та підвищеної емоційної "температури" висловлювання, радше перетворюючись у ідейно-смыслову категорію. Красу уособлює рух самої думки, спосіб розгортання тематичного матеріалу, концепції. Композитор у свій доволі оригінальний спосіб відтворює характерні прикмети свого часу, передусім його напружені духовно-етичні шукання. Відтак, однією з провідних тем концертно-симфонічних творів Станковича є випробування стійкості людського серця через боротьбу, яка завершується дивовижно життєствердним підсумком, катарсисом, що виступає символом подолання дисгармонійності буття. Традиційне смислове навантаження солюючого інструмента флейти полягає у відображенні процесу того, як "людина у світі" змінюється на "світ в межах людини". Прагнення до самовиразу, рефлексії відкриває шлях пізнання руху творчої думки композитора, сповненої спонтанності, непередбачуваності.

Одночастинний Концерт для флейти та симфонічного оркестру створено у 2008 році. Серед поліваріантного, відповідно до існуючих серед сучасної постмодерної традиції програмності, перекладу назви твору Є.Станковича "Un Tout ..." з французької, пропонуємо обрати "Усе ...". Звернення композитора до програмності та одночастинна форма концертного циклу сприймаються як данина шани традиціям пізнього романтизму. Концепція Концерту втілює психологічний портрет ліричного героя, що конкретизується закономірностями індивідуально-авторської музичної мови, а саме – звуконаслідувальними фольклорними асоціаціями, використанням тем-знаків з закріпленою семантикою, тембровою персоніфікацією у межах вишуканої оркестрової палітри, ліричними відступами, просякнутими інтонацією промови "від першої особи". Усе це покликано до життя місткістю, яскравістю образного змісту. Завоювання музичного простору звучанням флейтового голосу, який озвучує монолог ліричного героя, пов'язано із стремлінням втілити процес росту деякої живої субстанції: від мікроелементу, поспівки до макроформи, або по-іншому – від трепетного очікування дива до несподіваних спроб змалювати образ світанку, сходу сонця. Композиторська винахідливість є просто вражаючою, адже мозаїчна, полівимірна образно-смыслова структура цілого народжується в перших же тактах, апіорі пронизаних розробковістю. Саме подібний принцип мислення відомого українського Метра О.Зінькевич вважає похідним від трембітних інструментальних імпровізацій, де спостерігається "постійне оновлення першопочаткового образу, вирощування усього тематизму з інтонаційних ланок вступу" [2, с.81].

Відповідно до романтичного уявлення про моделі співвимірності малого із великим, умовна геометрична фігура кола екстраполюється на композиційний рівень цілого, де доволі традиційна трифазність виявляє спорідненість із дзеркальною симетрією. На наш погляд, образ безперервного і постійного руху у музиці Концерту нагадує відому диспозицію: осягнення героєм іпостасей вічного часу і водночас усвідомлення ним швидкоплинності життя, подібного до низки щезаючих миттєвостей. Усі образні сфери Концерту свідомо наближені до вихідної. Багатовимірність змісту кожного з трьох розділів асоціюється із спогадами, роздумами, пошуками сенсу буття. Декілька тем, що творять драматургічний каркас цілого, не суперечать одна одній і представлені фактично єдиним інтонаційним полем. Характер взаємодії між ними віддзеркалює функційне співвідношеннями розділів: перша теза (до ц.70) – друга теза (до ц.220) – синтез (від ц.220 до кінця). У підсумку остаточно стверджується наскрізна лірико-елегійна сфера, репрезентована солюючою флейтою, яка набуває значущості ініціального компоненту художнього задуму. У вихідній темі змальовується людина емоційна, поривчато-поетична, що духовно підноситься над повсякденністю. Експозиційний образ співставляється з буремними злетами, пориваннями, афектами; у дієвості інтонаційного оновлення – символ самого життя, його динаміки. Семантична полівимірність неквапливого руху асоціюється із спогадами, ремінісценціями. Авторські "коментарі" в кінці кожного розділу відображують особистісне ставлення до того, що відбувається у межах філософсько-медитативної фабули Концерту. В інтонаціях ліричного героя відсутня також і характеристичність, її формує логіка емоцій, ледь помітних настроєвих нюансів, а не подієва канва.

Моноінтонаційний, наскрізний комплекс реалізується у безлічі варіантів. Як наслідок складних взаємин героя з оточуючим світом урізноманітнюється спектр настроєвих змін. Завдяки безперервному розгортанню голосу флейти партитуру можна уподібнити до монологу митця, який

ніби зринає з духовного простору XIX сторіччя. У зв'язку з цим Є. Станкович звертається до інтонаційних формул-знаків з мовною та вокальною етимологією, яка кореспондує з особливим романтичним лексиконом.. До *мовних* знаків віднесемо речитативність, яка має давні традиції використання у музично-мовних жанрах народного (дума) та професійного (літургія) мистецтва. Другу групу *вокальних* знаків складають фігури, що історично проникли в інструментальну музику з вокальної: барокова арія, російський романс, український ліричний солоспів. Вони вводяться композитором у сучасний мовний контекст, зберігаючи при цьому зв'язок з чітко зафіксованою семантикою. Початкова фраза флейти в іррегулярному ритмі за участю коротких тривалостей та звивистих висхідних фігур виконується ледь приглушеним, матовим тембром. Солюючий інструмент ніби імітує переривчасте дихання і передає стан схильованості ліричного героя. Семантичні фігури вокальної природи проявляються в артикуляції *legato*, вони контрастують і водночас "вплітаються" до музичної тканини рецитації. При цьому розширюється регістровий спектр, посилюється гучність звучання флейти.

Після поступового введення нових "дійових осіб" та нетривалого поліфонічного накладання їх ліній, звучність неодноразово "перезабарвлюється". Енергійна, динамічна тема, що розпочинає Концерт, змінюється широким, роздольним звучанням квартових відозв. Цей процес супроводжується інтенсифікацією та розширенням звучності. Чотири появи своєрідного "символу вічності" поділені паузами. Чіткість, акцентованість донесення кожного звуку у ледь чутно тремлюючих струнних справляє сильне враження. Лише у третьому, завершальному розділі авторський коментар підтримує героя гучно, схвильовано. Поступове збільшення щільності просування музичних подій створює настрій враження від роздумів про пережите. З сильних доль акценти зміщуються на закінчення коротких мотивів. Нарешті з'являється підкреслено інтимний розділ *post scriptum*.

В цілому процес розгортання семантичних фігур у музичному тексті Концерту вибудовується за принципом просторово-часових опозицій "верх" – "низ", "форте" – "піано", "дискретне" – "континуальне". Найбільш рельєфно ліричний модус висловлювання персоніфікує малооб'ємна інтонація, що являє собою складно опосередковану формулу *lamento*. Традиційна хореїчна "оправа" активує у ній первинні ознаки жалоби, скарги, прохання. Цей інтонаційний комплекс звучить на нюансі *pp* у низькому регістрі флейти, ніби фіксуючи момент максимальної внутрішньої зосередженості. Загальновідомо, що в музиці бароко інтонація *lamento* часто поставала в парі з риторичною фігурою *saltus duriusculus*, посилюючи ефект її яскраво емоційного впливу на слухача. Фігура *saltus duriusculus* у барокових аріях зображала "стрибок у безодню" і водночас виражала афекти відчаю, скорботи. У Концерті низхідні та висхідні інтонаційні кроки з гостро дисонуючим забарвленням репрезентують основний вид риторичної фігури *saltus duriusculus* (т4. після ц.170). Їх дзеркальне поєднання в партії флейти уособлює парадоксальну єдність протилежних імпульсів, за якими стоять символи приреченості та вольового зусилля. Підкреслимо: мова не йде про прямолінійну алузію на барокову арію "скарги" – навпаки, окреслені семантичні формули відображують витончені відтінки чуттєвості: імпульсивність, поривчастість, прагнення ідеалу та найтипівіша в романтичному словнику інтонація "ліричної сексти", розповсюджена в середовищі побутової вокальної лірики. Саме ці семантичні складові єдиної образно-емоційної сфери вирізняються оксамитово-глибоким звучанням, що посилює споглядально-елегійний настрій.

Якщо продовжити процес музикознавчої "дешифровки" тексту, можна припустити, що стрибкоподібні семантичні знаки *saltus duriusculus* і ліричної сексти розкривають намагання флейтового голосу вийти з "тенет" монотонної, психологічно напруженої рецитації. У *першому розділі* запам'ятовується приваблива мелодія флейти з її фактурним різнобарв'ям, постійними просторовими переміщеннями, неквапливим темпом зміни подій. "Нейтральність" оркестрової палітри досягається гармонічною фігурацією баса та підголосків струнних інструментів шляхом внутрішньорегістрового контрасту. Чіткість проведення кожної лінії – результат поєднання різних метрів та артикуляційних прийомів виконання.

У *другому розділі* звучання партії флейти в середньому регістрі у співвідношенні з оркестром створює враження "спілкування однодумців". За рахунок діалогічних співставлень мелодія перезабарвлюється і об'ємно розширюється. У завершальному – *третьому* – розділі фактурний виклад основної теми просторово стискається, натомість емоційна насиченість образу зростає. Несподіваний злет шістнадцяток (*forte* у високому, пронизливо звучущому регістрі) буквально вривається в кульмінаційну зону (1 такт перед ц.260). Третє проведення вихідної теми доручено оркестру, воно асоціюється з хвилюючим, збентеженим рухом – це символ оптимістичного погляду, спрямованого у майбутнє. Після гучного, рішучого співставлення "вихорів" у струнних та "гасел" у *tutti* несподівано встановлюється динаміка *subito piano* та штрих *pizzicato*. В кульмінації, що триває 24

такти, рельєфність звучання образу героя досягається широким, неспішним звучанням теми у збільшенні, викладеному акордовими дублюваннями партії струнних групою мідних духових.

У третьому, завершальному розділі Концерту поступове зростання інтенсивності темпу перебігу музичних подій створює враження роздумів про пережите. З сильних доль акценти зміщуються на закінчення коротких мотивів. У післякульмінаційній зоні автор тихо, але впевнено цитує мотив $c - h - c$, який вже звучав у першому розділі. Ремінісценція проведення теми героя сприймається як питання, що залишається без відповіді. *Pianissimo* з наступним *diminuendo* створює образ упокоєного прощання, злиття з тишею. Завершується твір "розосередженими" у просторі усього оркестру акцентованими звукокрапками. Досить швидко вони затамовуються, наповнюючись "повітрям" сонористичних відлунь.

Якщо першому та другому розділам відводиться роль підготовки, то функцію генеральної кульмінації виконує третій розділ. Його пріоритетне положення забезпечується як масштабною перевагою, так і значною роллю в розкритті концепції, а також наявністю впевненого, владного коментаря автора. Процес розвитку кульмінаційної хвилі дуже активний. Він стає дедалі переконливішим, оскільки виступає демонстрацією зловіщої, навалної сили, що сягає апогею. Предиктову зону відділено від попереднього матеріалу багатозначним мовчанням – генеральною паузою. Після 10 тактів тихого звучання quasi хорového співу слідує стрімке *crescendo*, яке у синтезі з безперервним секвенціюванням, ніби пружина, "виштовхує" заключне проведення лейтобразу. При співвіднесенні героя і оточуючого світу очевидно стає послідовність настроєвих змін. Порівнюючи семантичну атмосферу першого та останнього розділу, можна уподібнити її зі світосприйняттям юнака та зрілої, мудрої людини. Саме так, на наш погляд, формується композиційна модель цілого як низки декількох контрастних розділів-хвиль.

Докладніше зупинимося на специфіці авторської трактовки партії флейти. Художній діапазон інструмента розширюється на основі тембрових алузій або по-іншому – семантичної ситуації "тембр у тембрі". В контекст флейтового звучання включаються музичні "слова" і "вирази" мовного, а також вокального походження, які викликають виразні, переконливі асоціації з людським голосом. У такий спосіб Є. Станкович передає власну уяву про тембровий спектр, за яким при сприйнятті відтворюються образи флейти та флейтиста. Тематичні метафори інструмента (флейти), музиканта (флейтист), дихання (людина) переводиться композитором у площину рельєфних художніх образів. Голос інструмента репрезентує образ ліричного героя, крізь призму якого проступає і постать самого автора. При цьому на перший план висуваються сугестивні властивості – відчуття і переживання, які виникають у свідомості композитора – виконавця – слухача.

Автор свідомо уникає звучання флейти, характерного для практики концертного інструментального стилю романтичної доби. У партитурі Концерту відсутні пасажі широкої теситури. Партія соліста не вирізняється "колоратурністю" та блискучим тембровим багатством. Вона цілковито позбавлена надмірної декоративності, подивляє чорно-білою тембровою графікою. Композитор обирає мінімальну кількість семантичних архетипів, запозичених з інтонаційного словника минулих епох (від бароко до романтизму). Алузії до звучання скрипки являють у Концерті епіцентр особистісно-суб'єктивного начала. У монолозі ліричного героя постійно зринають слова-стогони, риторичні фігури *lamento* та *saltus duriusculus*, інтонація "ліричної сексти" тощо. У контексті твору вони втілюють процес рефлексії, що екстраполюється на цілісний композиційний профіль. В результаті утворюється єдина "нескінченна мелодія" флейти (нім. "Unendliche Melodie", термін Р. Вагнера). Обидві ці якості – кантилена та інструменталізм – створюють відчуття живого дихання, спрямованого на "олюднення" духового інструмента. Партія флейти асимілює вокальний характер звуковедення. Водночас безперервне звучання ліричної мелодії, на відміну від такого кантиленного інструмента, як скрипка, є принципово обмеженим можливостями дихального апарату виконавця. Радше можна сказати, що "сонорика" живого людського голосу репрезентує у творі домінуючу семантичну сферу.

Попри те, що Є. Станкович оперує великим симфонічним складом, авторське переломлення інструментального стилю послідовно тяжіє до лірико-експресивного модусу, а відтак – до камернізації. Виявлені quasi-вокальні семантичні архетипи розгортаються у широкому діапазоні від витоків до інтонаційної вершини. Варто відзначити, що вершина-джерело флейтової мелодії – пролонгований поза метричною сіткою високий тон – виконується за допомогою флажолетів, тобто обертонів, які переважно видобуваються на струнних щипкових та смичкових інструментах при легкому дотику пальця до точок поділу струни. Цей спосіб звуковидобування, більш властивий тембральній органіці скрипки, загострює у Концерті ефект "ілюзорного тембру" (термін В.Цитовича) [5, С. 64-91]. Крім того, один з основних скрипкових штрихів – *legato* – максимально пом'якшує та нейтралізує атаку, тобто момент появи кожного окремого звука, виявляючи в їх лінійній послідовності ознаки кантиленного типу інтонування.

Принцип природного, органічного дихання лежить в основі ритмічної організації флейтової партії, де стабільний метр та єдиний розмір організують вільний плин "часовимірної" (безакцентної) ритміки (термін В. Холопової) [4, С. 17-31]. Логічний поділ мелодичної лінії на артикуляційні фрази дозволяє провести аналогію з рухом уявного смичка. Значні витрати повітря під час виконання на флейті подібних мелодій широкого дихання акумулюють енергію лінійної напруги. При цьому у сприйнятті народжується ілюзія вільного мелодичного руху ("continuous"), що триває нескінченно.

Тембровий образ флейти у Концерті Є. Станковича зберігає тісний зв'язок із своїми давніми прообразами. Водночас він постає крізь призму одухотворення гіпермодерної, сповненої новітніх виразових прийомів музичної матерії. У зв'язку з цим можна висловити абсолютну впевненість у тому, що в тексті даного твору репрезентовано авторський "інтонаційний словник". Гранично сконцентроване вслуховування, "живання" у звучання флейти за допомогою семантичних фігур мовного та вокального походження спрямовано на втілення глибинних вимірів безлічі іпостасей Людини у просторі сучасного Універсуму.

Підсумовуючи, констатуємо: перебіг художніх подій у Флейтовому концерті Є. Станковича відповідає принципам романтичної інструментальної драматургії хвилеподібного типу. На протигагу неокласицизму, як помітному творчому напрямку, особливо періоду початку ХХ століття, в якому панувало дещо іронічне переосмислення музики минулого, серед загального творчого доробку неоромантична музика композитора, зокрема Концерт для флейти з симфонічним оркестром "Un tout..." оновлює ідеї романтизму цілком і глибоко серйозно. Він оптимально передає логіку процесу, що якісно трансформує вихідний семантичний комплекс, який, ледь досягнувши вищої точки, "розчиняється" у тиші. Подібний розподіл драматургічних акцентів справляє враження образу героя, що, здолавши життєві перешкоди, зливається з Вічністю. Виразові можливості солюючого інструмента та оркестрового письма передбачені художнім задумом твору, який через опору на семантичний потенціал флейти набуває концептуальної довершеності, що, поза сумнівами, сприяє щасливій сценічній долі одного з найяскравіших взірців українського концертного репертуару для дерев'яних духових інструментів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акопян Я. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М. : Практика, 2010. – 855 с.
2. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича / Е. Зинькевич – Ужгород : Лира. – 2002. – 208 с.
3. Павленко В. Словник іноземних музичних термінів та виразів / В. Павленко – Вінниця : Нова книга, 2005. – 384 с.
4. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века / В. Холопова // Современное искусство музыкальной композиции. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 79. – С. 17-31.
5. Цытович В. Фони́зм оркестровой вертикали Дебюсси / В. Цытович // Дебюсси и музыка XX века. – Л. : Музыка, 1963. – С. 64-91.



УДК 785:780.64

*Прокопович Т.Ю.,
м. Рівне*

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ АНСАМБЛІВ ДЛЯ ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО

Анотація. В статті аналізуються два ансамблеві цикли для дерев'яних духових інструментів Михайла Вериківського – Квартет на основі українських народних мелодій і Вісім новелет. З позицій жанрово-стильових особливостей з'ясовуються відмінності композиційної структури та виразових засобів камерно-інструментальних творів.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, духова музика, квартет, новелета, стиль.

Annotation. The chamber and instrumental works of Michael Verykivsky are analyzed in the paper. Two ensemble cycles for woodwind instruments are considered from the point of view of genre and style features of composer writing – Quartet and Eight Novelette. According to music material, the fundamental differences of the composition structure and expressive means of chamber and instrumental works of M. Verykivsky are investigated. It is founded that a representative of Ukrainian Soviet music embodied in this genre the original artistic ideas.

The individual original transformation of the classic-romantic traditions of chamber- ensemble genre has been arisen in the Quartet on the base of Ukrainian folk melodies. Four parts of the work are organized as the model of suite cycle. The modeling of national and folk imagery is carried out by means of intonation and melodic, tune and harmonic, timbre and texture development. The use of folk material in the Quartet confirms the continuation of national trends in Ukrainian folk chamber and instrumental music of the middle of the twentieth century.

Eight Novelette present radically new author interpretation of wind ensemble in Ukrainian music. M. Verykivsky could express subtle psychological states in the aphoristic miniatures with rationally organized structures. Novelette embody on practice the music and theoretic ideas of the composer. The microtunes in their horizontal and vertical sound combinations characterize his individual harmonic system.

Genre and style range of ensembles for woodwind instruments of M. Verykivsky demonstrates mastery of the composer to maintain the communication with national tradition and aspiration for innovation.

Key words: chamber and instrumental ensemble, wind music, quartet, novelette, genre, style.

В сучасній українській музично-виконавській практиці дотепер залишається чимало незаслужено призабутих постатей національної композиторської школи, твори яких значно б урізноманітнили концертний репертуар філармоній і навчальні програми професійної підготовки музикантів. Особливо неупередженого вивчення, а нерідко й відкриття, потребує творчий спадок представників радянської епохи. На жаль, музика українських композиторів, ізольованих комуністичною владою від світового мистецького мейнстріму, нині немов опинилась на маргінесі вітчизняної арт-сцени.

Мимохідь означена в рамках соцреалізму творчість радянських авторів сьогодні банально оминається увагою сучасних дослідників, або ж згадується епізодично з приводу ювілейних дат чи оглядових екскурсів в історію вітчизняної музики. По суті вилучення з наукового обігу та концертного життя ряду композиторських опусів середини ХХ століття віддаляє українську культуру від світових інтелектуально-творчих стандартів.

Для піднесення національного самоусвідомлення в незалежній державі годиться підняти з архівних полиць рукописи українських композиторів радянської доби. Видається абсолютно прогнозовано, що ідеологічний тиск тоталітарного режиму цілковито не зумів приборкати потенційну енергію українських композиторів у розростанні жанрово-стильового древа національної музики. Їх творчі звершення чекають на зважену оцінку та залучення до вітчизняного і світового контексту музичної культури.

Саме цим аргументується актуальність обраної теми наукової статті, *мета* якої полягає у розгляді камерно-ансамблевих творів для дерев'яних духових інструментів Михайла Вериківського як важливої ланки в історії розвитку жанру. Розкриття жанрово-стильової своєрідності духової музики "талановитого співака української радянської музики" [11, с.5] цінне і для висвітлення творчого портрета композитора, звільненого від застарілих ідеологічних та естетичних положень.

Михайло Іванович Вериківський (1896-1962) – помітна постать у вітчизняній музиці середини ХХ століття, композиторський доробок якого різножанровий і неоднорідний за художньо-естетичними засадами. Він був одним із лідерів культурно-мистецького процесу в Україні 1920-х років, не уникнув ідеологічно-партійного тиску радянських часів, творив на замовлення тогочасної влади та послідовно втілював у музиці оригінальні авторські задуми. Його творче обдарування яскраво розкрилось у композиторській, диригентській, педагогічній, хормейстерській, фольклористичній, музично-теоретичній і музично-громадській діяльності.

Рецепція творчості Михайла Вериківського в українському музикознавстві на даний час, за влучним визначенням Т.Антропової, "складає досить строкату аксіологічну площину" [1, с.109]. Спектр оцінок здобутків композитора суттєво відрізняється. Ще при житті його називали одним із фундаторів української радянської музики [11, с.15], а, водночас, лаяли за схильність до "стильового екстремізму" [10, с.209]. Творчий портрет М.Вериківського, засновника низки жанрів у вітчизняній музиці (балет, ораторія) на контекстному тлі радянської епохи виявився дещо викривленим. Тим, мабуть, можна пояснити тривалу пасивність науковців і виконавців щодо вивчення і популяризації його музики.

Щодо творів для ансамблю духових інструментів М. І. Вериківського в музикознавчому масиві виникла певна суперечність. Ймовірно, вихідним пунктом цього стала невідповідність між фактами біографії композитора та наявним у музичних відділах бібліотек нотним виданням. Так, Ніна Щурова у монографічному нарисі з серії "Творчі портрети українських композиторів" до переліку камерно-інструментальної музики М.Вериківського віднесла Вісім новелет для квартету дерев'яних духових інструментів [11, с. 46]. Натомість Петро Круль, досліджуючи еволюцію національно-народної лінії духової ансамблевої музики українських композиторів ХХ століття, називає Квартет для дерев'яних духових інструментів М.Вериківського [8, с. 147]. В дисертаційному дослідженні Олени Колесник

згадуються Вісім новелет для квартету духових інструментів, марковані в категорії "звернення до фольклорних джерел" [7, с. 39]. Співставляючи ці факти можна прийти висновку про деяку неузгодженість у судженнях вчених про камерно-ансамблевий жанр у творчості Вериківського. Тим часом, задекларовані у музикознавчій літературі Вісім новелет не значаться у бібліотечних каталогах, в яких фігурує лише Квартет для дерев'яних духових інструментів.

Вичерпну інформацію про камерно-ансамблеву музику для духових інструментів класика української радянської музики містить особовий фонд Михайла Вериківського, який нині зберігається в ЦДАМЛМ України (Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва). Впродовж 2009-2011 рр. родина композитора передала до архіву-музею значну кількість документів, які було систематизовано у Фонд №1250 [6]. Ю.Бентя справедливо зауважує: "донині приватний архів М. І. Вериківського лишається практично єдиним джерелом для вивчення його багатогранної творчої спадщини" [2, с.77].

Ознайомлюючись із матеріалами особового фонду М.Вериківського чітко визначається камерно-ансамблевий доробок для дерев'яних духових інструментів. Два рукописи композитора належать до цього жанру: Квартет на основі українських народних мелодій (24 травня – 29 липня 1959 р.) та Вісім новелет (9-19 березня 1960 р.) [6]. В додатку до опису №1 Фонду №1250 вписано нотне видання – Партитура Квартету для дерев'яних духових, – опубліковане видавництвом "Музична Україна" у 1967 році [6]. Отже, на основі архівних документів легко встановити, що композитор двічі звернувся до створення квартетної духової музики. Проте, один із опусів – Вісім новелет – дотепер очікує опублікування, зберігаючись у фонді архіву-музею [4].

Як бачимо, обидва твори для дерев'яних духових інструментів були написані М.Вериківським в пізній період творчості. Цікаво, що однаковий виконавський склад ансамблів (флейта, кларнет, гобой, фагот) був обраний композитором для втілення доволі розбіжних художніх концепцій, що відобразилося на оригінальному жарово-стильовому вирішенні камерно-інструментальних творів. Ансамблі для дерев'яних духових інструментів видались благодатним ґрунтом для творчих експериментів Вериківського.

Індивідуально-самобутнє перетворення класико-романтичних традицій камерно-ансамблевого жанру спостерігається у Квартеті на основі українських народних мелодій [5]. Чотири частини твору організовані за зразком сюїтного циклу: I-а частина – Тема з варіаціями; II частина – Скерцо; III частина – Пісня; IV частина – Рондо. Використання композитором фольклорних джерел окреслює продовження основної стильової тенденції розвитку української камерно-інструментальної музики середини ХХ століття – "кристалізацію національного стилю" [3, с. 39], яку провадили Б.Лятошинський, В.Барвінський, А.Філіпенко, Д.Клебанов, І.Шамо та ін. Разом з тим, привертає увагу авторське моделювання національно-народної образності в квартетному жанрі. Тематичний матеріал з фольклорною основою М.Вериківський майстерно розвиває, використовуючи темброво-фактурні і гармонічні засоби.

Так, у першій частині Квартету, що має форму теми і 5 варіацій з кодою, композитор застосовує романтичну модель варіаційної форми. Життєрадісна, грайлива тема первинно звучить у гобоя, збагачена контрапунктичною лінією кларнета та гармонічною опорою фагота. Образний ресурс теми винахідливо розкривається різними методами варіювання: ладо-тональними змінами (F-C-As-f-F), метро-ритмічними перетвореннями (3/4; 2/4; 3/8; 3/4), орнаментикою мелодичного контуру. У варіаціях постійно змінюється темброве вирішення основної мелодії: флейта (I вар.), фагот (II вар.), гобой (III вар.), фагот (IV вар.), унісон флейти та гобоя (V вар.), фагот, унісон флейти та фагота (coda). Цікаво, що тембр кларнета не використовується у тематичному розвитку. Натомість, композитор вдало вводить у ансамблеву звучність прийоми підголоскової поліфонії, які більш за все виникають у кларнетовій партії.

Народно-жанрова образність відтворена у другій частині Квартету – Скерцо (Es dur). Основана тема танцювального характеру перманентно збагачується засобами інтонаційно-мелодичного, ладо-гармонічного, темброво-фактурного розвитку. Це створює свіжу колористичну картину. В середньому розділі (g moll) кантиленна мелодія кларнета переносить у лірико-драматичну сферу. Журливий настрій посилюється контрапунктичною лінією фагота, в якій ладово варіюється верхній тетраорд мінорного звукоряду (натуральний, гармонічний, мелодичний, дорійський). Реприза відновлює бадьорий, життєстверджуючий тонус жанрової сценки.

Лірико-епічна тема третьої частини щедро розвинена композитором у лінійно-підголосковій фактурі. Суцільна мелодизація ансамблевого звучання в тричастинній структурі Пісні у вертикалі утворює різномірні співзвуччя, підсилюючи експресивність вислову. Основна тональність (g moll) служить об'єднуючим чинником сюїтного циклу, споріднюючи на рівні ладо-гармонічних та інтонаційно-мелодичних зворотів третю частину з середнім епізодом другої частини.

Фінал квартету – Рондо, вирішений автором у класичному оптимістичному дусі. Енергійна танцювальна тема рефрену стає джерелом варіантного оновлення, яке спостерігаємо у перемінній ладовості (F-d) та, як і в попередніх частинах, цілковито поліфонізованій музичній тканині. Проте, на відміну від попередньої частини, горизонтальні переплетення варіантних мелодичних зворотів нарощують грайливий ефект.

Отже, Квартет для дерев'яних духових інструментів М.Вериківського, забарвлений національним колоритом, кореспондує з жанрово-стильовим каноном, прийнятим тогочасною ідеологічною системою. В тогочасній музикознавчій літературі чітко окреслювались межі допустимого в радянській камерно-інструментальній музиці. За твердженням М.Боровика народний мелос в квартетному жанрі може нести "велике ідейно-образне навантаження" [3, с. 63] і зливатися "з основними умовами нормативного розвитку мистецтва" [3, с. 100].

Проте свій творчий потенціал і професіоналізм М.Вериківський не обмежував рамками соцреалістичного мистецтва. В колі його композиторських інтересів і реалізації авторських ідей простежується стремління до новаторських експериментів. Так, у 1960 році він написав оригінальний цикл для дерев'яних духових інструментів, в якому образний зміст, композиційні прийоми і художньо-виразові засоби наділені новими якостями. Вісім новелет М.Вериківського відкривають чергову перспективу розвитку камерного ансамблю в українській музиці.

Передусім увагу привертає обраний композитором інструментальний жанр. Як відомо, вперше назву "новелета" ввів у музичний лексикон Роберт Шуман. Вісім новелет для фортепіано op.21 (1838 р.), створені німецьким композитором-романтиком, започаткували жанрову специфіку інструментальних мініатюр лірико-епічного характеру. Шуманівська лапідарність вислову, тонально-гармонічний колорит і винахідливість фактури привабила ряд композиторів XIX – XX століття. Н.Гаде, З.Фібих, О.Глазунов, Ф.Пуленк розширили стилістичні можливості даного жанру. Вериківський наче вторить Шуману в кількісному показнику циклу мініатюр. Проте новелети українського композитора втілюють на практиці конструктивні ідеї нової музичної мови.

Т. Антропова відзначає: "лейттемою багатожанрової і наукової діяльності М.Вериківського, яка реалізувалась і в методичній, і у педагогічній роботі було створення власної системи поліладового мажору" [1, с. 99]. Перейнявши від свого вчителя Б.Яворського настанови пошуку нових закономірностей звукової організації композитор активно освоював ладо-гармонічну теорію насамперед в фортепіанних циклах – "7 прелюдій у старогрецьких ладах", "15 маленьких прелюдій у 49-щаблевому діатонічному мажорі", "14 прелюдій для фортепіано у гармонічній системі ладового ритму". Між тим, конструктивні засади творчості Вериківського були підпорядковані вираженню своєрідного художньо-образного змісту, який, "розкривається в єдиній сфері внутрішнього психологічного світу витончених градацій почуттів" [1, с. 112].

Вісім новелет для квартету дерев'яних духових інструментів М.Вериківського, як і фортепіанні цикли, гранично лаконічно і випукло фіксують напружений потік свідомості, сповнений трагічним світовідчуттям. Кожна мініатюра – це майстерно спроектований на нотний текст духовний досвід митця, набутий в умовах складної реальності буття. Психологічна манера оповіді художньо переконливо моделюється звуковими засобами.

Характерно, що графічний запис інструментальний мініатюр виконаний в чистому ключі, а всі знаки альтерації виписані перед нотами. Це візуально відображає конструктивні особливості нової ладо-гармонічної системи, застосованої Вериківським у новелетах. Особливе значення композитор надав зменшеному септакорду, навколо якого виникає гармонічне розгортання звукової маси. Так, у новелеті №1 щільні лінії квартету інструментів – переважно секундових низхідних і висхідних ходів – несподівано згортаються у акорд "cis-e-g-b". Друга новелета побудована на бурлескних варіюваннях терцевих мотивів, які, зупиняючи рух в унісонному "f", в кінці п'єси барвисто розщеплюють його на септакорд "h-d-f-gis". Конструктивним елементом розвитку третьої новелети є гармонічна структура "d-f-as-h". Горизонтальне і вертикальне розгортання в Новелеті №6 базується на септакорді "e-g-b-cis". І.Пясковський називає дане гармонічне явище "симультанним комплексом" [9, с. 119], прикметною ознакою якого є комбінаторика – "джерело невпинного варіювання" [9, с. 120].

Оригінальним жанровим елементом новелет є можливість їх варіантної виконавської інтерпретації. Композитор не подає темпових вказівок, хоча всі інші авторські ремарки нюансування (динамічні відтінки, штрихи) прописані дуже ретельно. Ймовірно, довільна трактовка темпу посилює значення максимально спресованого і швидко мінливого часу, який концентрується у глибині звукової матерії. В цьому аспекті вагому роль у новелетах виконують інтонаційні та ритмічні контрапункти, котрі гнучко балансують у вимірах зовнішнього і внутрішнього часу.

Загалом фрагментарно-мозаїчна форма мініатюр дещо нагадує композиторську техніку старих майстрів (бароко). Музична тканина камерних ансамблів переважно організована на надзвичайно

продуманому переплетенні чотирьох партій дерев'яних духових інструментів, які на рівних виконують мелодичну і гармонічну функцію. Поліфонічні прийоми розвитку, особливо імітаційні інверсії, породжують внутрішньо суперечливий образ. Важливим драматургічним засобом є секвентне проведення тематичного матеріалу, яке органічно вписується у жанровий формат новелети.

Отже, за типом драматургічно-структурних принципів, композиторської техніки і засобів музичної виразності ансамблі для дерев'яних духових інструментів яскраво демонструють дві лінії творчого процесу М.Вериківського: звернення до фольклорних джерел (Квартет на основі українських народних мелодій) та пошуки нової ладо-гармонічної мови (Вісім новелет). Якщо перша лінія – національно-народна – продовжує загальну тенденцію розвитку вітчизняної музики першої половини ХХ століття, то друга носить авангардний стильовий відтінок. Тим самим елементарно спростовується теза Н.Щурової, про те, що Михайло Вериківський був одним із тих музикантів, хто "заклав підвалини української радянської музики і потім все життя самовіддано їй служив" [11, с. 15]. Правомірніше розглядати специфіку творчого процесу композитора в діапазоні глибокого зв'язку із національною традицією та, одночасно, стремління до новаторства.

Авторський почерк М.Вериківського відчутний у лінійно-поліфонічній фактурі творів, яка у Квартеті найкраще відтворює національно-народну стихію, а у Новелетах поглиблює психологізм афористичного висловлювання. Обидва опуси споріднює відношення композитора до ансамблевої гри як гри солістів. Всі інструменти концертують на рівних, збагачуючи звучання самотніми тембровими відтінками.

М.Вериківський своєю творчістю засвідчив існування двох домінуючих жанрово-стильових інваріантів камерно-ансамблевого жанру для дерев'яних духових інструментів, які потенційно розвинулись у світовій і вітчизняній музиці ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антропова Т.А. Київські учні Болеслава Яворського: специфіка становлення композиторських індивідуальностей Пилипа Козицького та Михайла Вериківського (на прикладі аналізу камерних творів 10–20-х років ХХ ст.). / Т. А. Антропова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2014. – Вип. 112. – С. 96-123.
2. Бентя Ю.В. Особовий фонд композитора Михайла Вериківського (з нових надходжень ЦДАМЛМ України) / Ю.В. Бентя / Архіви України. – 2012. – №4(280). – С. 76-87.
3. Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль / М.К.Боровик. – К.: Музична Україна, 1968. – 102 с.
4. Вериківський М. Вісім новелет для квартету духових інструментів (флейти, гобоя, кларнета і фагота) [Рукопис] / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ (ЦДАМЛМ України). – Ф.1250, оп.1, спр. 401.
5. Вериківський М. Квартет [Ноти] : для флейти, гобоя, кларнета і фагота / М.І. Вериківський. – К.: Музична Україна, 1967. – 52 с.
6. Вериківський Михайло Іванович. Фонд №1250 – ЦДАМЛМ України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: sam.archives.gov.ua.
7. Колесник О. В. Мовно-стильова самотність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Колесник Олена Володимирівна ; М-во культури України, Львівська Національна музична академія ім. М.В. Лисенка. – Львів, 2017. – 245 с.
8. Круль П. Ф. Український камерний ансамбль духових інструментів ХХ століття / П.Ф. Круль // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури і зарубіжжя. Зб. матер. V Міжнародної науково-практичної конференції. Вип. 5. – Рівне, 2013. – С. 144-148.
9. Пясковський І. Б. Музично-теоретичні ідеї Михайла Вериківського / І.Б. Пясковський // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського № 3 (12). – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – С. 112–121.
10. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія / М. Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.
11. Шурова Н. С. Михайло Вериківський / Н. С. Шурова. – К. : Музична Україна, 1972. – 52 с.



УДК 78. 071.2 (477.83)

Білас В.І.,
м. Львів**ЯВИЩЕ МУЛЬТИІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ЛЬВІВСЬКИХ
ВИКОНАВЦІВ-ДУХОВИКІВ**

Анотація. У статті розглянуто феномен мультиінструменталізму в духовому виконавстві м. Львова. Розкрито вплив цього явища на професійний розвиток трьох музикантів Львівської духової школи – Д. Біди, В. Жолубака й М. Блощичака. Кожен із них володів кількома інструментами й по-різному реалізував себе: Д. Біда як музикант-оркестрант, основоположник сучасної Львівської флейтової школи; В. Жолубак як видатний педагог, майстер із виготовлення духових інструментів; М. Блощичак як соліст-віртуоз, музикант-мультиінструменталіст. Окрім опрацьованих архівних джерел, методом інтерв'ювання автор зібрав і систематизував свідчення фахівців музичної сфери, що дозволило з'ясувати вплив мультиінструменталізму на формування мистецьких завдань духового виконавства, а також на розвиток музичних здібностей виконавців. У статті охарактеризовано основні риси мультиінструменталізму у творчій діяльності львівських виконавців-духовиків, що створює підґрунтя для подальшого вивчення цього недостатньо дослідженого явища.

Ключові слова: мультиінструменталізм, духове виконавство м. Львова, духові інструменти, Львівська духовна школа.

Annotation. The author investigates multi-instrumentalism among woodwind musicians in Lviv. He traces the impact of this phenomenon on the professional development of three musicians belonging to Lviv woodwind school: D. Bida, V. Zholubak and M. Bloshchychak. Each of them played several instruments and realized their potential: D. Bida was a bandsman and the founder of Lviv's modern flute school; V. Zholubak was an outstanding teacher and a master of making wind instruments; M. Bloshchychak became a virtuoso soloist and multi-instrumentalist. Processing archival sources and applying the method of interviewing, the researcher has collected and systematized the evidence of musical experts that made it possible to determine the influence of multi-instrumentalism on the formation of woodwind performance objectives and on the development of the performers' musical abilities. The article describes the main features of multi-instrumentalism in the creative milieu of Lviv woodwind performers that lays the foundation for further study of this underresearched phenomenon.

Key words: multi-instrumentalism, woodwind performance in Lviv, woodwind instruments, Lviv woodwind school.

Мультиінструменталізм як мистецьке явище був поширений в академічному музикуванні в епоху Ренесансу і бароко. Існують відомості про те, що мультиінструменталізм як "наслідок народного професіоналізму" мав місце саме в академічному мистецтві аж до XIX ст. [14]. У той час серед композиторів існувала практика писати твори, не вказуючи конкретного інструмента, що дозволяло виконувати композицію на різних інструментах. Та в добу пізнього бароко – становлення раннього класицизму, коли жив і творив Йоганн Себастьян Бах, вимоги до виконавців-мультиінструменталістів дещо змінилися. Суттєво зріс критерій оцінювання їхньої гри, мова творів самого Баха вимагала високопрофесійних музикантів. Композитор уважав, що в придворному оркестрі кожен музикант мусив "лише один-єдиний інструмент опанувувати та культивувати, так, щоб він міг досягнути високої майстерності та визнання" [2, С. 90]. Імовірно, Бах писав це у відповідь на поширення в музичному середовищі того часу мультиінструменталізму, коли музиканти не намагалися оволодіти одним інструментом досконало, натомість, грали на багатьох. Опанувати гру на різних інструментах одночасно й грати на них якісно надзвичайно складно. Однак, дотепер є музиканти, які вдало поєднують навички володіння кількома музичними інструментами.

Явище мультиінструменталізму привертало увагу багатьох дослідників, серед яких варто назвати І. Мацієвського, Ю. Усова, С. Левіна, В. Апатського. Усе ж науковці, які вивчають питання духового мистецтва, не приділяли цьому феномену належної уваги.

Метою цієї статті є з'ясування впливу мультиінструменталізму на розвиток сучасних технологій і мистецьких завдань духового виконавства, а також на розвиток інтелекту та вмінь музиканта.

Пріоритетні завдання дослідження: визначити, як музиканти-духовики опановують мистецтво гри на багатьох інструментах; з'ясувати вплив мультиінструменталізму на становлення особистості музиканта-професіонала.

Мета і завдання дослідження дали підстави висунути такі **гіпотези:** явище мультиінструменталізму сприяє втіленню тонких внутрішніх граней талантів людини-митця, розвиває уяву й відчуття повного спектру музичних барв і відтінків, допомагає в реалізації музичної творчості в різних її іпостасях; оволодіння мистецтвом гри на різних інструментах дозволяє

досягнути висот музичної майстерності в духовому виконавстві, у становленні музиканта як професіонала.

Для дослідження обрано постаті відомих музикантів-духовиків різного амплуа й напрямку праці: Д. Біду, В. Жолубака, М. Блощичака. Важливим об'єднувальним фактором діяльності цих музикантів став феномен мультиінструменталізму, що відобразився в задумах, роботі й здобутках майстрів.

Дмитро Біда (1919-1979) був яскравим музикантом-мультиінструменталістом, праця якого зосереджувалася у сфері академічного виконавства, де він найкраще володів одним інструментом – флейтою. Та вправність у грі на інших (струнних і духових) інструментах дала йому необхідний музичний світогляд, що допомагав вільно почуватися і якісно розвиватися в професійному музичному середовищі.

Д. Біда народився 4 березня 1919 р. в с. Ясенів Бродівського району на Львівщині (колишня територія Польщі). Він походив із багатодітної сім'ї. У родині професійних музикантів не було. Та Дмитро мав вроджені задатки до музикування, що в перспективі підсилювали його працелюбністю й прагненням розвивати власні здібності, практикуючи водночас гру на різних інструментах. Хлопець мав неабияку слухову уяву, уже змалечку імпровізував, змайстрував собі сопілку для наслідування співу птахів.

Д. Біда цілеспрямовано рухався обраним творчим шляхом. У 1935 р. він закінчив початкову школу в Ясеніві, цього ж року вступив до військової музичної школи при Державній консерваторії в м. Катовіце (Польща). Там він провчився чотири роки, де, окрім музичної, здобув загальну середню освіту. Був зразковим учнем, в атестаті про закінчення школи Д. Біда отримав відмінні оцінки з усіх 13-ти предметів, як-от: "флейта" (проф. Турковскі), "скрипка" (проф. П'ясецка), "фортепіано" (проф. Скшинська) [1, С. 1–21].

Прагнення до самореалізації в музичній сфері не полишали Д. Біду. У 1946 р. у 27-річному віці він вступив одразу на другий курс Львівської державної консерваторії в клас старшого викладача Ф. Прохачова. Студент відзначався неймовірною працездатністю, навіть отримав стипендію ім. М. Лисенка за успіхи в навчанні. Задатки до мультиінструменталізму допомагали Д. Біді здобувати нові знання. Окрім флейти, він вправно володів грою на різних духових інструментах, а також на фортепіано й скрипці. Професор Г. Павлій пригадує, що гра Д. Біди на скрипці була не гіршою за гру оркестрових музикантів [7].

А з коментарів професора В. Цайтца відомо, що Д. Біда вдало вправлявся в грі на баритоні: "Одного разу, йдучи по вулиці, я почув гру духового оркестру. На той час це не було щось особливе. Я наблизився до оркестру, в якому відчутно виділялася гра баритоніста. Підійшовши ближче, я побачив, що на баритоні грав Дмитро Біда... А ще одного разу у філармонії, в перерві між репетиціями, Дмитро Біда взяв в руки віолончель і почав грати "Варіації на тему рококо" П. Чайковського для віолончелі з оркестром" [10]. Дмитро Біда, на переконання В. Цайтца, умів схоплювати й чути в музиці нюанси, яких не помічали інші. Він був прискіпливим і вимогливим до логіки музичного фразування та до концепційної довершеності виконуваного твору. Саме талант мультиінструменталіста допоміг артисту розширити музичний світогляд, знайти особливе тембральне й звукове забарвлення та віртуозно опанувати гру на флейті, про що неодноразово згадували артисти Львова й столичних оркестрів.

Думки Г. Павлія й В. Цайтца підтверджує концертмейстер групи других скрипок Львівської обласної філармонії Б. Бонковський. "Дмитро Біда, гастролюючи країнами Середньої Азії, зокрема, Узбекистаном, – пригадував Б. Бонковський, – побував на виставці народних інструментів, де здивував усіх присутніх. Беручи до рук будь-який з інструментів, музикант за кілька хвилин міг уже віртуозно грати на ньому" [5]. Власник колекції не міг приховати здивування й довго розпитував Дмитра Михайловича, де він раніше міг бачити представлені інструменти.

Творча діяльність Д. Біди отримувала щоразу більше визнання. З 1946 р. він соліст симфонічного оркестру Львівської філармонії. Через три роки Д. Біда почав займатись викладацькою діяльністю в Музичному училищі та Спеціальній музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької, ще пізніше, з 1951 р., працював старшим викладачем у Львівській державній консерваторії [1, С.1–21]. У майбутньому музиканта чекало розширення музичних горизонтів. З 1957 р. він працював солістом оркестру Київської опери, а з 1959-го й до кінця життя був солістом єдиного в СРСР Заслуженого симфонічного оркестру Ленінградської філармонії, яким керував видатний диригент Євгеній Мравінський [3, С.14].

Отримати відомості з ленінградського періоду життя Д. Біди нам вдалося з унікальних джерел. Ще з дитячих років Петро Повідайко, доцент Житомирського державного технологічного університету, особисто знав обдарованого музиканта. Чотири класи Петро закінчив у рідному

Ясенові (Бродівщина), до п'ятого класу він пішов у Ленінграді (1961 р.). Там П. Повідайко, син рідної сестри Д. Біди, жив із його сім'єю до 1975 р. й мав можливість спостерігати за розвитком професійної діяльності свого дядька. Незважаючи на те, що Д. Біда займався ще й педагогічною працею (викладав у Ленінградському музичному училищі з 2-ї пол. 1960-их рр.), П. Повідайко акцентує на його тяжінні саме до роботи в оркестрі.

Неодноразово П. Повідайкові доводилося бути на його концертах. Пригадує в особистому інтерв'ю автору статті, що вони з сім'єю жили спочатку на вул. І. Бродського, а поверхом нижче розташовувалася філармонія. Удома Д. Біда з інструментів мав лише флейту. Та зіграти на інших інструментах не завдавало труднощів – він був усебічно обдарованим музикантом. "Мене теж хотів навчити грати на якихось інструментах, – розповідає П. Повідайко, – почав, звичайно, з флейти. Показав потім, як грати на фортепіано. Володів і скрипкою", – згадує П. Повідайко [8]. Це вкотре підтверджує універсальність таланту Д. Біди. Як наслідок, він отримав гідне його таланту визнання. Збереглося й документальне свідчення – відгук головного диригента Ленінградської філармонії, народного артиста СРСР, лауреата Ленінської премії Є. Мравінського на соліста Заслуженого колективу РСФСР симфонічного оркестру Ленінградської державної філармонії Дмитра Біду: "Музиканта, який би відповідав надзвичайно високим, зовсім специфічним вимогам, які ставляться до артистів Заслуженим колективом РСФСР симфонічним оркестром Ленінградської державної філармонії, – знайти дуже важко. Особливо це стосується осіб, що грають на духових інструментах, які є солістами, – подібно до солістів опери: вони повинні бути талановитими і володіти дуже великою майстерністю" [12]. Наголошуючи на особливих талантах солістів свого оркестру, Є. Мравінський, безперечно, враховував і феноменальний талант мультиінструменталізму Д. Біди.

Постать музиканта *Василя Жолубака (1950–2005)*, який обрав фах педагога й майстра, привертає увагу талановитою грою на різних духових інструментах, що дозволило йому досягнути високої майстерності в справі ремонту духових інструментів і в професійній педагогічній діяльності. Серед його учнів були вихованці різних спеціальностей: флейтисти, гобоїсти, фаготист, тубіст, ударник.

В. Жолубак народився 19 лютого 1950 р. в с. Воютичі Самбірського району Львівської області в робітничій родині. Перші уроки музики він отримав у свого діда, обізнаного в музичній галузі, умів грати на скрипці й контрабасі. Тож гра на різноманітних інструментах була для майбутнього музиканта звичним явищем ще з дитячих років.

Серйозні заняття музикою В. Жолубак розпочав у 7-му класі загальноосвітньої школи. Саме тоді він почав вчитися в Самбірській музичній школі, одразу потрапивши в добрі вчительські руки. Його викладачем був студент класу В. Цайтца І.Дзялик. Він зумів зацікавити В. Жолубака не лише грою на флейті, а й іншими духовими інструментами. Уже за три роки навчання йому вдалося оволодіти флейтою, гобоєм, фаготом. На цьому ґрунті творчі паростки задатків мультиінструменталізму музиканта почали втілюватися в життя.

У 1966 р. В. Жолубак вступив до Рівненського музичного училища. Навчався у викладача І. Шевчука. Далі доля завела студента до Львова, де в консерваторії він здобував освіту в 1970–1975 рр. у класі Ю. Смірнова. Свою педагогічну діяльність В. Жолубак розпочав уже під час навчання й після служби в армії в 1977 р. Він був викладачем флейти у Самбірській музичній школі, згодом в Рівненському інституті культури та музичному училищі, а з 1977 р. в ДМШ № 5 м. Львова й з 1983 р. – у Середній спеціальній музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької. За період праці в музичних школах він керував і духовим оркестром, що могло бути одним із проявів його мультиінструментальних задатків. З деяких джерел дізнаємося, що володіння кількома інструментами – необхідна характеристика для керівника ансамблю [11, С. 191–192].

Під час роботи у ДМШ № 5 м. Львова у В. Жолубака навчався флейтист А. Карпак (сьогодні професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів ЛНМА ім. М. Лисенка), фаготист В. Старко (тепер доцент кафедри духових та ударних інструментів ЛНМА ім. М. Лисенка), Т. Олійник (артист оркестру Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької).

В. Старко, пригадуючи своє навчання у В. Жолубака в 1978 р., характеризує його як ентузіаста-фаната своєї справи: "Він міг годинами займатись з учнем, якщо бачив у ньому талант і наполегливість. І це стосується не тільки флейти. До інструментів, які "підкорились" знаменитому педагогу, слід віднести гобой, фагот, тубу, малий барабан та всі інші інструменти духового оркестру" [9]. Працюючи з учнями, В. Жолубак приділяв першочергову увагу постановці дихання на опорі та резонаторам. Будь-який духовий інструмент він змушував звучати завдяки своїй методиці "політності звуку". В. Старко зазначає, що "у своїх заняттях успіх приходив до нього тоді, коли студент намагався "ставити" звук з максимально низькою опорою, відкривати горло та використовувати усі

резонатори ротової порожнини. Тоді звук ставав "політним" і учень "співав" на будь-якому інструменті. Недаремно у річницю смерті педагога в одній з промов прозвучали слова, що В. Жолубак – "король звуку". І це є цілком справедливим". В. Старко акцентує увагу на тому, що В. Жолубак випередив свій час як технолог-методист [9].

Підтверджує ефективність методики "політності звуку" й А. Карпяк. Пригадує, що педагог охоче передавав секрети майстерності своїм учням, які досягали значного успіху в концертних залах. Зі слів А. Карпяка, В. Жолубак завжди цікавився як лабіальними, так і двоязичковими інструментами. Це йому допомогло швидко досягнути фах майстра, а вдома він облаштував цілий ремонтний цех [6].

З 1982 р. В. Жолубак працював за сумісництвом у Львівській державній консерваторії, а з 1991 р. його основним місцем роботи було Львівське музичне училище. Він вів спеціальний клас флейти, а також викладав методику гри на духових інструментах. В. Жолубак провадив активну педагогічну діяльність і на майстер-класах у Львові, де закордонні флейтисти сприймали його унікальну звукову школу як школу європейського зразка.

Третя постать неординарного музиканта-мультиінструменталіста, що стала предметом наших наукових зацікавлень, – *Мирон Блощичак (1962)*. Це артист, який чудово володіє різними інструментами, з легкістю змінюючи їх під час своїх виступів. М. Блощичак – справжній музикант-віртуоз, який повсякденно демонструє свій талант, виступаючи як ансамбліст естрадного колективу й соліст у різноманітних музичних заходах.

Народився М. Блощичак 8 лютого 1962 р. в передмісті Львова. В інтерв'ю з автором статті він розповів, що потяг до музики з'явився ще з ранніх літ. Мирон Блощичак пригадує перший інструмент, що потрапив до його рук – акордеон. Та грати на ньому довелося недовго, приблизно два роки. "Я його дуже люблю (акордеон – *прим. автора*), бо це справжній оркестр, як для мультиінструменталіста, – вважає М. Блощичак, люблю співати, акомпануючи собі в будь-якій тональності. Тепер взагалі маю цілу колекцію довоєнних акордеонів". Засадничі основи мультиінструменталізму музиканта, як його життєвого вибору й професійного спрямування, почали формуватися ще в дитячі роки. Після початкових навичок гри на акордеоні він узяв до рук кларнет. У музичній школі № 4 (м. Львів) М. Блощичакові запропонували духові інструменти: "Спочатку за тембром сподобався гобой. Але не склалося з постановкою... І я обрав кларнет. Три роки навчався в Л. Клеймана. Потім вступив до училища на кларнет (клас Д. Степакова). В училищі паралельно грав на саксофоні. Крім того, купив собі ще флейту і сопілку, які опановував самостійно" [4].

Єдиного рецепту, як стати яскравим мультиінструменталістом, виплекати в собі здатність з легкістю опановувати гру на інструментах різної природи та досягати високого професійного рівня виконання на кожному з них, М. Блощичак не має. Та переконує, що в будь-якому випадку на шляху до музичної досконалості необхідно вкладати багато праці. Мультиінструменталізм – своєрідна посвята себе й свого часу заняттям музикою. Багато зусиль йде на самостійну роботу. М. Блощичак наголошує: "Бувало так, що кларнетові концерти я вчив на сопілці, і це дуже цікаво звучало. Також підходив до флейтистів і грав їхні програми на флейті" [4].

Після закінчення Львівського музичного училища імені С. Людкевича М. Блощичак продовжив навчання у Львівській консерваторії (клас П. Мужецького). Саме Петро Мужецький показав своєму студентові так звану "американську постановку". Традиційна постановка вимагала напруження, завороту й розтяжки нижньої губи, американська ж відрізнялася тим, що була вільна, тільки кутиками губ контролювався процес гри. "Такий принцип пасує для флейти, саксофона і кларнета", – вважає Мирон Блощичак.

Концертний доробок музиканта-інструменталіста – чималий. Мирон Блощичак грав у ансамблі "Барвінок" під керівництвом Івана Агратіні та в ансамблі народної музики "Дримба" Львівської філармонії, був солістом-інструменталістом популярного київського ансамблю "Кобза". З 1990 р. він постійно гастролює, бере участь у фольклорних і джазових фестивалях в Україні та за її межами.

На прикладі М. Блощичака спостерігаємо, що з часом мультиінструменталізм переростає у внутрішню потребу, залишаючись водночас явищем магічним і незвіданим, бо оволодіти всіма інструментами неможливо. Мультиінструменталізм спонукає до нетрадиційних рішень у пошуках нових звучань і можливостей звуковидобування. Так, з часом Мирон Блощичак захотів підкорити два саксофони, тобто грати на двох одночасно, і, стверджує, що винайшов цілком новий стиль виконання: "Я придумав, як на саксофоні однією рукою можна грати у дві октави. Трішки довелося переоснастити сам саксофон, але без кількох півтонів я можу грати у дві октави, від *do1* до *re3*. Тому я можу виконувати поліфонічні твори на двох саксофонах. Вже навіть намагаюся залучати і третій саксофон, граю акордами, але це вже більше для шоу. У такому випадку необхідно застосовувати специфічну манеру занять, потрібно оволодіти повністю новою постановкою губного апарату. Тому що на початках все звучало інтонаційно неточно. Необхідно мати багато терпіння" [4].

Тепер у виконанні М. Блощичака – соло на двох саксофонах одночасно, Чардаш Монті на двох сопілках та надсучасні й старовинні музичні інструменти з легкістю зачаровують глядачів і слухачів. Якщо спробувати підрахувати, то М. Блощичак володіє близько двома десятками традиційних музичних інструментів. Це й улюблений з дитячих років акордеон, класичні кларнет, саксофон, флейта; традиційні українські народні дримба, флюяра, "флейта Пана", зозулька, дводенцівка, коза, колісна ліра та інші, а також авторські – пляшкофон, вітрофон, шлангофон... Список інструментів, що ними володіє музикант, може бути безмежним. Слухова уява, що притаманна йому як мультиінструменталісту, розвивається разом із уявою просторовою – внаслідок того, що музикант може змусити звучати ледь не кожен побутовий предмет, що має отвір, порожнину і подовгасту форму. М. Блощичак вивчає й використовує українські, вірменські, болгарські, китайські музичні народні інструменти, мріє створити інтерактивний музей цих інструментів [13, С. 22–23].

Отже, на прикладі аналізу життєтворчості трьох видатних постатей музикантів-духовиків Львівської духової школи спостерігаємо різне втілення явища мультиінструменталізму. Важливим фактом є те, що цей феномен був вагомим важелем у становленні кожного з них: Д. Біди як музиканта-оркестранта, флейтиста, що характеризувався бездоганним за технікою та інтонацією виконанням, основоположника сучасної Львівської флейтової школи; В. Жолубака як успішного педагога й високопрофесійного майстра духових інструментів; М. Блощичака як соліста-віртуоза, "людину-оркестр", "маестро повітря", який досяг неабияких висот у майстерному володінні різними інструментами та їх виготовленні.

Достеменно невідомо, чи існують передумови для того, щоб стати мультиінструменталістом. Та з історій життя цих музикантів зрозуміло, що такий феномен розкривається повною мірою на підставі поєднання вроджених музичних задатків; невтомної практики гри на різних інструментах; наполегливої праці над собою. У досліджених випадках музиканти з раннього віку освоювали різні інструменти, тож виділяємо це як необхідний фактор, що в поєднанні з мотивацією до творчої самореалізації дозволяє опанувати майстерність гри на різних інструментах. Крім того, мультиінструментальні навички можуть бути однією з рушійних сил у розвитку сучасних технологій духового виконавства. Зокрема, музикант, граючи на акордеоні чи іншому кнопко-клавішному інструменті, розвиває в собі внутрішньо правильне інтонування, чітку інтонаційну висотність. Тож в опануванні духових інструментів він уже матиме внутрішню інтонаційну базу. А духовик, натомість, опановуючи кнопко-клавішні (чи іншого роду інструменти), може більш співучо й мелодійно виконувати музичні твори різних форм і жанрів, оскільки гра на духових інструментах базується на співочому началі. Під час одночасного вивчення струнних і духових інструментів максимально розвивається концентрація, зосередженість уваги на інтонації при грі на тому чи іншому інструменті. Механізми, що відповідають за сприйняття якісних характеристик звуку (висоти і тембру), потребують тренування. Таким чином, практика оволодіння різними інструментами дозволяє розвивати музичний інтелект, стимулює розвиток особистості на професійному рівні.

Висунуті ідеї щодо ролі й впливу явища мультиінструменталізму на становлення особистісних характеристик музиканта, формування його майстерності й професійної реалізації знайшли своє підтвердження на прикладі діяльності львівських мультиінструменталістів – Д. Біди, В. Жолубака, М. Блощичака. Два перші стали знаковими фігурами в історії становлення школи духового виконавства на Львівщині, талант третього втілювався в його віртуозній грі й творчих здобутках, визнанні їх значущості суспільством.

Уміння "підкорювати" інструменти різних родин є істотним чинником у зростанні престижу діяльності музикантів-духовиків як професіоналів і престижу духової школи та виконавства. Необхідність подальшого дослідження рис мультиінструменталізму у творчості артистів-духовиків зумовлена недостатнім вивченням проявів цього феномену. Перспективи праці в цьому напрямку бачимо в пошуку нових імен на ниві мультиінструменталізму серед духових виконавців та в ґрунтовному вивченні його впливу на формування, розвиток і становлення їхніх професійних можливостей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів (консерваторії) ВДМІ ім. М. Лисенка: Диплом військової музичної школи в Катовіцах. – Оп. 2 о/с. Спр. 39. –Т. 3. – С. 1–21.
2. Блуме Ф. Епохи історії музики в окремих викладах [Текст] /Ф.Блуме: навчальний посібник: в 2 ч.; пер. з нім. та ред.-упор. Ю. Семенов. – Одеса: Будівельник, 2004. – Т. 2. – С. 90.
3. Болотин С. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах [Текст]/С.Болотин. – Л.: Музыка, 1969. – С. 14.
4. Інтерв'ю з Блощичаком М. // Приватний архів автора статті.
5. Інтерв'ю з Бонковським Б. // Приватний архів автора статті.

6. Інтерв'ю з Карпяком А. // Приватний архів автора статті.
7. Інтерв'ю з Павлієм Г. // Приватний архів автора статті.
8. Інтерв'ю з Повідайком П. // Приватний архів автора статті.
9. Інтерв'ю зі Старком В. // Приватний архів автора статті.
10. Інтерв'ю з Цайтцом В. // Приватний архів автора статті.
11. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры [Текст]/И.Мациевский: монография. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – С. 191–192.
12. Мравинский Е. Отзыв на солиста заслуженного коллектива РСФСР симфонического оркестра Ленинградской государственной филармонии артиста Д. М. Биду (флейта) // З особистого архіву Д. М. Біди.
13. Нагірна О. У дуєті з вітром [Текст]/О.Нагірна// РІА. – 2005. – 8 лип. – С. 22–23.
14. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: Автореф. д-ра иск. – М.: МДОЛГК, 1979. – 41 с.



УДК 780.643.2-048.23

*Масименко Л.В.,
м. Львів*

ФУНДАМЕНТАЛЬНІ ОСНОВИ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ МУЗИКАНТА-САКСОФОНІСТА: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ АВТОРА

***Анотація.** У статті досліджено такі фундаментальні основи виконавського процесу музиканта-саксофоніста як виконавське дихання, постановка губного апарату та моторика пальців. Детально висвітлено технологічні аспекти виконавської майстерності.*

***Ключові слова:** виконавський процес, техніка дихання, раціональна постановка, розвиток моторики.*

***Annotation.** In the article investigational such fundamental bases of performance process of saxophone musician-player as performance breathing, raising an embouchure and technique of fingers. The technological aspects of performance trade are in detail reflected.*

***Key words:** performance process, breathing technique, rational raising, development technique of fingers.*

Основними проблемами сучасної методики учбово-виконавського процесу є оптимізація принципів постановки губного апарату та виконавського дихання, можливість розвитку пальцевої техніки, роботи над виразовими засобами (звук, артикуляція, атака звуку, штрихи, інтонація, вібрато, тембр, фразування, динаміка, ритм, метр, темп, агогіка, сучасні прийоми). Важливим аспектом втілення сучасних композиторських ідей є розширення діапазону звучання інструменту до меж 5-и октав, що здійснюється шляхом оволодіння регістру альтіссімо.

Основним гальмівним чинником для подолання названих виконавських труднощів, а відповідно і композиторських завдань, є відсутність єдиної методики навчання та розрізненість виконавсько-педагогічних шкіл. *Метою* даної статті є спроба висвітлення *основних* науково-методичних засад саксофонного виконавства у сфері академічної музики, на яких формується весь спектр технічно-віртуозних, художньо-виразових, темброво-колеристичних можливостей та сучасних нетрадиційних технік виконавства. Відповідно до поставленої мети сформовано наступні *завдання*:

- розглянути можливі варіанти постановки виконавського дихання та амбушюру саксофоніста;
- запропонувати єдиний практично випробуваний і методично обґрунтований варіант постановки та роботи над основними аспектами виконавського процесу, об'єднавши таким чином методичні принципи в системі національного саксофонного мистецтва;
- звернути увагу на роль техніки видиху і характеру продукуючого струменя повітря;
- в контексті розвитку моторики пальців зробити огляд етюд-матеріалу.

Технологічні аспекти виконавського процесу фундаментально висвітлені у працях зарубіжних науковців (Teal L., Rousseau E., Rendal F., Lindeman H., Liebman D., Londeix J.-M., Mayeur A., Delangle C.), що взяті за основу у розкритті проблематики даного дослідження та доповнені автором статті на основі власного виконавського та педагогічного досвіду.

Домінуючу роль серед методичних питань виконавської майстерності саксофоніста відіграє *техніка дихання*. Вона є фундаментальною основою, що впливає на якість артикуляції, звуковедення, характеристику тембру звуку, технічну свободу виконавця.

Раціональність використання того чи іншого типу дихання протягом століть викликала дискусію серед провідних музикантів-виконавців та методистів. У XVIII столітті виконавці духовики запозичили з вокального стилю італійської техніки бельканто грудний тип дихання¹.

Раціональність його використання була акцентована відомим німецьким флейтистом Йоахимом Квантцом у праці "Намір викладання гри на поперечній флейті" [3 с.26] та підтримана А. Б. Фюрстиною, Ж.-Б. Арбаном. Така практика використовувалась виконавцями у XIX та навіть на початку XX століть.

Нові погляди щодо виконавського дихання з'явилися в другій половині XIX століття у зв'язку з витісненням вокального колоратурного стилю новим стилем героїчної опери. Грудне дихання поступово замінили черевним типом². Прихильники цього типу дихання зустрічаються і в наші часи, оскільки черевне дихання має ряд позитивних факторів: 1) завдяки високій гнучкості діафрагми вдихання повітря здійснюється легко і швидко, 2) м'язи черевного пресу забезпечують потужний рівномірний видих, що легко регулювати, 3) черевне дихання унеможливорює будь яке затиснення горла та амбушура виконавця, що відповідно якісно відображається на тембрі звуку, 4) активна робота діафрагми позитивно впливає на здоров'я музиканта, оскільки під час вдихання повітря вона здійснює масаж внутрішніх органів, а при видиху – забезпечує відтік венозної крові з внутрішніх органів та допомагає заповнити венозною кров'ю праві відділення серця. Недоліком черевного типу дихання є малий об'єм повітря, що обмежує можливості виконавця в художньо-виразовому ракурсі.

Сучасні тенденції розвитку виконавства і педагогіки базуються на утвердженні *грудо-черевного* або *змішаного* типу дихання³ в якості основного і найбільш гармонічного, що підтверджено у працях сучасників Д. Гелуея, П. Графа, П. Арто, Е. Путніка, Ю. Должикова, Ю. Ягудіна, А. Проценко, С. Антонова, Ю. Смірнова та ін. Грудо-черевний тип дихання здійснюється шляхом розширення грудної клітки у поздовжньому та поперечному напрямках. Змішане дихання дозволяє отримати найбільший об'єм повітря – 3000-5000 см³, розподіляє рівномірне навантаження на всі м'язи, слугує основою для досягнення тембральної цілісності між усіма регістрами інструменту, надає насиченого та густого тембру звучанню. Існує ряд підвидів змішаного дихання: високе змішане, низьке змішане, повне і неповне, бокове, спинно-бокове та ін. Безперечно ця тема є актуальною для методистів-дослідників, проте у виконавській практиці надмірне зосередження на нюансах використання того чи іншого підвиду дихання не є доцільним. Для виконавця при вдиханні повітря достатньо покладатись на власні відчуття, які досить часто далекі від анатомо-фізіологічних законів. Так, для розуміння виконавця, змішаний тип дихання характеризується відчуттям абсолютного наповнення повітрям не лише грудей і живота, але й спини та боків⁴.

З огляду на спорідненість процесу виконавського дихання музикантів-духовиків та вокалістів, звертаємо увагу на такий малодосліджений тип дихання, що отримав назву – *парадоксальний*⁵. Зустрічається у вокалістів, що володіють особливо високою технікою звукоутворення. Характеризується роботою гладкої мускулатури бронхів. Під час видиху стінки грудної клітини та живота не опускаються. Тому зовні екскурс повітря є непомітним. Можливо з часом даний тип дихання знайде своїх прибічників серед виконавців на духових інструментах та отримає більш вичерпне дослідження серед наукоців.

Процес видиху тісно співіснує з поняттям "*опору*"⁶ дихання, яку ще називають стилем видиху. На основі опорного видиху кожен звук формується на своєрідному фундаменті у вигляді пружного, згущеного і спресованого стовпа повітря, сформованого і зафіксованого навколишніми м'язами.

¹ *Грудний тип дихання* передбачає швидке вдихання повітря і наповнення ним верхньої частини легень в об'ємі 2000-2700 см³. Зовні цей тип дихання можна виявити за наступними ознаками: 1) Живіт втягується всередину, 2) груди і шия розширюються, 3) плечі піднімаються догори.

² *Черевний тип дихання* – передбачає максимальне заповнення нижньої частини легень в об'ємі 2000-2700 см³, за рахунок опускання діафрагми. Грудна клітка при цьому залишається нерухомою, а нижня стінка живота дещо вип'ячується вперед.

³ Грудо-черевний тип дихання вперше був викладений та обґрунтований у праці з вокальної педагогіки "L'art du chant" (1775) Батиста Берара (1710-1772). Проте його погляди в той час не отримали підтримки серед колег.

⁴ Важливим фактором у постановці дихання є фізіологічна відмінність чоловічого та жіночого дихання. Французькі науковці, досліджуючи дихання новонароджених виявили, що дівчаткам притаманне грудне дихання, а хлопчикам – черевне [5, с.78]. Відповідно, при постановці змішаного грудо-черевного дихання дівчатам варто акцентувати увагу на залученні і розвитку черевних м'язів, для урівноваження з грудними, а хлопцям навпаки.

⁵ Парадоксальний тип дихання вперше описаний в 1932 р. в роботі Л.Д. Работнова "Основы физиологии и патологии голоса певцов" (Москва, 1932).

⁶ Опора – іт. *appoggiare* – в перекладі – підтримка. Слово запозичене з термінології італійського вокалу.

Опора на черевні м'язи надає звучанню повноти, об'єму, насиченості, інтонаційної точності, на м'язи грудної клітки – ясності, легкості, польотності звучання, на м'язи глотису (відкритий простір між голосовими зв'язками) – сприяє рельєфному з'єднанню інтервальних стрибків. В процесі виконавського дихання опора має важливі функції: 1) за участю груп м'язів, вона фіксує набране повітря і не дає змоги витратити його намарно, адже без опори повітря з легень виходило б занадто швидко; 2) забезпечує щільність подачі повітряного стовпа, що впливає на рівномірність звучання усіх регістрів саксофона; 3) забезпечує свободу губного апарату, забираючи на себе весь тиск.

Важливе значення процес видиху повітря має для формування тембровості звуку. Секрет полягає у використанні холодного або теплого струменя повітря. В момент видиху виконавець має можливість корегувати як силу подачі повітряного потоку так і "відкриття горла" та формування об'ємності в ротовій порожнині, що сприяють подачі теплого повітря, яке в свою чергу надає звучанню оксамитовості та м'якості, що є доречними при виконанні епізодів кантиленного характеру. Використання холодного повітря доцільно у виконанні віртуозних пасажів. Найпростіший спосіб самоконтролю у подачі відповідного типу повітря – долоня виконавця, що може бути індикатором при перевірці. В одному із інтерв'ю професор класу саксофона університету Міннесоти (США) Ежен Руссо (Dr. Eugene Rousseau) наголошує на тому, що пріоритетним для саксофоніста повинна бути гра теплим повітрям, на відміну від виконавців кларнетистів.

Таким чином, правильно поставлене виконавське дихання виконує вагомую функцію у реалізації композиторського задуму і служить засобом виразності музичного мислення виконавця. Мистецтво виконавського дихання, його об'ємний запас і доцільний розподіл прямо-пропорційно відповідає мистецтву фразування, відображає логіку концепційної будови. Для досягнення цієї логіки виконавець самостійно визначає цезури, керуючись як можливостями власного виконавського дихання так і тонкощами фразування. У виконавців одразу виникає питання як же розвинути та вдосконалити дихання? Поради щодо роботи над довгими звуками і творами кантиленного характеру, а також дихальні вправи результату практично не дають. Річ у тім, що достатній об'єм дихання для виконавства на саксофоні розвивається в процесі комплексної роботи над довгими звуками, гаммами, етюдами, різнохарактерними творами, а перш за все фантазіями, варіаціями та сюїтами, що складаються з контрастних епізодів для розвитку як повільного так і швидкого вдиху, для розвитку дихання на опорі для великих фраз, та вміння лише "добирати" незначний обсяг повітря для коротких фраз.

Окрім процесу традиційного виконавського дихання сучасна методика акцентує увагу на оволодінні *перманентним диханням* (точніше *перманентним видихом*), що останнім часом дедалі частіше застосовується у виконавстві молодшої генерації музикантів-духовиків. Саме значення слова *перманентний* трактується як безперервний та передбачає ведення мелодичної лінії, що за бажанням виконавця може тривати до кількох хвилин. В системі сучасної педагогіки перманентний видих відносять до сучасних нетрадиційних прийомів виконавства, яким почали користуватись у другій половині ХХ століття, проте в країнах Сходу він відомий вже давно. Здійснення перманентного видиху відбувається наступним чином: коли в легенях закінчується запас повітря, виконавець залишками повітря наповнює ротову порожнину, роздуваючи щоки, звідки для безперервності звучання видавлює повітря в інструмент, одночасно носом набираючи наступну порцію повітря в легень [1, с. 292]. Техніка перманентного видиху переважно використовується для виконання не оригінальних творів, а власне перекладів скрипкової, фортепіанної музики, що написана без урахування специфіки духового інструменту. Можливість відтворення автентичного звуку ведення, без переривання дихальними цезурами, спонукає музикантів-професіоналів оволодіти нетрадиційною технікою дихання.

Постановка губного апарату. Губний апарат, який ще називають "*амбушур*" (фр. – *embouchure*) визначає спосіб положення губ. Амбушур являється центром управління звуком, що впливає на різні сторони виконавського процесу (інтонація, звуковисотність, динаміка, тембр, вібрато, зв'язок регістрів та ін.). Якість звучання саксофона напряму залежить від особливостей постановки губного апарату.

Від часу зародження академічного саксофонного виконавства основним принципом "правильної постановки" вважалась розтяжка губ або "гра на усмішці". Яскравий приклад тому виконавські школи французьких саксофоністів – Марселя Мюля, Жан-Марі Лондейкса та їх численних послідовників в Європі та Росії. Однак, "гра на усмішці" спричиняла фізичне затискання, що відобразилось у якості звучання саксофона. Очікувана фіксація апарату або як її згодом назвали "мертва хватка" надавала вузького тембрового звучання, обмежуючи виразові можливості інструменту та внаслідок сильного перетискання тростини, ускладнювала розвиток регістру альтіссімо. Недосконалість постановки виконавці початку ХХ століття компенсували використанням сильного вібрато, що корегувало недоліки звучання.

Окрім принципу "гри на усмішці", спільного для виконавства на всіх дерев'яно-духових інструментах, у мистецтві академічної саксофонної постановки назріла ще одна проблема – вплив тенденцій джазової постановки губного апарату. Її важливі аспекти – вивертання назовні нижньої губи та "полуничне підборіддя" або відсутність роботи м'язів підборіддя. Що стосується нижньої губи, в класичній постановці вона повинна накривати нижні зуби, тобто завертатись всередину ротової порожнини, а її вивертання назовні призводить: 1) до нечіткості атаки звуку та артикуляції загалом, 2) до шиплячості звуку, 3) до видозміни тембру саксофона, 4) до невиразності звучання нижнього регістру інструменту, що в джазі називають "субтоном". "Полуничне підборіддя" утворюється за відсутності роботи кругових м'язів. Замість того, щоб максимально опуститись вниз, утворивши своєрідну плоску площину між губами та кінчиком підборіддя, воно піднімається вгору і утворює "скомкану неробочу масу", що на вигляд нагадує плід полуниці. В результаті, відсутність пружності в роботі підборіддя впливає на якість інтонації, тембру та рівності звучання всіх регістрів саксофона.

Іноді у виконавців-саксофоністів зустрічається нестабільність у роботі м'язів підборіддя – в нижньому регістрі підборіддя максимально опущене вниз, а при зміні регістрів змінюються позиції у підборідді (наче позиції куліси на тромбоні). Такий зовні дотепний казус насправді деформує всю систему інтонаційної чистоти та тембрової стабільності. Він є здебільшого наслідком маргінальних переконань викладачів "старої школи" і потребує значної корекції для подальшого успішного розвитку саксофоніста-виконавця.

Серед недоліків постановки губного апарату, слід зауважити проблему надмірного врізання зубів у нижню губу, що призводить до больових відчуттів та обмеженості у часі особистих занять. З одного боку ця проблема пов'язана з нерозумінням учнем граничної ступені опори нижньої губи на зуби, що переходить у сильний натиск та врізання. В цьому випадку слід залишити місце для відносної свободи і гнучкості губного апарату, що полягає лише у накритті зубів нижньою губою, а функція підборіддя дає можливість відтягти нижню щелепу вниз і, відповідно, зменшити натиск на нижню губу, а також перемістити центр опори на верхні зуби, що міцно фіксуються на мундштуку. З іншого боку проблема "нарізання" зубами нижньої губи має суто фізіологічний характер, коли у виконавця надто гострі зуби. В такому випадку рекомендується під час занять одягати на зуби папір щільної консистенції.

Таким чином, сучасна класична постановка губного апарату саксофоніста охоплює наступні аспекти:

1) губи утворюють О-підібну форму. Верхня та нижня губа зібрані і сконцентровані, всі зусилля направлені до центру так, наче виконавець збирається зробити звичайний губний свисток, або вимовити букву О;

2) верхні зуби міцно фіксуються на мундштуку приблизно на відстані 1,5 см. від краю мундштука до середини¹. Оскільки верхня щелепа є нерухомою, відповідно верхні зуби відіграють функцію основної фіксованої опори амбушуру;

3) верхня губа розташовується на мундштуку максимально віддалено від верхніх зубів і витягнутою формою нагадує пташиний дзьоб. Розташуванню верхньої губи приділяється мало уваги і її роль не є суттєво вагомою. Проте, на практиці встановлено, що на відміну від "піджимання" верхньої губи, коли червона поверхня губ впритул наближена до зубів, а зовні утворюється ледь помітний півкруг, максимальна свобода і витягання верхньої губи вперед додає звуку додаткового резонансу, адже вібрація проходить через всю губну поверхню. (такої теорії дотримуються видатні французькі саксофоністи К. Вірт, Д. Готьє, Ж. Лоран та ін.);

4) нижня губа завертається на нижні зуби таким чином, щоб з тростиною, яка кріпиться до мундштука, контактувала максимальна площа червоної поверхні губ. Виконання даної умови забезпечить свободу, м'якість та теплоту звучання. Якщо ж недосвідчений виконавець надто далеко завертає нижню губу на зуби, червона поверхня губ залишається не задіяною всередині ротової порожнини, а тростина контактує лише зі шкірою, тоді звук стає глухим і непластичним;

5) підборіддя максимально опущене вниз, а між його закінченням і нижньою губою утворюється плоска площина. При зміні теситури положення підборіддя залишається сталим і в жодному разі не рухається вгору чи вниз. В постановці підборіддя існує ще один нюанс – воно не повинно бути надміру натягнутим, інакше це призведе до сухого здавленого звучання.

Це є основні чинники класичної саксофонної постановки, що містять специфічні нюанси і тонку межу між "свободою" та "зажимом" і, безперечно, вимагають фахового контролю. Чималу роль в підході до індивідуального розвитку виконавця відіграють фізіологічні фактори, такі як форма щелепи, тип прикусу та ін. Вони, подекуди, вимагають незначних відхилень від загальноприйнятих

¹ Розміри вказані на прикладі саксофона альт. Об'єм охоплення мундштука буде збільшуватись на тенорі, баритоні чи бас-саксофоні і зменшуватись на сопрано, сопраніно.

норм, що тим не менше виправдовуються принципом "природності", як основи будь якого виконавського процесу.

Розвиток моторики пальців. Моторика пальців є одним із найважливіших аспектів виконавської майстерності, вона нерозривно пов'язана з вирішенням питання художньої виразності, що вимагає максимум свободи в технологічному плані.

Фундамент пальцевої техніки закладається з перших років навчання у музичній школі і максимально розвивається в середньо-спеціальних музичних закладах, оскільки саме цей період розвитку музичних навичок є найбільш продуктивним і сприяє формуванню віртуозів-концертантів. Завданням вищої школи (консерваторій, академій, університетів) є формування художньо-виразової зрілості музиканта, тому на цьому етапі музикант вже повинен володіти максимальною свободою техніки. Слід зауважити, що з віком втрачається пластичність і швидкість нервових процесів, що відповідають за розвиток моторики і досягти віртуозності у зрілому віці не так просто.

Розвиток моторики пальців – процес творчий та індивідуальний, проте найважливіші прийоми роботи над нею полягають в наступному:

1) Досягнення метроритмічної рівності роботи пальців. За висловлюванням Г. Нейгауза: "Біблія музиканта починається словами: спочатку був ритм". Щоб досягти рівності у виконанні складних віртуозних епізодів передусім їх варто вправляти за чітко вказаними ритмічними структурами у вибраному оптимальному для виконавця темпі, рекомендовано з використанням метронома. Стабільна пульсація утримає виконавця від прискорення чи заповільнення і, тим самим, стимулюватиме розвиток навички рівного і виваженого звучання нот між собою. А саме рівномірність, на думку М. Шапошнікової, є кроком до віртуозної техніки.

2) Доведення роботи пальців до автоматизму. На етапі розбору музичного матеріалу увага виконавця зосереджена на окремих елементах та контролі кожного звуку, що в процесі повторення формуються у фрази і музичні пласти. Таким чином, в корі головного мозку формуються безумовні рефлекси, які відповідають за автоматизм роботи пальців. Автоматизм досягається шляхом багаторазового повторення технічного матеріалу, що є індивідуальним для кожного музиканта в залежності від його музичних здібностей. Досягнувши автоматизму у техніці пальців, виконавець отримує можливість концентрувати увагу на інших моментах, оскільки пальці тепер "мають свою пам'ять".

3) Робота в різних темпах. Основний етап у розвитку моторики – це початковий етап вправляння в повільному темпі, тобто доведення до автоматизму. Поступово темп виконання нарощується, проте, важливо, щоб цей процес був поступовим. Досягнувши свободи виконання в концертному темпі, виконавцю необхідно щодня вертатись до повільного темпу щоб не допустити "забовтування пальців".

4) Правильна організація роботи та відпочинку. За дослідженнями німецького педагога і теоретика Е. Баха, процес роботи над складним пасажем в ході 25-разового повторення спочатку сприяє зростанню результату а з 12-13 разу приводить до падіння успішності. Це пов'язано з тим, що концентрація уваги, внаслідок тривалої одноманітної роботи знижується і мозку потрібен відпочинок. Якщо ж кількість повторів скоротити до 12-15, зробити невелику паузу або позайматись над іншим пасажем і повернутись до попереднього завдання, виконавець відчує прогрес уже з першого ж повтору і прогресуватиме надалі.

5) Надзвичайно ефективним методом роботи над моторикою пальців є "відчekanення" (маркато) кожної ноти пасажу в повільному темпі на *f* або навіть *ff*. "Граючи голосно, ми залишаємо у відповідних відділах центральної нервової системи більш чіткі рефлекторні імпульси, тобто максимально зміцнюємо рухову пам'ять", – зазначає В. Апатський. Окрім того, м'язи амбушура починають працювати більш інтенсивно, розвивається артикуляція.

6) Для рівності пасажів рекомендується під час роботи додати акценти, щоб створити каркас всієї структури. Якщо мелодична лінія згрупована шістнадцятими, спершу відпрацювати акценти на кожній першій з чотирьох, а потім на кожній третій шістнадцятій з чотирьох. Якщо маємо справу з більш складними конфігураціями, то варто визначити опорні ноти і самотужки розставити смислові акценти.

7) Робота над пасажами в пунктирних ритмах.

8) Заміна вказаних штрихів на суцільне стакато, а також використання різноманітних комбінацій штрихів.

9) Ланцюговий метод роботи над технічним матеріалом полягає у вивченні перших чотирьох нот з додаванням, п'ятої, шостої і т.д. поступово доходючи до кінця пасажу.

10) Використання раціональної аплікатури: основної, допоміжної та альтернативної.

11) Після роботи вищезгаданими методами, виконавцю-саксофоністу рекомендується опрацювання важких місць у максимально швидкому для нього темпі. Цей метод дає можливість отримати "запас техніки" відповідно до темпу вписаного в нотному тексті.

Велике значення у розвитку технічної досконалості надається роботі над гаммами, вправами та етюдами. В другій половині XIX століття за умов незначної кількості саксофонного репертуару, саме інструктивний матеріал став основою навчального процесу саксофоністів у Франції та за її межами. Викладачі класу саксофона самі ставали авторами "Шкіл гри на саксофоні", розробляли власні вправи, робили транскрипції етюдів Ф.Демнітца (F.Demnitz), Д.Ночентіні (D.Nocentini), К.Бермана (C.Bearmann), Г.Кайзера (H.Kayser).

На початку XX століття великий обсяг перекладів зробив відомий французький саксофоніст, засновник сучасної академічної школи виконавства Марсель Мюль (Marcel Mule): "Quarante-huit etudes", "Trente grands exercices ou etudes", "Etudes variees". До середини століття жанр етюду широко застосовується в джазовій музиці, зокрема, у творчості Л.Ніхауза. В російській нотній літературі з'являються школи Л.Міхайлова, О.Ривчуна ("Вправи для розвитку біглості", "150 вправ для саксофона" у всіх тональностях, "Етюди на окремі клапани", "Характерні етюди", "40 етюдів для саксофона"), М.Шапошнікової ("Хрестоматія для саксофона 1-3 року навчання", "Вправи в 24 тональностях", "Шість етюдів на оволодіння мелізмами", "Етюди-дуети").

В сучасній методиці українського саксофонного виконавства переважають європейські школи та транскрипції збірників вправ і етюдів: Rudolf Jettel "Neue saxophon-studien", Herrer Pal "Szaxofoniskola", Joachim Andersen "24 petites Etudes", Clemente Salviani "Studi per saxofono", David Hite "Melodious and progressive studies", H.Klose "25 etudes de mecanisme", "Quinze etudes chantantes", Guy Lacour "50 etudes faciles et progressives", "8 etudes brillantes", A.Mayeur "Twenty studies", De Haske "Perfection Studies", Herrer Pal "Szaxofoniskola", J.-M. Londeix "Les gammes conjointes et en intervalles", "Le detache".

Наприкінці XX століття жанр етюду для саксофона з інструктивного матеріалу для розвитку техніки перетворився на концертно-конкурсний репертуар і опинився в полі зору найвизначніших композиторів сучасності: Астора П'яцоллі "Танго-етюди", Ежена Бозза "12 етюдів-капрісів", Крістіана Лаба етюди "Джунглі", "Балафон" та ін.

Таким чином, в ході дослідження основних аспектів виконавської майстерності саксофоніста можемо зробити низку узагальнень:

- виконавська свобода, перш за все, пов'язана з якістю техніки дихання. Використання грудно-черевного типу дихання слугує оптимальним варіантом для досягнення творчих завдань;
- оптимізацією рівномірної подачі повітря в інструмент та досягненню рівноцінного звучання усіх регістрів інструменту вважається практика гри на "опорі";
- для вирішення темброво-коліристичних завдань у виконавстві музиканта саксофоніста важливу роль відіграє спосіб подачі повітря в інструмент, що відповідно впливає на формування холодного або теплого струменя повітря;
- динаміка розвитку сучасного саксофонного виконавства спонукає до реалізації нетрадиційних прийомів, зокрема техніки перманентного видиху;
- раціоналізація постановки та роботи губного апарату саксофоніста полягає у наслідуванні тенденцій сучасної французької виконавської традиції і зводиться до відповідних чітко окреслених автором правил звукотворчого процесу;
- формування технічної зрілості відбувається шляхом клопіткої щоденної роботи над інструктивним та художнім матеріалом. Задля автоматизації психо-фізичних процесів, що відбуваються в корі головного мозку і впливають на розвиток моторики пальців, у даній статті запропоновано різноманітні практичні методи роботи над музичним матеріалом;
- з огляду на програмні вимоги в системі сучасної національної музичної освіти у статті наведено орієнтовний перелік інструктивного матеріалу для музикантів різного рівня музичної підготовки.

Саксофон один із не багатьох духових інструментів, що органічно поєднав у собі всі нові вимоги сучасного мистецького світогляду, розкрившись у нових звуко-інтонаційних, темброво-сонорних, технічно-віртуозних виражальних засобах. Нові завдання в царині інструментальної музики зумовили активний розвиток саксофонного виконавства у всьому світі, а багатство звукових та технічних можливостей інструмента призвели до небувалого зацікавлення сучасних прогресивних композиторів, що якісно та кількісно вплинуло на появу цікавого репертуару для саксофона. В умовах такого широкого спектру потенційних можливостей у царині саксофонного мистецтва, виконавцям та їх педагогам варто пам'ятати про формування якості фундаментальних основ виконавства, за канонами сучасного розвитку академічного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкального исполнительского искусства / В.Н. Апатский. К.: НМАУ им. П. Чайковского, 2006 – 432 с.
2. Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах / Б. Диков. – М.: Музгиз, 1956. – 101 с.
3. Карпак А. Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста / А.Карпак. – Монографія. – Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 2013. – 378 с.
4. Посвалюк В. Дихання як важлива складова виконавського апарату музиканта-духовика / В.Посвалюк // Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні. – Київ, 2013. – 207 с.
5. Пушечников И. Особенности дыхания при игре на гобое / И. Пушечников // Сб. трудов РАМ им.Гнесиных. Выпуск 80. – М., 1985.
6. Teal L. The art of saxophone playing / L. Teal. – Alfred Publishing Company, Evanston, 1963. – 119 p.



УДК [780.64:785]:37-053.2/.6

*Островський Ю.В.,
м. Рівне
Островська О.Ю.,
м.Рівне*

МЕТОДИКА РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ДУХОВИМ ОРКЕСТРОМ

Анотація. У пропонованій статті аналізується специфіка створення та функціонування духового оркестру в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах, розкрито комплекс заходів, необхідних для успішного виконання завдань предмету "оркестровий клас".

Ключові слова: духовий оркестр, групові заняття, зведена репетиція, концертний виступ.

Abstract. The article analyzes the specific features of creation and functioning of a brass band in elementary specialized art schools, the range of activities required for successful implementation of tasks of the subject "orchestral class" is described.

Key words: brass band, group classes, half-rehearsal, concert performance.

Постановка проблеми. Останні методичні розробки для керівників самодіяльних дитячих духових оркестрів датовані восьмидесятими роками минулого сторіччя, а робіт такого напрямку, адресованих викладачам шкіл естетичного виховання взагалі не існує. Ця стаття допоможе керівникам духових оркестрів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів зорієнтуватись у правовому полі позашкільної освіти України, діяти впевнено, використовуючи багаторічний досвід та практичні поради фахівців минулих років, адаптованих до сучасних реалій.

Метою статті є висвітлення основних завдань учбово-виховного процесу, котрі стоять перед керівником дитячого колективу, використання конкретних методичних рекомендацій, що сприяють їх успішному вирішенню.

Аналіз досліджень. Питання роботи з духовим оркестром розроблялись М.Терлецьким, І.Ладановським, Я. Зиряновим, Є. Юцевичем, О.Ніжинським та іншими відомими фахівцями в галузі духової музики, музикантами-педагогами, керівниками колективів. Проблема загострюється, коли йдеться про роботу з дитячим оркестром в системі шкіл естетичного виховання, має цілий ряд особливостей: юридичних, організаційних, психофізіологічних, педагогічних та музично-естетичних.

Виклад основного матеріалу. Учбовими програмами початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання) передбачений предмет "колективне музикування", де відведено дві години на тиждень для занять з групами учнів молодших класів, та три години для занять з групами старшокласників. Шестеро учнів – мінімальний кількісний склад оркестрової групи. Передбачена також одна година на тиждень для зведеної репетиції. Керуючись вимогами учбових програм, за наявності в школі відповідного інструментарію, контингенту учнів-духовиків та фахівця, який може і хоче очолити дитячий духовий оркестр, потрібно його організувати.

Діяти необхідно одразу в кількох напрямках: створення відповідної матеріальної бази, обладнання приміщення для занять оркестру та місця для зберігання оркестрових інструментів; робота з учнями та їх батьками (опікунами); викладачами фахових та музично-теоретичних дисциплін; постійне самовдосконалення, використання сучасних технічних засобів, а також, новітніх методів навчання.

Керівник оркестру спільно з адміністрацією початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу, піклується про створення необхідних умов для плідної роботи колективу.

Приміщення для занять оркестру повинно бути достатньо просторим, добре освітленим та провітрюваним. Стіни оркестрового класу необхідно задрапірувати матерією (можливо частково, по одній з паралельних стін), що нормалізує акустичні умови для репетицій та послабить реверберацію приміщення.

Інструменти можна зберігати в тому ж приміщенні, де проходять репетиції, в шафах та на стелажах, але краще в окремому, спеціально обладнаному. Тримати інструменти рекомендовано в чохлах та футлярах, мундштуки – в окремому ящику з отворами. Після гри мундштуки необхідно протерти з інструментів злити накопичений конденсат, дерев'яні духові інструменти протерти насухо, тростини необхідно зберігати в окремій коробочці. Раз на кілька місяців рекомендовано промивати мідні духові інструменти теплою водою з використанням миючих засобів. Вентильні, помпові механізми та крони слід змазувати відповідними мастильними матеріалами.

Пюпітри мають бути такої висоти, щоб діти могли без напруження читати ноти та добре бачити диригента.

Оркестр духових інструментів в школах естетичного виховання формується з учнів старших класів (3-6 класи шестирічного та 3-8 класи восьмирічного терміну навчання). В колективі також можуть займатись учні молодших класів, які мають відповідний рівень фізіологічного розвитку, підготовки з фаху та музично-теоретичних дисциплін. Старшокласники, що не досягли відповідного рівня, та учні молодших класів займаються в молодшому оркестрі.

В школах естетичного виховання, загальний контингент яких не перевищує сотні дітей, оркестрові групи формуються з розрахунку не менше п'яти учнів в групі, в більших по контингенту закладах, не менше шести.

Призначати зведені репетиції бажано в дні, які є вихідними в загально-освітніх школах.

Духові оркестри відрізняються за кількісними та якісними ознаками. Вони можуть складатись виключно з мідних інструментів основної групи та групи ударних інструментів, та мати в своєму складі групи дерев'яних, характерних мідних інструментів, групу саксофонів (*мідний* та *змішаний* склади), групу електро-музичних інструментів – бас-гітару, електрогітару, фортепіано, клавішний електро-музичний інструмент (такі оркестри звуться *естрадно-духовими*,). Залежно від кількості виконавців оркестри умовно поділяються на *мали*, *середні* та *великі*. Великий та середній склад може вдало доповнити один або група електро-музичних інструментів, про що вже йшлося, але за умови, що це не знівелює характерне звучання саме духового оркестру.

Програма оркестрового класу базується на основних завданнях початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, які сприяють вільному розвитку особистості, задоволенню потреб у професійному самовизначенні і творчій самореалізації, духовних та естетичних потреб громадян, проводять пошук та залучення до навчання здібних, обдарованих і талановитих дітей та молоді, розвивають і підтримують їх здібності, таланти та обдарування, створюють умови для творчого, інтелектуального та духовного розвитку, виховують повагу до народних звичаїв, традицій, національних цінностей українського народу, а також інших націй і народів, почуття патріотизму, власної гідності, любові до України.

Одним з пріоритетних завдань курсу є також підготовка найбільш обдарованих учнів до продовження навчання в середньо-спеціальних та вищих учбових закладах культури та мистецтва.

Займаючись в оркестрі, учні набувають навички ансамблевої та оркестрової гри, знайомляться з кращими зразками класичної та сучасної музики і значно розширюють власний світогляд.

В процесі роботи над музичними творами учні повинні набути наступні знання та навички:

а/ навчитись чути музику, що виконується оркестром в цілому та окремими групами інструментів, розрізняти звучання теми, підголосків, супроводу.

б/ виконувати свою партію, керуючись вимогами диригента, розуміти його ритмічні та динамічні жести;

в/ акомпанувати солістам, хору;

г/ застосовувати в оркестрі музично-виконавські навички, отримані заняттях з фаху;

д/ навчитись читати з листа.

Заняття в оркестровому класі переслідують, як правило, навчальні цілі. Концертні виступи слід планувати два-три рази протягом навчального року, розглядаючи їх як звіт та перевірку учбової роботи. Виступ колективу на звітному концерті одночасно може бути і заліком для кожного учня.

В кінці кожного півріччя учням виставляються оцінки за освоєння необхідних навичок гри в оркестрі, річні – за результатами семестрового оцінювання та оцінок, одержаних під час контрольних заходів.

На репетиціях оркестру основна увага керівника має бути зосереджена на роботі над чистотою інтонації. Викладач повинен добиватись виконання єдиного ритму в оркестрі, відтворення учнями однакових штрихів та динамічних відтінків, прагнути до використання єдиної аплікатури та позицій, робота над технікою має бути підпорядкована досягненню виразності передачі музичних творів.

Керівник дитячого духового оркестру повинен лаконічно розповісти дітям про композитора, ознайомити їх з темою, ідеєю, формою та стилем п'єси, яку пропонує вивчити.

Однією з найважливіших умов поступового засвоєння учнями навичок оркестрового виконання є робота з окремими групами інструментів. На групових заняттях у викладача є нагода ретельніше попрацювати з кожним учнем над інтонацією, штрихами та динамікою, виявити проблеми та вказати шляхи їх вирішення. Корисно також займатись з невеликими групами учнів, що виконують в оркестрі основні партії.

Протягом терміну навчання дітей педагог повинен тримати тісний контакт з їх батьками, організовувати батьківські збори, спілкуватись після щорічних звітних концертів, спільно вирішувати проблеми, які виникають в процесі навчання, неодмінно повідомляти родини учнів про їх успіхи та досягнення, натомість дрібні непорозуміння долати, якщо це можливо, власними силами, за допомогою самих учнів та колег-педагогів. В очах дітей такий підхід до справи тільки додасть авторитету керівникові оркестру, і неодмінно позитивно відобразиться на роботі колективу.

Співпраця з викладачами фахових та музично-теоретичних дисциплін є запорукою успішної роботи дитячого творчого колективу в школі естетичного виховання. Вчителі з фаху допомагають керівнику оркестру досконаліше вивчити оркестрові партії, вирішити проблеми з аплікатурою, вони ж, як керівники класів, слідкують за відвідуванням занять учнями.

Щороку оркестр поповнюється новими учнями, які вперше сідають за оркестровий пульта, тому на першому занятті керівник розповідає дітям про види оркестрів, можливості та особливості дитячого духового оркестру, мету та завдання оркестрового класу. Юним музикантам необхідно показати правильну посадку та розміщення музикантів в оркестрі, розповісти про значення і роль груп інструментів – дерев'яних, мідних, ударних. Особливо можна зупинитись на ролі диригента в оркестрі. Слід особливо наголосити на важливості та необхідності оркестрової дисципліни, і на сам кінець, треба посвятити оркестрантів в загальний план роботи колективу, ознайомити з репертуаром, який потрібно освоїти.

Всі наступні репетиції слід будувати за таким принципом: розігрування, настроювання, програвання вправ та гам, робота над художнім репертуаром.

На уроках оркестрового класу учні розташовуються півколом, в один ряд, не більше ніж по двоє за оркестровим пультам, кількість дітей в групі не повинна перевищувати одинадцяти, за наявності більшої кількості виконавців групу слід поділити. Як правило, музиканти, котрі виконують першу партію, розташовуються зліва, далі другі та треті голоси. Педагог слідкує, щоб кожен оркестрант мав змогу добре бачити диригента, ноти та почував себе комфортно.

Суворо встановлених правил посадки оркестру на зведених репетиціях та концертних виступах не існує, можна дати лише деякі рекомендації, що є доцільними саме для дитячих колективів шкіл естетичного виховання. Для малого складу слід керуватись принципом наближення до слухачів солюючих інструментів і навпаки – віддалення акомпануючих. За наявності в колективі дерев'яних духових інструментів, саме ця група розташовується попереду в один – два ряди. Центр наступного ряду займають ударні інструменти, ліворуч – саксофони, тенори перші та баритони, праворуч – тенори другі, треті, альти та валторни. В останньому ряду, зліва направо, розташовуються корнети, труби, тромбони та баси. За відсутності саксофонів, тромбонів або альтів, принципи розташування музикантів в оркестрі не повинні змінюватись.

Таке розташування юних музикантів в оркестрі має цілий ряд переваг. Група акомпануючих мідних духових інструментів, в повному складі, розміщена праворуч диригента, діти мають змогу добре чути один одного, краще бачити правицю керівника, яка, традиційно, вказує на метро-ритмічну структуру музичного матеріалу. Це неодмінно позитивно відобразиться на якості ансамблю в оркестровому акомпанементі. Натомість солюючі інструменти, за виключенням других, третіх голосів групи дерев'яних духових, ліворуч ("від серця"), що також є традицією світової диригентської практики, адже переважну кількість мелодичного матеріалу, контрапункт, оркестрові соло керівник виконує саме лівою рукою. Консолідуючою та цементуючою ланкою всього оркестру є група ударних інструментів, котра розташовується в самому центрі. Раструби баритонів, тенорів перших, корнетів, труб, тромбонів та валторн направлені в центр оркестру, це також сприяє більш злагоженому виконанню оркестрових партій та "м'якшому" звучанню колективу. Ще одна перевага такого розташування на зведених репетиціях та концертних виступах – візуальний контакт більшості учнів, а це для дитячого оркестру доволі важливий фактор, котрий дисциплінує, стабілізує, згуртовує багато таких різних маленьких особистостей в один колектив.

Заняттям оркестру передують 15-20-хвилинне розігрування, під час котрого учні готують свій амбушур до репетиції. Такі підготовчі вправи передбачають виконання витриманих звуків на один глибокий вдих в межах найдоступнішого (середнього) діапазону; окремі звуки, підібрані за певною схемою. Вправи слід виконувати не поспішаючи, з різними нюансами, поступово залучаючи до гри все важчі регістри діапазону інструментів.

Настроювати оркестр найкраще по камертону (сі-бемоль першої октави). Якщо через незадовільну якість інструментів та недостатню кваліфікацію музикантів настроювання по камертону не є ефективним, можливо настроїти колектив по інструменту, стрій якого є найнижчим. Такий спосіб настроювання не є найбільш доцільним і повністю прийнятним, порушується стрій багатьох інструментів, особливо у верхньому та нижньому регістрах.

Можливо настроїти оркестр не по одному звуку, а по акордам, шляхом нашарування: одні інструменти виконують тоніку тризвуку, інші послідовно вступають, відтворюючи терцові та квінтові тони. Під час звучання акорду керівник вирівнює стрій.

Виявити та усунути погрішності настроювання можливо, виконуючи звуки *сі-бемоль, фа, ля, мі*, в найдоступнішому діапазоні кожного духового інструменту, інтервали та акорди в різних тональностях, а також за допомогою спеціальних вправ для настроювання.

З перших же занять необхідно навчити дітей відповідально ставитись до строю власного інструмента та оволодівати навичками самостійного настроювання, виховувати нетерпиме ставлення до фальшивого звучання. Педагог повинен допомогти кожній дитині пізнати "характер" свого інструмента, його індивідуальні особливості. Адже непоодинокі випадки, коли у доброму в цілому інструменті, окремі звуки відтворюються фальшиво. За умови достатнього слухового контролю та старанного відношення до своїх обов'язків, юному музиканту не важко напруженням амбушуру виправити інтонаційні огріхи інструмента. Причиною незадовільного строю інструмента може бути недбале зберігання та несправність вентилів, помп, клапанів.

Виконання вправ, гам та арпеджіо цілим оркестром (оркестровою групою) сприяє досягненню чистоти інтонації, однакової атаки, оволодінню штрихами, укріпленню губного апарату, розвитку виконавського дихання, культури звуку, легкого, виразного та динамічно врівноваженого звучання колективу.

Звук – матеріальна основа музики, необхідно постійно вдосконалювати його культуру, котра є комплексом якісно-емоційних та виразних особливостей. До якісних відносяться такі особливості, як чистота звуку, його стійкість, співучість, насиченість, тембральність і т. п. До емоційних – чуттєво-сміслові ознаки звуку: ніжність, сум, героїзм, драматизм, комізм та інші. Таке розмежування є умовним і в процесі виконання сприймаються як єдине ціле. Коли культура звуку на низькому рівні, практично неможливо виразити які-небудь емоції, натомість емоції самі по собі, не народжують гарного звуку без необхідної над ним роботи. Культура звуку ґрунтується на його чистоту інтонуванні, гарному тембрі, контрастній динаміці, точному ритмі та виразному звуковидобуванні. Різні вправи, гами та арпеджіо рекомендовано виконувати в унісон витриманими звуками в динамічних відтінках *mf, p, f, pp < ff > pp, sfp < f > p*. Ті ж самі вправи, гами та арпеджіо потрібно грати різними штрихами та ритмічними рисунками в повільному, помірному та швидкому темпах.

Підсумком занять в оркестровому класі є виконання художніх творів. До початку безпосередньої роботи над п'єсою педагог знайомить учнів з короткою біографією композитора, характером його творчості. Більш детально потрібно зупинитись на художньому матеріалі, який має бути виконаний. Така вступна бесіда систематизує естетичні уявлення дітей, розширює їх кругозір. Керівник оркестру має розкрити зміст музичного твору і характер його основних тем, звернути увагу на форму, попередити про можливі труднощі, намітити шляхи їх подолання.

Працюючи над художнім репертуаром, викладач повинен керуватись принципом: "програвання – робота – програвання". Робота над оркестровими партіями повинна бути системною і комплексною. Працювати потрібно на уроках з фаху, що повинно відображатись в робочих планах на півріччя кожного учня, на групових та зведених репетиціях оркестру.

Після попереднього ознайомлення п'єса виконується цілим оркестром, бажано без зупинок, щоб не порушувати цілісність сприйняття. Виключення можна зробити тільки для важких епізодів, котрі спочатку можна пропустити. Після ознайомлення доцільно детальніше зупинитись на розучуванні важких місць.

Коли час репетиції, відведений на вивчення музичного твору, підходить до завершення, необхідно виконати всю форму, або її частину, над якою діти працювали протягом заняття, звернувши їх увагу на досягнення та недоліки, накреслити завдання на майбутнє окремим виконавцям та групам.

Працюючи над художнім репертуаром, керівникові оркестру слід керуватись наступними правилами:

1. Вимагати неухильного дотримання оркестрової дисципліни (правильно сидіти, розпочинати і припиняти гру, керуючись знаками диригента, зберігати мовчанку в паузах, слухати вказівки педагога, навіть коли адресовані вони іншим учням).

2. Проводити репетицію спокійно і врівноважено, не принижуючи гідності учнів, терпляче намагаючись розкрити юного митця в кожній дитині. Хороший оркестр – це перед усім здоровий колектив.

3. Неухильно прагнути досягнення бажаної мети, диктувати свою волю, але не вимагати неможливого, враховувати вік учнів та їх виконавський рівень.

4. Вимагати точного виконання всіх вказівок в нотному тексті.

5. Завжди контролювати чистоту інтонації.

6. Постійно слідкувати за якістю ансамблю: чіткістю, однаковою атакою звуку, його гучністю та тривалістю, за одночасним початком та припиненням звучання, вирівнюванням сили звуку в акордах та унісонах, за правильним фразуванням та диханням.

7. Не працювати довго з одним виконавцем або навіть групою – це розхолоджує інших учнів та розсіює їх увагу.

8. Переривати гру тільки за необхідності, обов'язково пояснюючи причину зупинки. Часті зупинки порушують творчу атмосферу, втомлюють, відволікають та розхолоджують юних музикантів.

9. Працювати над виконанням технічно важких місць найкраще в повільному темпі, поступово його прискорюючи.

10. Приділяти увагу застосуванню правильної аплікатури, особливо в технічно важких відрізках музичних творів.

Працюючи над концертним репертуаром, керівникові слід пам'ятати про особливу зібраність та лаконічність диригентських жестів, які сприяють злагодженому та чіткому звучанню оркестру.

Крім самостійного виконання музичних творів духовий оркестр може супроводжувати соліста-інструменталіста, вокаліста, ансамбль або хор. Акомпанування, особливо співаку та хору, розширює сферу застосування оркестру, тому що слово конкретизує музичні образи, сприяє кращому їх розумінню.

Акомпанемент розвиває гармонічний слух, навчає дітей вслухуватись в головну мелодичну лінію та супровід, відчувати динамічний баланс гучності свого інструмента, оркестру та сольної партії, а також оволодіти навичками ансамблевої гри. Оркестрант повинен не тільки слухати соліста, товаришів та себе самого, але й уважно слідкувати за жестами диригента, який координує колективне виконання.

Важливим елементом оркестрового класу в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах є читка нот з листа. Ця форма роботи з оркестром розвиває техніку читання, навчає дітей концентрувати увагу на конкретному завданні, об'єднує колектив, сприяє розвитку артистизму.

Для читки з листа слід вибирати легкі п'єси, котрі діти мають змогу зіграти максимально точно, в потрібному темпі, бажано з виписаною автором динамікою та правильним фразуванням. Зупинитись якомога рідше. Якщо після зупинки та пояснення, правильно виконати важке місце не вдається, виникає потреба спеціально над ним працювати, керівнику краще замінити п'єсу, вибрану для читки з листа на іншу.

Саме читкою нот з листа можливо перевірити ріст майстерності оркестру. Така форма роботи вельми подобається дітям, захоплює їх, наповнює новими враженнями, дає можливість перевірити власні сили на новому, незнайомому матеріалі.

Перерахуємо характерні причини помилок, що зустрічаються під час читання з листа:

- складність мелодичного або ритмічного рисунків;

- велика кількість ключових знаків та знаків альтерації;

- наявність технічно важких місць;

- невміння юних оркестрантів перебувати в стані повної концентрації уваги протягом часу, потрібного для виконання складних завдань.

Позбавитись вищеперахованих помилок можливо тільки за умови систематичної праці, шляхом постійного ускладнення ретельно підбраного матеріалу.

Вибір потрібного та доцільного для занять в оркестровому класі репертуару, з врахуванням рівня підготовки дітей, є одним з вирішальних факторів, що сприяють розвитку та поступовому засвоєнню навичок оркестрової гри учнями відділів духових та ударних інструментів шкіл естетичного виховання.

Протягом навчального року в оркестровому класі необхідно вивчити та підготувати до концертного виконання щонайменше три різнохарактерні п'єси одна з яких – марш. Плануючи репертуар оркестру на учбовий рік керівник колективу повинен надавати перевагу творам українських композиторів, та обробкам українських народних пісень. Неможливо переоцінити виховне значення, яке має робота дитячого колективу над поліфонічними творами класиків.

Враховуючи наявність в оркестрі учнів різних класів та рівня підготовки, керівник повинен підібрати музичні твори, які будуть доступними за змістом та технічним труднощам всім оркестрантам. Невиправдане завищення рівня складності репертуару, перешкоджає повному та всебічному засвоєнню учнями навичок оркестрової гри, веде до їх перевантаження непосильною працею та до незадовільних результатів навчання.

В жодному випадку не можна обмежуватись тільки підготовкою концертної програми для виступів, необхідно постійно і регулярно займатись читкою з листа, знайомлячи учнів з новими зразками музичної культури.

Вагомим та актуальним є спадок нотної літератури для духового оркестру, надрукованої різними видавництвами в минулому сторіччі. Керівник оркестру має змогу вибрати та використовувати в навчальному процесі вже готові партитури (з голосами) оригінальних музичних творів, перекладів та аранжувань для оркестру духових та ударних інструментів.

Найкращим є варіант, коли керівник оркестру самостійно готує нотний матеріал, розрахований на конкретний склад та виконавський рівень музикантів. Для дитячого колективу бажано виписувати оркестрові партії диференційовано, а в окремих випадках навіть індивідуально. Йдеться про випадки коли учень не може видобути кілька високих звуків, або через недостатній технічний рівень не може коректно відтворити окремих віртуозний пасаж. В таких випадках буває доцільно і цілком виправдано спростити оркестрову партію, замінити високі акордові ноти на нижчі, утворити октавні подвоєння, спростити технічні місця шляхом застосування нот більшої тривалості, використавши знання з елементарної теорії музики, гармонії, інструментовки, читки партитур, отримані протягом навчання в спеціальних учбових закладах.

Складний підготовчий процес роботи над художнім репертуаром завершується кульмінаційним моментом – публічним виступом оркестру в концерті, або участю в будь-якому громадському заході. Така подія – завжди свято для колективу і разом з тим іспит на творчу зрілість.

Керівник зобов'язаний не тільки підготувати дитячий духовий оркестр до виступу з художньої точки зору, але й спільно з керівництвом школи – з організаційної та психологічної. Перед виступом діти повинні добре відпочити, пам'ятаючи, що такого роду діяльність потребує великого фізичного та нервового навантаження. Заздалегідь в приміщенні, якому відбудеться виступ, потрібно провести зведену репетицію. Будь-який публічний виступ потрібно проводити чітко і впевнено, без суєти та нервозності.

Дуже уважно слід поставитись до зовнішнього вигляду оркестру: вбрання – святкове, охайне, інструменти чисті, посадка правильна; особливу увагу слід звернути на оркестрову дисципліну під час виконання. Часом незначні деталі та дрібні прорахунки можуть звести нанівець зусилля, затрачені на підготовку до концерту.

Наявність комп'ютерної техніки в оркестровому класі та певних навичок у керівника оркестру допоможуть працювати набагато ефективніше. Комп'ютер, інші сучасні електронні гаджети (смартфон, планшет, мультимедійний програвач) у поєднанні з потрібною музикантові периферією та відповідним програмним забезпеченням – це камертон, метроном, цифровий відтворювач різноманітно форматowanego аудіо та відео контенту, програвач CD, DVD дисків, ілюстратор-виконавець на будь-яких інструментах, віртуальний електронний оркестр, багатотомна нотна бібліотека, обліковець оркестрового майна, журнал відвідування занять, портативна цифрова міні-студія звукозапису одночасно. І це далеко не повний перелік можливостей, потреб та завдань, втілити в життя, задовольнити та виконати які стануть у пригоді прогресивному педагогові-музиканту новітні комп'ютерні технології.

Реальну допомогу в роботі керівника дитячого духового оркестру школи естетичного виховання можуть надати професійні програми для набору нотного тексту. З усього їх різноманіття першість сьогодні утримують дві програми: *Sibelius* та *Finale*. Перша з них, на думку більшості фахівців, трохи простіша в освоєнні, має інтуїтивно зрозуміліший інтерфейс, реалістичніше звучання міді-файлів, якіснішу графіку та є рекомендованою для використання керівникам дитячих духових оркестрів, викладачам шкіл естетичного виховання; друга – не така приваблива на початкових стадіях роботи, потребує більшої швидкодії комп'ютера, проте відкриває дещо більші можливості в роботі з тонкощами нотування. Обидві програми розраховані на використання в операційних системах *Windows*, *Linux*, *Macintosh*.

Нотні редактори *Sibelius* та *Finale* дозволяють набирати текст (як нотами, так і літерами), змінювати його, копіювати, перемішувати частини, форматовувати та видавати до друку (на принтер або типографську машину), відтворювати набраний нотний текст будь-якого рівня складності. Кожен музичний інструмент електронної партитури прозвучить тембром, більш-менш схожим на інструмент-оригінал. Тембр, тональність і темп виконання користувач може вільно змінювати. Закладені можливості альтернативної нотації гітарної, цифрової та іншої, так званої, *tabulature*. Текст, набраний в *Sibelius* та *Finale*, можна використовувати як ілюстративний матеріал у інших текстових та графічних редакторах.

Сьогодні значна кількість нотного матеріалу для духового оркестру, що потрапляє в інтернет, також набрана саме у вищеназваних нотних редакторах, це дозволяє, використовуючи програми, коректувати текст, автоматично роздруковувати партії, якщо це партитура, навіть робити клавір (хоча на думку переважної більшості фахівців, створення клавіру має бути процесом творчим, а не технічним).

Такі програми комп'ютерної нотації вкрай необхідні аранжувальнику, диригенту, керівнику оркестру, врешті-решт – будь-якому музиканту, що звик виражати та сприймати музичні повідомлення за допомогою нотного запису. Оволодівши ними, керівник оркестру зможе якісніше та набагато ефективніше робити аранжування, оркестрування, переклади і транскрипції для свого колективу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блажевич В. Щоденні колективні вправи для духового оркестру. – М., 1948.
2. Васильєв Є., Зирянов Я. Курс навчання гри в духовому оркестрі. – К., 1976-1978. Вип. 1-12.
3. Горобенко Б.Ф. Твори для духового оркестру. – Львів, 1962.
4. Готліб М., Кабак Я., Макаров Є. Практичний курс читання партитур для духового оркестру. – М., 1960.
5. Колесса М. Основи техніки диригування. – К., 1960.
6. Ладановський І. Зирянов Я. Духовий оркестр в клубі. – К., 1959.
7. Ладановський С. Марш-парад духового оркестру. – К., 1985.
8. Лисань Г. Читання партитур та інструментовка для духового оркестру. – К., 1963.
9. Ніжинський О. Дитячий духовий оркестр. – М., 1989.



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ:

- Апатський Володимир Миколайович** – доктор мистецтвознавства, професор, Народний артист України, академік, член-кореспондент академії мистецтв України, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.
- Білас Віктор Іванович** – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.
- Богданов Валерій Олександрович** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, заслужений артист РРФСР, член національної спілки композиторів України, м. Харків.
- Богданова Лідія Дмитрівна** – викладач вищої категорії музично – теоретичних дисциплін Харківського музичного училища імені Бориса Лятошинського, м. Харків.
- Вербець Владислав Володимирович** – доктор педагогічних наук, професор, проректор Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Гайдабура Олександр Дмитрович** – доцент, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Гишка Ігор Семенович** – кандидат мистецтвознавства, доктор філософії, (Ph. D.Art). (мистецтво), професор кафедри музичного мистецтва Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів.
- Горбаль Вадим Ярославович** – кандидат мистецтвознавства, доктор філософії (Ph. D.Art). (мистецтво), професор кафедри музичного мистецтва Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів.
- Дзвінка Роман Іванович** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Димченко Сергій Станіславович** – старший викладач кафедри духових та ударних 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.
- Дорожівський Руслан Григорович** – Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри виконавського мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», м. Івано-Франківськ.
- Закопеч Лев Миронович** – Заслужений діяч мистецтв України, директор Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернат імені Соломії Крушельницької, м. Львів, доцент кафедри духових та ударних інструментів (за сумісництвом) Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Камінський Криштоф** – доктор наук, професор Академії музики імені Гражини і Кейстута Бацевичів, м. Лодзь, Польща.
- Карпак Андрій Ярославович** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

- Качмарчик Володимир Петрович** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.
- Круль Петро Франкович** – доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук вищої освіти України, завідувач кафедри виконавського мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», м. Івано-Франківськ.
- Максименко Дмитро Петрович** – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.
- Максименко Лілія Василівна** – викладач відділу духових та ударних інструментів Львівського музичного коледжу ім. С. П. Людкевича, м. Львів.
- Малиновська Рипсіме Андраніківна** – аспірант кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.
- Марценюк Герольд Петрович** – кандидат мистецтвознавства, доктор філософії (Ph. D.Art). (мистецтво), професор кафедри музичного мистецтва Національного університету культури і мистецтв, м. Київ.
- Нічков Борис Володимирович** – доктор мистецтвознавства Росії, кандидат мистецтвознавства РБ, професор, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Білоруської державної академії музики, заслужений артист Республіки Білорусь м. Мінськ, Республіка Білорусь.
- Островський Юрій Володимирович** – викладач вищої категорії, керівник зразкового дитячого духового оркестру Рівненської дитячої музичної школи № 2. м. Рівне.
- Островська Олеся Юріївна** – студентка кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ м. Рівне.
- Павелків Роман Володимирович** – доктор психологічних наук, професор, Заслужений працівник освіти України, академік Академії наук вищої освіти України, перший проректор Рівненського державного гуманітарного університету м. Рівне.
- Павленко Олена Федорівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.
- Палаженко Олег Петрович** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Пастушок Тарас Васильович** – викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Плохотнюк Олександр Сергійович** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри інструментально-виконавської майстерності Київського університету імені Бориса Грінченка, м. Київ.
- Прокопович Тетяна Юріївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Романовський Ян** – доктор наук, професор музичної Академії імені Фелікса Нововейського м. Бидгощ, Польща.

- Сверлюк Ярослав Васильович** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри духових та ударних інструментів, заступник директора Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Сіончук Олександр Володимирович** – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Скороходов Володимир Павлович** – доктор культурології, кандидат філософських наук, професор, Заслужений діяч мистецтв Республіки Білорусь, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів Білоруської державної академії музики, м. Мінськ, Республіка Білорусь.
- Старко Володимир Григорович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.
- Столярчук Богдан Йосипович** – професор кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Терлецький Микола Миколайович** – доцент, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Турчинський Борис Романович** – викладач класу кларнета консерваторії м. Петах-Тіква, Ізраїль.
- Цюлюпа Степан Данилович** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник матеріалів V-ої Міжнародної науково-практичної конференції. Випуск 5 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2013. – 160 с.

ISBN 978-966-416-308-5

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

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких вищих навчальних закладів та широкого кола шанувальників духового інструментального та оркестрового мистецтва.



Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник матеріалів VI-ої Міжнародної науково-практичної конференції. Випуск 6 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2014. – 156 с.

ISBN 978-966-416-336-8

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

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких вищих навчальних закладів та широкого кола шанувальників духового інструментального та оркестрового мистецтва.



Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 7 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2015. – 200 с.

ISBN 978-966-416-374-0

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

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких вищих навчальних закладів та широкого кола шанувальників духового інструментального та оркестрового мистецтва.





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.

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 музикально-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, обогативших 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.



Марценюк Г. П.

Українське тромбонне виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва / Герольд Марценюк. – К.: ДП "Інформ.-аналіт. Агентство", 2013. – 402 с.

ISBN 978-617-571-095-1

Монографія є першим дослідженням з історії розвитку та проблем становлення українського тромбонного виконавства. На основі систематизації фактичних даних простежено й узагальнено джерела формування і розвитку регіональних тромбонних шкіл, проаналізовано витoki і розвиток їх професійних методико-педагогічних традицій, подано творчі портрети видатних українських педагогів-тромбоністів та виконавців.

Монографія призначена для викладачів і студентів музичних навчальних закладів різного рівня акредитації, а також для усіх, хто цікавиться духовою музичною культурою України.



Круль П. Ф.

Духовий інструментарій в історії музичної культури України: підручник для вищих музичних закладів IV рівня акредитації / Петро Круль. – Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – 219 с.

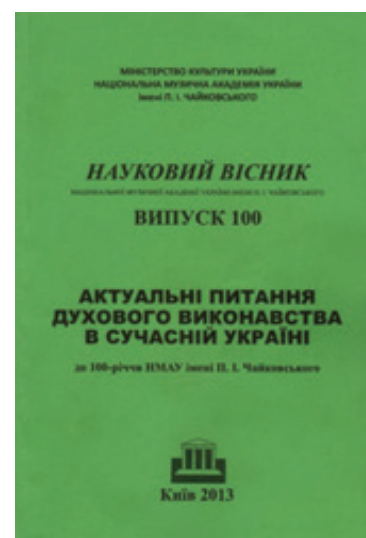
ISBN 978-966-640-353-0

Навчальний підручник містить свідчення про духовий музичний інструментарій України, який є різноманітним за своїм складом і функціями й охоплює досить велику кількість різновзвучних за своїм характером інструментів, що виготовлялись як самим виконавцем, так і майстровим способом. Також подаються відомості про традиційний духовий інструментарій, який пов'язаний з історією, народними звичаями й обрядами того чи іншого етносу.

Підручник є першим в Україні з навчального курсу "Історія виконавського мистецтва на духових та ударних інструментах" і адресований вищим музичним навчальним закладам VI рівня акредитації, а також аспірантам, педагогам, виконавцям та історикам-музикознавцям.

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 мистецтва.



Сборник очерков, опубликованных в музыкальных журналах "Оркестр" (Москва), "Израиль XXI" (Иерусалим), "Дети и музыка" (Москва).



Плохотнюк О. С.

Професія – трубач. В. М. Лисенко (історичні нариси і методика організації щоденних самостійних занять трубача) / О. С. Плохотнюк, О. В. Бондаренко. – Луганськ : "Янтар", 2013. – 68 с.

ISBN 978-966-678-459-2

Володимир Миколайович Лисенко – талановитий музикант-педагог, трубач-віртуоз, виконавська творчість якого мала великий вплив на розвиток мистецтва гри на трубі не тільки в Луганську, але й далеко за його межами. Ознайомлення підростаючого покоління духовиків з творчістю В. М. Лисенка, аналіз його методичних розробок сприяють популяризації такого надзвичайного духового інструмента як труба, а також залученню молодих виконавців до мистецтва гри на трубі.

Книга адресована викладачам і студентам музичних навчальних закладів, музикознавцям, виконавцям на духових інструментах.

Качмарчик В. П.

Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. – Донецк: Юго-Восток, 2008. – 311 с., ил., нот.

ISBN 978–966–7271–44–2

Монографія написана по матеріалам комплексного дослідження історії німецького флейтового мистецтва XVIII–XIX вв. В книзі вперше розглядаються основні етапи становлення і розвитку флейтового виконавства в Німеччині. Особливу увагу приділено творчості Й. Й. Кванца, Й. Г. Тромліца, Й. Б. Вендлінга, А. Б. Фюрстенау, Т. Бёма і їх визначальної ролі в історії німецького і західноєвропейського флейтового мистецтва.





Посвалюк Валерий.

Методика оволадення верхнім регістром на трубі: 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'ясується 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 ХХ 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 ХХ ст. На основі великого фактичного матеріалу послідовно висвітлено широку панораму проблем, пов'язаних з процесом становлення, формування і розвитку в Україні духової виконавської культури.

Дослідження може стати корисним джерелом інформації для музикознавців, естетиків, істориків, викладачів, а також шанувальників духового музичного мистецтва.



Карп'як А.Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. Монографія. – Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 2013. – 378 с. ISBN 978-966-8868-31-3

В монографії вперше в українському музикознавстві наданий аргументований критичний аналіз ключовим питанням та проблемам розвитку сучасного флейтового мистецтва. Визначаючи первинні пріоритети у формуванні виконавської майстерності флейтиста, книга зосереджує увагу на прогресивних положеннях психологічної методичної школи, впроваджуючи у флейтовий фах нове тлумачення явища артикуляції. У центрі уваги опиняється розвиток художнього мислення учнів, студентів, артистів та педагогів, набуття музикантами знань і вмінь пов'язувати яскраві асоціативні враження з інтонаційними явищами та процесами, опанування мистецтвом інтерпретації. Багатство фактологічного матеріалу висвітлює історію та причини виникнення, технологічні питання формування найважливіших жанрів флейтового мистецтва, вплив контактів

композиторів, віртуозів і навколишніх умов праці митців на створення найяскравіших зразків репертуару флейтиста. Монографія розрахована на спеціалістів у галузі духового виконавського мистецтва, студентів вищих та середніх навчальних музичних закладів.

Наукове видання

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

Збірник наукових праць

ВИПУСК 9

Редактор-упорядник
Степан Цюлюпа

Верстка
Віталій Власюк

Коректор
Любов Дейнека

Підписано до друку 3.04.2017 р. Формат 60x84 1/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times". Друк різнограф. Ум. друк. арк. 25,11. Наклад 100 пр. Зам. 25.
Видавництво "Волинські обереги".
33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;
e-mail: oberegi@mail15.com

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.
Надруковано в друкарні видавництва "Волинські обереги".