

Міністерство освіти і науки України
Міністерство культури і туризму України
Рівненський державний гуманітарний університет
Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського
Кафедри духових та ударних інструментів РДГУ та НМАУ



Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України

Збірник матеріалів
Всеукраїнської науково-практичної
конференції

Випуск 2

м.Рівне - 2007

ББК: 85.315.7

З-41

УДК: 788 : 008 (477) (063)

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України. Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Випуск 2. – Рівне: Волинські обереги, 2007. – 96 с.

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 і студентів мистецьких навчальних закладів та широкого кола шанувальників духового інструментального та оркестрового мистецтва.

Редакційна колегія:

Постоловський Р.М., кандидат історичних наук, професор, ректор РДГУ,
голова редакційної колегії;

Апатський В.М., доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент
Академії мистецтв України, заступник голови редакційної колегії;

Ветров І.В., начальник управління освіти і науки Рівненської
облдержадміністрації;

Поніманська Т.І., кандидат педагогічних наук, професор, член-кореспондент
Академії соціальних і педагогічних наук, проректор з наукової роботи РДГУ;

Круль П.Ф., доктор мистецтвознавства, професор;

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

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

Вовк Р.А., кандидат мистецтвознавства, доцент;

Посвалюк В.Т., кандидат мистецтвознавства, професор;

Крижанівський Ф.П., кандидат мистецтвознавства, доцент;

Богданов В.О., кандидат мистецтвознавства, доцент;

Сверлюк Я.В., кандидат педагогічних наук, доцент.

Друкується за ухвалою вченої Ради
Рівненського державного гуманітарного університету
Протокол №7 від 30 березня 2007 р.

*Видавництво не несе відповідальність
за зміст, ймовірні помилки і неточності даного видання.
Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.*

© Рівненський державний гуманітарний університет., 2007

© Національна музична академія України., 2007

© Кафедри духових та ударних інструментів РДГУ і НМАУ, 2007

© Видавництво «Волинські обереги», 2007

ISBN 978-966-416-059-6

З М І С Т

<i>Вітання учасникам конференції від ректора Рівненського державного гуманітарного університету проф. Р.М.Постоловського</i>	<i>5</i>
Апатський В.М., Цюлюпа С.Д. Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку	6
Апатський В.М. Імпровізація в сучасному духовому виконавстві	13
Круль П.Ф. Інструментальна реформа у військовій оркестровій музиці першої третини XVIII сторіччя	16
Богданов В.О. Духовий інструментарій полкової музики лівобережного козацтва в Україні (друга половина XVII – 80-ті рр. XVIII ст.)	19
Цюлюпа С.Д. Духові оркестри Рівненщини: минуле і сучасність	26
Панасюк Д.М. Розвиток методичних поглядів в історії викладання духових інструментів (IX-XVII ст.)	33
Посвалюк В.Т. Виконавські школи гри на трубі в Україні	36
Крижанівський Ф.П. Історія формування і розвитку жанру концерту для тромбона в західно-європейській і українській музиці	40
Кушнір А.Я. Київська флейтова школа	50
Терлецький М.М. Деякі особливості розвитку психофізіологічних навичок музиканта-духовика в процесі вдосконалення виконавської техніки	54
Сверлюк Я.В. Генезис та етапи історичного розвитку диригентського мистецтва	59
Богданова Л.Д. Робота над метроритмом на уроках сольфеджіо зі студентами 1-2 курсів духового відділу	64
Плохотнюк О.С. Історія становлення мистецтва музичного виконавства	72
Трачук Л.Д., Онищенко С.В. Тульчинське училище культури в історії розвитку культури та мистецтва Подільського краю	76
Филипчук М.С. Методика підготовки музичного номера в естрадному оркестрі	84
Громченко В.В. Значення творчості композиторів Мангеймської школи у розвитку європейського кларнетового виконавства XVIII ст.	89
Сіончук О.В. Історичні передумови виникнення та розвитку джазу в Україні	93

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Апатський Володимир Миколайович – народний артист України, доктор мистецтвознавства, член кореспондент Академії мистецтв України, професор Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, м. Київ.

Богданов Валерій Олександрович – заслужений артист Росії, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових оркестрових інструментів Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського, член Національної Спілки композиторів України.

Богданова Л.Д. – викладач вищої категорії теоретичного відділу Харківського музичного училища ім. Б.М. Лятошинського.

Громченко Валерій Васильович – аспірант Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, м. Київ.

Крижанівський Федір Петрович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, соліст симфонічного оркестру Національної опери України ім. Т.Г. Шевченка, м. Київ.

Круль Петро Франкович – професор, доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри інструментально-виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

Кушнір Антон Ярославович – викладач кафедри дерев'яних духових інструментів, асистент-стажист Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського м. Київ.

Онищенко Світлана В'ячеславівна – заступник директора з навчальної роботи Тульчинського училища культури, Вінницька обл.

Панасюк Дмитро Микитович – заслужений працівник культури України, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Плохотнюк Олександр Сергійович – завідувач секцією оркестрових духових та ударних інструментів, аспірант, викладач кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського національного педагогічного університету ім. Т.Г. Шевченка.

Посвалюк Валерій Терентійович – заслужений артист України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, соліст симфонічного оркестру Національної опери України ім. Т.Г. Шевченка, Президент Гільдії трубачів-професіоналів України.

Сверлюк Ярослав Васильович – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, докторант КНУКіМ.

Сіончук Олександр Володимирович – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Терлецький Микола Миколайович – доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Трачук Леонід Данилович – директор Тульчинського училища культури, Вінницька обл.

Филипчук Мирослав Степанович – викладач кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Цюлюпа Степан Данилович – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, відмінник освіти України, член Гільдії трубачів-професіоналів України.

ШАНОВНІ УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ ТА КОНКУРСАНТИ!

Студенти та викладачі Рівненського державного гуманітарного університету сердечно вітають Вас та учасників III-го Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка – відомого музиканта сучасності нашого краю, диригента, педагога, науковця, доцента, заслуженого працівника культури України, засновника кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.

Вшановуючи його світлу пам'ять, Рівненський державний гуманітарний університет проводить цей конкурс, щоб виявити і підтримати обдаровану молодь, популяризувати кращі зразки української та зарубіжної класики, твори сучасних композиторів, для обміну науково-методичного досвіду навчання майстерності на духових та ударних інструментах, розвитку та престижу української інструментальної школи на міжнародних виступах. Це визначна подія в культурному житті України.

Ми горді тим, що Рівненщина об'єднала творчий потенціал нашої держави.

Рівненський державний гуманітарний університет, створений у 1998 році на базі двох місцевих вузів: педагогічного інституту та інституту культури. За 26 спеціальностями підготовку фахівців забезпечує висококваліфікований професорсько-викладацький склад університету. До структури університету входять чотири навчальні заклади I-II рівнів акредитації, Інститут мистецтв, Інститут педагогіки та психології, а також 12 факультетів, на яких навчається близько 13 тисяч студентів різних форм навчання.

Серед цих структурних підрозділів вагоме місце посідає кафедра духових та ударних інструментів Інституту мистецтв, відділи духових та ударних інструментів Рівненського музичного училища та Дубенського училища культури, які виховали цілу плеяду професійних музикантів-диригентів, педагогів, виконавців, науковців. Вони ж є гордістю України.

Переможці конкурсу стануть гордістю РДГУ та інших вузів, примножать кращі традиції національної культури України.

Щиро вітаю усіх Вас з проведенням науково-практичної конференції „Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України” та III-м Всеукраїнським конкурсом молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка. Бажаю плідної праці, творчих перемог, особистого благополуччя і радісних зустрічей.



Р.М.ПОСТОЛОВСЬКИЙ,

*ректор Рівненського державного гуманітарного університету,
заслужений діяч науки і техніки України, професор.*

*Апатський В.М., м.Київ
Цюлюпа С.Д., м.Рівне*

ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ В ІСТОРИЧНИХ ШЛЯХАХ СВОГО РОЗВИТКУ

Духові інструменти, або аерофони, складають одну із 4-х груп музичних інструментів. До їх складу належать інструменти, джерелом звуку яких є повітря. Повітря, яке наповнює духовий інструмент також володіє достатньою пружністю внаслідок вдуття його в інструмент виконавцем. Отримана в результаті дії звукоподразника звукова хвиля розповсюджується вздовж каналу інструмента. Назва “**духові**” походить від древньо-руського слова “дух” і грецького “аер”, які означають “воздух”. За джерелом звукової енергії духові інструменти розподіляються на механічні і дихальні, за типом звуковидобування – на лабіальні (флейтові, або свистячі), язичкові (або тростяні) та мундштучні (мідні, або амбушюрні), за сферою використання – на народні, професійні, або класичні.

Духові інструменти належать до числа одних із самих розповсюджених музичних інструментів, створених руками людини. Володіючи чудовим тембром, дивовижною неперервною співучістю, багатообразною виразною артикуляцією та великими технічними можливостями, вони у всі часи, у всіх народів, посідали належне місце в їх музичній культурі. Історія розвитку духових інструментів має глибокі коріння свого походження.

Люди палеоліту були знайомі з флейтою і трубою-раковиною. Але тільки в бронзовому віці з’являються перші струнні інструменти – цитра, які займали значне місце в музичній культурі древніх цивілізацій. Народи Древнього Сходу добре знали духові інструменти всіх трьох типів. Флейтові і язичкові інструменти звучали в храмах, при дворах фараонів, царів і вельмож, супроводжували побут простого народу. Труби і рожки використовувались в основному для військових цілей. Наряду із сольним духовим виконавством древні народи знали духові ансамблі і навіть оркестри, до складу яких входили духові інструменти. Ще більш високого рівня в мистецтві гри на духових інструментах досягли народи древньої Греції і древнього Риму. Улюбленими інструментами древніх греків були багатоствольний інструмент флейтового типу **сірінкс**, або **флейта Пана** і, особливо, інструменти гобойного типу **авлос**. Авлетісти-професіонали відзначались високо розвинутим естетичним відчуттям і блискавичною віртуозністю. Авлетісти-віртуози змагались один з одним на Піфійських іграх, давали публічні концерти, гастролювали в міста Греції і за її межами. Великою популярністю у древніх Римлян користувались флейти і тростяні інструменти **тібія**. Ці інструменти рахувались “благородними” і служили для виконання класичних творів античної музики. До складу римських легіонів входили багато чисельні музиканти-духовики, які грали на бронзових інструментах. Серед них найбільшою популярністю користувались старовинні **римські труби**, кавалерійська труба **літуус**, **букціна**, **туба дуктіліс**.

Через негативне відношення церкви до інструментальної музики загинувший античний світ майже нічого не передав із свого багатого духового інструментарію Середньовічній Європі. Вигнані із храмів духові інструменти продовжували жити в побуті народу. Бродячі музиканти, шпільмани, менестрели, фокусники співали історичні пісні, виконували популярні народні мелодії. На відміну від демократичних волинок, флейтових і язичкових інструментів бродячих музикантів, ріг стає улюбленим інструментом лицарів. Ці інструменти виготовлялись з дорогоцінних матеріалів. Втрата інструменту прирівнювалась до втрати зброї. В час хрестових походів з’являється новий кумир – **труба**, яка витісняє із сердець лицарів ріг. Свити

із трубачів супроводжували лицарів в походах, труби звучали на турнірах, в лицарських замках. Поступово католицька церква пом'якшує своє відношення до інструментальної музики. В церковну службу один за одним вводяться музичні інструменти, в тому числі і духові. Популярними в церковній музиці в цей період стали **тромбони**. В XIII ст. закінчується гоніння на бродячих музикантів, які, отримавши надійні політичні гарантії, осідають в містах, створюють цехи музикантів. Привілейоване положення серед них займали гільдії трубачів, сигнали яких регламентували життя середньовічного міста. Подальший прогрес європейського духового виконавства пов'язаний із зародженням нових музичних напрямів і жанрів. В середині XV ст. виникають інструментальні сюїти, в кінці XVI ст. – опера і ораторія, з яких починається справжня історія оркестру, а разом із ним надзвичайно зростає роль як струнних, так і духових інструментів. В XVII ст. з'являються такі суто інструментальні жанри, як соната і концерт. Приблизно в цей же час починається розвиток камерного інструментального ансамблю. Все це дало потужний поштовх для розвитку мистецтва гри на духових інструментах. Що стосується духового інструментарію того часу, то він представлений значною кількістю самих різноманітних інструментів. Це час сміливих конструктивних експериментів і пошуків оптимальних варіантів. В музичній практиці були розповсюджені **цинки (корнети), серпенти, натуральні труби, тромбони, сімейство продольних флейт, поперечні флейти, шалмеї, поммери, бомбарди, крумгорни, руспфайфи, бассанели, корнамузи, ракетти, картолі, дольчіани, сордуни, сімейство фаготів та ін.** В майбутньому, з великої кількості існувавших в той час інструментів поступово виділяються і вдосконалюються такі групи найбільш життєздатних, які утворили основу сучасних професійних духових інструментів. Впродовж XVIII ст. поперечна флейта починає витісняти продольну флейту, шалмей перетворюється в гобой, бомбарди і басові поммери поступово витісняються фаготами, мисливський ріг – у валторну. І. Денне, опираючись на народний інструмент **шаломо**, створює первинну форму сучасного **кларнета**. У XVIII ст. функції духових інструментів в оркестрі продовжують зростати. В симфоніях Л.В. Бетховена формується класичний склад малого симфонічного оркестру з двох флейт, двох гобоїв, двох кларнетів, двох фаготів, двох валторн, двох труб. Великий симфонічний оркестр, який виник пізніше, розширив свій склад значною кількістю духових інструментів.

Все XVIII ст. і початок XIX ст. слід розглядати як період розквіту виконавства на духових інструментах. До цього часу їх роль зросла не тільки в оркестровій практиці, але і набула великої популярності на концертній естраді в якості ансамблевих і сольних інструментів. Історія зберегла ряд імен видатних духовиків-концертантів того часу у всіх державах Європи.

У другій половині XIX ст. духові інструменти в якості концертних відходять на другий план. Їх потіснили фортепіано, скрипка, віолончель. Сталося це не тільки тому, що конкурентні інструменти прогресували швидше духових: вирішальну роль зіграли нові музично-естетичні ідеали, які принесла із собою музика романтизму. Відійшовши на другий план в якості концертуючих, духові інструменти продовжували розвивалися в оркестрі, чому активно сприяла інструментальна реформа, яка почалась на початку XIX ст. В процесі цієї реформи були створені такі моделі духових інструментів, принципіальна основа яких зберігається і до наших днів. Видатними реформаторами реконструкції духових інструментів були Т.Бйом, І.Мюллер, К.Альменредер, І.Геккель, Г.Штельцель, Ф.Блюмель, А.Сакс та ін. На початку XIX ст. популярними в духових оркестрах Європи були **бюгельгорни** (широкомензурні мідні інструменти з клапанами). В 1830 р. з'явилося сімейство бюгельгорнів з вентильним механізмом. В 1845 р. А. Сакс удосконалив ці інструменти, які отримали назву саксгорни. Саксгорни поступово витіснили старі інструменти і до

сьогоднішнього часу складають основу багатьох сучасних європейських духових оркестрів¹. З числа бюгельгорнів в симфонічному оркестрі утвердилась тільки туба, яка витіснила в боротьбі за місце самого низького інструмента мідної групи оркестру **серпент і офіклеїд**. В XIX ст. з'являються нові духові інструменти: **корнет – а – пістон** (Ж.Аларі, 1828р.), **саксофон** (А.Сакс, 1846р.), **сузафон** (Д.Суза, кін. XIX ст.).

На території України духові інструменти також мали розповсюдження з часів глибокої древності. Так, у селі Молодова Чернівецької обл. знайдено дві флейти, які відносяться до палеоліту. Збережені до нас пам'ятники старовини свідчать про те, що уже східним слов'янам докиївського періоду були добре відомі багаточисельні духові інструменти усіх трьох типів.

Амбушурні інструменти – труби і рожки виготовлялись з рогів тварин, або із дерева. Другу групу створили інструменти флейтового типу – **продольні сопілки**, примітивні продольні подвійні флейти, багатоствольні інструменти на зразок української **кувиці**. Найбільш популярним інструментом язичкової групи була **жалейка**. Часто жалейка звучала в церемонії поховання і оплакування померлого, звідси її назва. Не виключено, що на духове виконавство народів, які населяли територію сучасної України впливав духовий інструментарій грецьких поселенців чорноморського побережжя (приблизно VII ст. до н.е.).

В XI ст. Київська Русь була сильною державою, про що свідчать літературні джерела і пам'ятники архітектури та образотворчого мистецтва. В древньому Києві духові музика була популярною. Вона насолоджувала слух великого князя, звучала у військах і побуті народу. На фресках Софіївського собору, побудованого в Києві в XI ст., зображені придворні музиканти, які грають в час княжого полювання. На фресках, наряду з струнними, в руках музикантів інструменти які нагадують флейту та гобой. Простий люд древнього Києва також любив духові інструменти, які були бажаними учасниками всіх свят, офіційних церемоній та народних гулянь. З числа народних музикантів поступово виділяються умільці, які стають професійними виконавцями. Це були бродячі скоморохи-дударі. Своє мистецтво вони передавали з покоління в покоління („від батька до сина”). Найбільш популярними у дударів були **окаріни, кувікли, або цевніци, сопелі, рожки, дерев'яні труби, зурни**, різні дудки та ін.. Давні літописи свідчать про те, що труби та інші духові інструменти древнього Києва відігравали велику роль під час військових походів (ратна музика), в придворно-церемоніальній музиці. В час походу на Кримських Болгар, князь Святослав Ігорович “повеле всем обратитесь и ... пойде полк на полце бьюще в бубны и в трубы и в сопели”². Навіть церква, яка переслідувала всі решта духові інструменти, визнавала трубу. В одному із церковних повчань того часу читаємо:

“Как труба собирает воинов, молитва же творимая собирает ангелов Божиих, так же сопели и гусли собирают бесстыдных бесов”³.

Після розпаду Київської Русі українське професійне духове виконавство догий час було представлено тільки діяльністю бродячих музикантів, які продовжували традиції древніх київських дударів, з часом більшість з них осіли, частково у складі челяді великих феодалів, частково в містах. Мистецтво багатьох музикантів-духовиків того часу отримало визнання не тільки в Україні, але і за її межами. За свідченням

¹ - Бюгельгорни, які використовувались в наших духових оркестрах (альти, тенори, баритони, баси суттєво відрізнялися від саксгорнів. Наші бюгельгорни скоріше за все утворились від сигнальних військових рожків-флюгельгорнів, які вдосконалювались австрійськими і німецькими майстрами.

² - В.Липатов. Очерки быта оркестровых музыкантов. С.-Пб., 1904

³ - Ю. Келдиш. История русской музыки, часть I. М.-Л., 1948

І.Фейгта, в кінці XIV - на початку XV ст. українські виконавці на духових інструментах, поряд з другими інструменталістами, знаходились при дворі польських королів (наприклад флейтист Ківала).

Пізніше, під впливом Західної Європи, в Україні виникає міське професійне духове виконавство. Його носіями були професійні об'єднання, які називались "цехами", або "братствами". Перші "цехи" виникли в кінці XV ст. в Західній Україні в Львові, потім – в Києві, Харкові та інших містах. Вони об'єднували виконавців на струнних, духових і народних інструментах, які обслуговували побутові і календарні свята міських і сільських жителів, народні гуляння, брали участь в міських церемоніях і парадах. При братствах здійснювалось платне навчання гри на духових інструментах, яке завершувалось переводом молодого музиканта в ранг майстра. Деякі із братських шкіл з часом розширили свою програму і перейшли в статус середніх шкіл, які мали назву колегіуми. В 1632 р. в Києві створюється колегіум, який перейменований в 1701р. в Київську академію. Тут, наряду з іншими предметами вивчали нотну грамоту, хоровий спів та інструментальну музику. Духові інструменти були активними учасниками різного роду інструментальних ансамблів, які складали основу домашнього музикування учнів академії. Участь в домашніх музичних заняттях приймав знаменитий вихованець академії Григорій Сковорода, який чудово грав на флейті. В 1802 р. при академії створюється оркестр, який складається з струнних та духових інструментів.

Важливе місце в побуті українських козаків відіграє полкова музика. Полкові козацькі оркестри сформувались в кін. XVI – на поч.. XVII ст. Як правило, вони складались з 6-9 музикантів, які грали на **трубах, сурмах, пищалях** і ударних інструментах (**„довбишах“**). В середині XVIII ст. до них добавились **натуральні валторни**. І в мирний, і в воєнний періоди духові інструменти несли сигнальну службу: організовували побут козаків, здійснювали походи, стройові і бойові перебудови. Піднімаючи бойовий дух козаків, полкові музиканти розділяли всі тяготи їх життя. Не менш значну роль відігравали полкові оркестри в святкових церемоніалах. В цьому випадку вони, як правило, виконували святкові марші і "вівати" (різновидність святкових кантів).

Однак справжнім джерелом українського духового оркестрового виконавства стали багато чисельні кріпосні оркестри, які створювались українськими вельможами і поміщиками. Кріпосні оркестри досягли свого розквіту у другій половині XVIII – поч. XIX ст.. Одними із кращих були українські оркестри поміщиків М.Корсакова, Д.Апостола, І.Брюховецького, А.Іллінського, Ганського, М.Любомирського. Найбільш поширені склади кріпосного камерного ансамблю включали: 2 флейти, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторни. Підготовка музикантів для кріпосних оркестрів носила достатньо примітивний характер (навчання здійснювалось головним чином за рахунок спілкування музикантів різної кваліфікації один з одним). При великих оркестрах створювались школи. В цей час в Україні виникають приватні музичні школи, в яких гри на струнних і духових інструментах навчаються всі бажаючі, в тому числі і кріпаки, необхідні поміщикам для кріпацьких оркестрів. З'являються перші підручники для духових інструментів. Зазвичай вони являли собою збірки популярних п'єс і "Гами" (збірки технічних вправ).

Величезну роль в розвитку українського і російського духового виконавства зіграла знаменита Глухівська музична школа, яка дала чимало чудових музикантів Україні і Росії. Великий внесок в виховання оркестрових музикантів України здійснили відкриті в той час такі нові навчальні заклади, як колегіуми Чернігова (1700р.), Харківа (1727р.), Переяславця (1738р.), Кременчуцька музична академія (1786р.), Харківський університет (1805р.) та ін..

У 1838 р. засновано "Галицьке музичне товариство", одну з найвідоміших

організацій Львова, при якому в 1839 р. відкрито інститут та музична школа в якій існували класи духових інструментів.

В 1863р. відкривається Київське відділення Імператорського російського музичного товариства, в 1884р. – Одеське відділення ІРМТ, в 1871р. – Харківське відділення ІРМТ. При відділеннях створюються музичні класи (школи), а з часом і училища, які зіграли вирішальну роль в підготовці українських професійних виконавців на духових інструментах. Вже перший випуск музичних училищ України дав таких чудових музикантів-духовиків, як трубачі В.Яблонський та І.Мещанчук, флейтист Л.Роговий, гобоїст Я.Куклес, фаготисти І.Костлан та М.Арабей та ін..

В 1851 р. Галицьким музичним товариством у Львові засновано консерваторію (раніше, ніж Петербурзька і Московська), в якій виховувались здебільшого польські музиканти. В 1903 р. під патронатом славетного класика М.В.Лисенка у Львові заснований вищий музичний інститут. У двадцять роки діяла ще й приватна польська консерваторія, де викладали такі видатні українські композитори, як В.Барвінський та М.Колеса. До 1939 р. у Львові діяло три консерваторії, які в тому ж році були об'єднані в єдину Державну консерваторію ім. В.М.Лисенка – єдиний колектив, який за будь-якої влади залишився українським не лише за мовою, але й за духом.

На базі музичних училищ в 1913 р. в Києві та Одесі, а в 1917р. в Харкові відкриваються консерваторії. Першими викладачами-духовиками українських консерваторій були високопрофесійні музиканти, які добросовісно відносилися до своїх педагогічних обов'язків. Але рівень їх викладання, з сучасних позицій, здається не дуже високим. Часто в духові класи приймалися молоді люди без всякої попередньої підготовки. Панував методичний принцип “роби, як я”. В учбовій музичній літературі спостерігалось засилля сухого інструктивного матеріалу і поверхневих салонних п'єс. Учні-духовики порівняно рідко виступали в академічних концертах. В навчальних програмах відсутній клас камерного ансамблю. Головним своїм завданням викладачі вбачали в тому, щоб швидко “натаскати” учня до оркестрової гри. Однак в духових класах консерваторій навчалась і талановита молодь, тому, недивлячись на недоліки в навчанні, уже серед перших випусків зустрічаємо багато відомих музикантів.

В післяреволюційний період всі музичні навчальні заклади були націоналізовані. В основу перебудови системи музичної освіти лягли принципи широкої доступності, нового підходу до методики навчання. В 1925 р. у вищих навчальних закладах введено положення про трьохрічне навчання в класах мідних і чотирирічне – в класах дерев'яних духових інструментів. З 1936 р. заняття по всіх духових класах проходили по повному п'ятирічному курсу. В 1934 р. духові класи об'єднуються в кафедру. Створення кафедр оптимізувало навчальний процес, дозволило подолати недоліки ізолюваності навчання, створило передумови для активного обміну досвідом і творчого спілкування викладачів. В кінці 30-х років намітились відчутні підвищення вимог до рівня навчання українських духовиків. Розширюється мережа вищих і середніх музичних навчальних закладів. Зростають і вузівські класи духових інструментів, як в кількісному, так і в якісному відношеннях. Розробляються і затверджуються нові навчальні плани, обговорюються питання методики навчання, теорії і практики гри та поповнюється педагогічний репертуар. В 1934 р. при Київській консерваторії відкривається аспірантура, яка дає вінець освіти багатьом талановитим музикантам, в тому числі і духовикам.

В передвоєнні роки були проведені два всесоюзні конкурси (в 1935 р. – змішаний, в 1941 р. – чисто духовий). В цих конкурсах взяли участь і українські музиканти: в 1935 р. третю премію отримав тубіст А.Удовенко, в 1941 р. четверту премію – трубач Г.Самохвалов. Війна перервала мирну творчу працю українських духовиків. Багато із них не повернулись з фронту. Після війни починається період відбудови.

Відновлюються заводи і фабрики, повертаються із евакуації театри, оркестри, консерваторії та інші мистецькі навчальні заклади. В перші післявоєнні десятиріччя в світовому духовому виконавстві починається період стрімкого розвитку, який не без підстав називається **“епохою відродження духових інструментів”**. Після довгої перерви духові інструменти повертаються на сольну концертну естраду, успішно конкуруючи з такими традиційними концертними інструментами, як фортепіано, скрипка та віолончель. Значних успіхів вони досягли в сучасних симфонічних оркестрах, джазових, естрадних, духових та народних оркестрах і ансамблях. Невичерпну виразність і технічну можливість духових інструментів відкривається при грі в камерних ансамблях самих різних складів. В теперішній час серед всіх видів музично-виконавського мистецтва духове є самим динамічним, самим швидко розвиваючим. Сьогодні по рівню духового виконавства можна визначати рівень всієї музичної культури того чи іншого народу. Духовиків України це не тільки радує і окриляє, але і накладає велику відповідальність. В обстановці швидкого прогресу, який спостерігається сьогодні у всьому світі, дуже легко відстати і опинитись на узбіччі магістральних шляхів розвитку духового виконавства. Відновлюють свою роботу симфонічні оркестри оперних театрів Києва, Львова, Одеси, Харкова, Донецька, Дніпропетровська, Держоркестр і Симфонічний оркестр радіо і телебачення України, симфонічні оркестри Одеської, Харківської, Донецької, Ворошиловградської, Кримської, Львівської, Дніпропетровської, Запорізької та інших філармоній. Продовжується підготовка кваліфікованих кадрів в духових класах п'яти музичних вузів, 33-х музичних училищ та більше 900 дитячих музичних шкіл України.

Довший час українські духовики не мали творчих контактів з навколишнім світом. В післявоєнні роки ідеологічна блокада поступово послаблюється. В Україну приїждять закордонні симфонічні, духові і естрадні оркестри, камерні ансамблі, солісти-духовики. Стають доступними звукозаписи і теоретичні праці видатних виконавців і педагогів Західної Європи та Америки. Нові ідеї пробудили українське духове товариство, примусили задуматись, а інколи і змінювати давно застарілі, сформовані уявлення. Виникли суперечки, дискусії, і все це благодійним чином відобразилось на розвитку української духової школи. Так суттєво змінилась уява про ідеальний звук, про технічні і виразні можливості духових інструментів. Справжня революція відбулась у виконавстві на гобої та кларнеті (перехід з інструментів німецької на інструменти французької системи). Українські трубачі постали перед необхідністю оволодінням всім сімейством труб (від труби-піккало до флюгельгорна), перед тромбоністами виникла проблема альтового тромбона. Подібні завдання постали і перед виконавцями на інших духових інструментах. Наприклад, С.Габайдуліна написала концерт для всього сімейства кларнетів і саксофонів, який призначений для одного виконавця.

В останні десятиріччя немало зроблено і в області консолідації внутрішніх ресурсів і сил. Проводяться Всеукраїнські конкурси музикантів-виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах. На високому художньому рівні проводяться конкурси духовиків у Києві, Львові, Рівному, Чернівцях та інших містах України. Наша талановита молодь бере активну участь у міжнародних конкурсах духовиків і здобуває там чималі успіхи. Створюються професійні Гільдії, асоціації музикантів-духовиків України, які організовують і проводять конференції, симпозіуми, концерти, майстер-класи, презентації нових навчально-методичних посібників, монографій, хрестоматій, фахових журналів, брас-бюлетнів та інші заходи.

Розвитку духового професійного виконавства сприяло значне розширення духового сольного та камерно-ансамблевого репертуару. Його поповнення здійснювалось за рахунок нових творів, створених сучасними закордонними композиторами і публікації забутих та невідомих раніше творів відомих майстрів.

Поступово пробуджується інтерес до духових інструментів і в українських композиторів. Б.Лятошинський, В.Гомоляко, В.Губаренко, Л.Дичко, О.Зноско-Боровський, Ю.Іщенко, Л.Колодуб, Ж.Колодуб, Г.Таранов, І.Шамо та інші українські композитори збагачують сольний, ансамблевий та оркестровий репертуар для духових інструментів цілим рядом творів, серед яких чимало високохудожніх.

Швидкий розвиток духового виконавства спостерігається в сьогоденні і проявляється не тільки в розвитку традиційних способів гри, але і у виникненні нових нетрадиційних виконавських прийомів та засобів, в значному розширенні самої сфери виразних можливостей духових інструментів. Перед українськими духовиками постає цілий ряд нових проблем: темброва окраса звуку та управління нею, подвійне та потрійне стокато на тростяних інструментах, глісандо, портаменто, фрулато, субтони, багатозвучність на одноканальному інструменті, подвійні та акордові трелі, шумові засоби виразності, перманентне дихання та багато інших. Українські виконавці, педагоги та методисти уважно стежать за всіма новаціями подібного роду, своєчасно беруть їх на озброєння та розробляють відповідні методики навчання гри на духових інструментах.

Значний період українське духове виконавство і педагогіка носили чисто емпіричний характер. Сьогодні, враховуючи сучасний рівень духового виконавства стало явним, що емпіризм в значній мірі вичерпав свої можливості і подальший прогрес неможливий без наукового дослідження процесів, які відбуваються під час звучання духового інструмента, без розробки сучасних методів навчання. В теперішній час українськими духовиками захищено 3 докторських і більше 10 кандидатських дисертацій. Тільки при кафедрах духових інструментів Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського сьогодні над кандидатськими і докторськими дисертаціями працюють 7 пошуковачів, аспірантів та докторантів. В 2006 р. кафедрою духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету проведено науково-практичну конференцію "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України" з друком збірника матеріалів конференції, в якій взяли участь провідні науковці, педагоги та виконавці на духових інструментах України. В своїх працях українські вчені досліджують фундаментальні проблеми духового виконавства. Їх цікавлять не тільки витоки та історія розвитку духових інструментів, але й будова та функції виконавського апарату духовика. Постановку вони розглядають як **динамічний процес** оптимального пристосування організму людини до гри на духовому інструменті. Амбушур, дихання і резонатори виконавського апарату розглядаються в тісному взаємозв'язку один з одним, з акустичною системою інструмента, з координаційною функцією слуху та з іншими факторами.

Акустичну природу духового виконавства вчені розглядають з позиції інструментально-вокальної концепції, згідно якої під час гри звучить не тільки духовий інструмент, але в якійсь мірі і сам виконавець. Виходячи з принципів інструментально-вокальної концепції, оптимальною для духовика рахується така методика навчання, яка поєднує в собі елементи як інструментальної, так і вокальної методик. Значну увагу приділяють українські педагоги-методисти проблемі ранньої спеціалізації духовика та індивідуальному підходу до кожного учня. В Україні утверджується наукова школа, яка досліджує важливі проблеми духового музично-виконавського мистецтва. В наш час проходить завершення формування української духової школи. Існують серйозні передумови для того, щоб з часом вона зайняла високий статус у світі. Українська молодь володіє унікальними музичними і анатомо-фізіологічними даними для гри на духових інструментах: яскравою художньою уявою, темпераментом і ясністю музичного мислення і вродженим диханням співака. Духова школа України має чудове коріння. У її витоках були дві найкращі в світі духові

школи – німецька і чеська. Достатньо плідною стала традиційна творча співпраця з Петербурзькою і Московською духовними школами. Важливим джерелом, яке наповнює її самобутність є нескінченна душевна співучість унікального українського народного мелосу. Великі надії вона покладає на українських композиторів, чудово усвідомлюючи той факт, що тільки в тісній співпраці з українською композиторською творчістю нашим духовикам настане можливість створити самобутню українську духову школу. Уважно слідкуючи за всім новим і прогресивним, що з'являється в світовому духовому виконавстві, духовики України не є прибічниками бездумного наслідування. “Копія завжди гірша від оригіналу, – казав наш патріарх Андрій Федорович Проценко, – потрібно бережно зберігати кращі вітчизняні традиції, збагачуючи їх прогресивними досягненнями нашого часу. Така школа буде мати своє обличчя, свою національну самобутність, з такою школою рахуватимуться і на міжнародній арені”.

В.М.Анатський., м.Київ

ІМПРОВІЗАЦІЯ В СУЧАСНОМУ ДУХОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

В репертуарі сучасного музиканта-духовика значне місце займають твори композиторів XVII-XVIII століть. Для досконалої інтерпретації цих творів необхідно не тільки збагнути зміст їх музичних образів, не тільки відчувати особливості їх стилю, але ж і добре знати виконавські традиції того часу.

В XVII і першій половині XVIII століття музикант звичайно поєднував в одній особі і композитора, і виконавця. Будь-який виконавець-інструменталіст того часу мусив бути здатним розшифрувати генерал-бас, тобто вміти написати акомпанемент до мелодії по цифрованому басовому голосу. Мірилом професійної кваліфікації була майстерність вільної імпровізації на задану тему.

В атмосфері імпровізаційного музикування переважали неповні форми запису музичних творів. Це виявлялося не тільки в відсутності артикуляційних, динамічних і агогічних вказівок автора, але ж і в деякій незакінченості самого нотного тексту. Численні твори того часу розцінювались виконавцями лише як сировина, піднести яку до рівня концертного виконання були здатні лише імпровізаційні прикрашення виконавця.

Таким чином, для інтерпретації творів тієї епохи необхідно володіти мистецтвом виконавської імпровізації. На численних сучасних міжнародних конкурсах духових інструментів учасники отримують уртекст старого майстра, який в процесі виконання повинні доповнювати імпровізацією в традиції виконавства XVII- XVIII століть. В подібних конкурсах майстерність імпровізації виявляється важливішим фактором перемоги.

Із всього вищесказаного видно, що імпровізація вивляється однією з актуальніших завдань сучасного духового виконавства. Українські музиканти-духовики повинні віднестися до неї дуже уважно й серйозно. Ця тема безумовно заслуговує окремого дослідження. Ми ж в своїй статті торкнемося лише деяких її найбільш важливих сторін.

Звичайно, практика виконавської імпровізації відображала індивідуальний підхід виконавця до твору, більше того, відображала його емоційний стан в цей момент.

При всьому тому вона спиралась на вироблені форми музичного мислення того часу, на коло стійких прийомів. В усіх випадках імпровізація мала за ціль деталізувати мелодичну лінію, наситити її експресією, збільшення плавності її переходів, внесення різноманітності в епізоди зі сходною фактурою.

В ті часи практикувались два види виконавської імпровізації: зв'язана і вільна. Зв'язана обмежувалась насиченням мелодії різноманітною орнаментикою: форшлагами, мордентами, групето, трелями та іншими прикрасами; вона наказувала, як тоді казали, "грати з манерами". "Манери" допомагали плавно з'єднувати звуки, оживляти мелодію, надавати їм виразність і співучість. Ф.Е. Бах порівнював їх з приправами до страв, в той же час виступаючи проти зловживання ними. Вільна імпровізація давала можливість більш активно втручатися в авторський текст: допускались фактурні зміни мелодії, вставні пасажі, в деяких випадках зміни в акомпанементі й гармонії. Найбільш яскраво і виразно вільна імпровізація виявляла себе в каденціях.

Більш ретельній розробці (дімінуированню) піддавались повільні частини твору. Швидкі частини доповнювались, головним чином, дрібними прикрасами. Сферою найбільшого впливу виконавця були епізоди, фактуру яких складали витримані звуки. Менш деталізовані мелодії давали більше можливостей для імпровізації. Якщо в творі тема проходила вперше, її взагалі не прикрашали, прикрашали її тільки в повторі. Фрази та короткі розділи, котрі прикрашались в повторах, в останньому проведенні виконувались так, як в перший раз, тобто без прикрас. Звичайно, прикрасами заповнювались пустоти, що виникали в місцях великих мелодичних стрибків. "Манери" були здатні виконувати роль гармонічних прикрас, так як вони найчастіше будувались на дисонансах, які розв'язувались у консонанси. Численні прикраси виконували ритмічну функцію. Їх завдання полягало в тому, щоб не бути однозначними, одноманітно ритмічними. Оздоблення такого роду відігравали роль акценту. Дуже обережно слід було застосовувати прикраси в синкопах та інших гострих ритмічних малюнках, а також в залігованих звуках. В нижньому регістрі застосовувалось менше прикрас ніж в верхньому. Звичайно "манери" застосовувались зв'язно, з великою ясністю і чіткістю. Сумні епізоди супроводжувались більшою кількістю оздоблень, ніж радісні. Нижче ми приводимо зразок виконавської імпровізації, запозичений нами з книги І. Кванта "Досвід наставлення в грі на поперечній флейті"¹.



¹ – Quantz J.J. Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen. Leipzig, 1752.

Численні музичні авторитети тієї епохи виступали проти зловживань виконавською імпровізацією. На їх думку, прикраси в таких випадках втрачають сенс, бо більше вже не сприймаються як такі. Тому важливішим принципом використання “манер” була зміна прикрашених та неприкрашених епізодів, фраз, окремих звуків. Виконавська імпровізація не повинна була порушувати основу оригіналу, його форму і стилістико-художні особливості.

Ступінь дозволеної виконавської розробки залежала від змісту, стилю, жанру твору, національної належності автора. Стримано вживались прикраси в церковній музиці. Глибока, піднесена музика Й.С. Баха і Г.Ф. Генделя погано уживалася з імпровізованими оздобленнями. (Й.С. Бах, який ретельно позначав свою орнаментику, рішуче виступав проти виконавського свавілля). Найбільші можливості імпровізаційні оздоблення отримували в сольній музиці концертного плану, в танцювальній, пісенній та іншій розважальній музиці. В поліфонічних творах вони вживались менше, ніж в гомофонних, і, головним чином, в верхньому голосі. Кількість оздоблень залежала від кількості учасників і розмірів концертного залу. Гра у складі великих ансамблів і у великих залах потребувала стриманої орнаментики, і навпаки.

Ступінь виконавської розробки в значній мірі залежала і від того, до якої національної школи належав автор твору. Французькі композитори звичайно ретельно виписували свої оздоблення. Виконавцю в таких умовах залишалося лише сумлінно втілювати творчі бажання композитора. Італійські композитори майже не вказували оздоблень, даючи таку можливість виконавцям. Німецькі композитори займали проміжну позицію: французький вплив панував в орнаментиці північнонімецької школи, італійський домінував в південнонімецькій школі.

Сфера застосування імпровізації не вичерпується тільки музикою XVII-XVIII століть. Численні твори сучасних композиторів також розраховані на здатність виконавця імпровізувати. В деяких з них містяться епізоди імпровізації на означених автором нотах, в інших – цілком вільна імпровізація. Імпровізація знаходить обширне застосування в алеаторичних творах, в котрих композиторський запис дає виконавцю лише деякі орієнтири для вільного втілення авторського задуму. Дерев’яні духові інструменти володіють тими вродженими якостями, що дуже добре узгоджуються з концепцією алеаторичної музики. Використовуючи алеаторичну (випадкову) пальцовку, на них можна отримати нескінчену кількість самих несподіваних і дивовижних звукових результатів.

Виключно великий і цінний досвід колективної імпровізацій накопичили музиканти-духовики в джазовій музиці. Нарешті імпровізація виявляється ефективним засобом музичного виховання. Вона займає особливе місце в музично-виховних системах Е.Жак-Далькроза, Ф.Веде, К.Орфа та інших значних діячів музичної освіти.

Відродження традицій імпровізації, методичне осмислення її та органічне включення в учбовий процес духових класів здатні принести велику користь українському мистецтву гри на духових інструментах.



Круль П.Ф., м.Івано-Франківськ

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА РЕФОРМА У ВІЙСЬКОВІЙ ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XVIII СТОРІЧЧЯ

Збільшуючи і модернізуючи армію і флот, піклуючись про їхню комплектацію, забезпечення й навчання, Петро I не залишав поза увагою й військову музику, до якої був уважним з юних літ.

Сукупність здійснених царем заходів призвели до докорінної реформи військових оркестрів петровських часів.

Ще в юнацькі роки, займаючись своєю “потішною ротою”, Петро I взяв на себе обов’язки барабанщика. На цьому інструменті він грав бездоганно. Надалі під час відвідин Дрездена /1698/, перебуваючи в гостях у князя Фюрстенберга, цар “розвеселившись”, взяв від одного зі своїх барабанщиків барабан і “...барабанил так искусно, что своимъ искусствомъ даже превзошел настоящихъ барабанщиковъ” [1].

Перші свідчення про реорганізацію військової музики датуються 1699 роком. Організація оркестрів нового типу супроводжувалася, по-перше, купівлею або найманням потрібних виконавців, по-друге, залученням музикантів-шведів узятих в полон під час Північної війни, і, по-третє, підготовкою вітчизняних музикантів, чому Петро I надав особливого значення, навчаючи музикантів “нотній науці”. З’ясування і наукове обґрунтування вказаних чинників і вияснило **мету** даної наукової розвідки.

Показовим можна вважати указ від лютого 1703 року: “...Адмиралтейцу Федору Апраксину... Великий государь указалъ: нотной науке учениковъ двадцать девять человекъ которые ведомы были в приказе киевскаго дворца, отослать в адмиралтейский приказъ для учения на гобояхъ и тому его великаго государя указу те вышеописанные ученики в адмиралтейский приказъ к тебе, адмиралтейцу, Федору Матвеевичу Апраксину сотоварищи, посланы с симъ великаго государя указомъ” [2]. Цим наказом Петро I заклав основу для подальшого розвитку військових духових оркестрів. Організація оркестрів і забезпечення їх інструментами проводились за рахунок трофеїв. За час Північної війни взято в полон близько 100000 шведів. Серед них було немало музикантів, які пішли на службу в російську армію і в барські оркестри. Про їх кількість свідчать полонені, які опинились у Москві в 1709 році після Полтавської битви: трубачі, гобоїсти, флейтисти, барабанщики – 121 особа. Крім того, “королевской домовою роты” – 4 трубачі, 4 литавристи. Також захоплено й доставлено інструментів: 54 фури з барабанами, литаврами, трубами і “полковими” /очевидно гобої і фаготи/ музичними інструментами [3].

Петру I дуже подобався звук тромбонів і цинків /дерев’яні інструменти з чашоподібним мундштуком мідних інструментів/, які він, очевидно, чув під час першої своєї подорожі через Німеччину, а також у голландських містах. Такий “хор” він виписав з Риги, його використовували на званих обідах. На балах грали гвардійські гобоїсти, які, окрім цього, були обізнані з грою на скрипці і контрабасі. Коли цар особливо був веселий, то наказував показати свій польський “хор” волинок у супроводі свірелі, до яких додавались засурдинені барабани [4].

Імператорський оркестр складався з 20 осіб: 4 валторни, 6 трубачів, одного литавриста, 19 музикантів. За тих часів такий кількісний оркестр вважався повним. 9 музикантів були виконавцями на різних дерев’яних, а також струнних музичних інструментах.

У військових оркестрах петровського періоду все докорінно змінювалось: не використовувались такі інструменти, як сурна, бубни і накри, до яких вдавались ще

наприкінці ХУІІ століття. Ще на початку ХУІІІ століття залишались труби, сіповки /флейти/, литаври і барабани. Після Полтавської битви військові оркестри збагатились новим інструментарієм, зокрема гобоями і фаготами. Улюбленим інструментом стає валторна /натуральна/, яка набула значного поширення. Це був трофей. Створюється досить тривалий склад тодішнього оркестру, який складався з 2 флейт, 4 гобоїв, 4 фаготів, 2 валторн, 2 труб, 1 літавра, 1 барабана. Як бачимо, на кожну валторну і трубу припадало по 2 дерев'яних інструменти, чим забезпечувалась мелодійність і рівність у звучанні оркестру.

Приділяючи досить велику увагу військовій музиці, Петро І в одному з своїх указів вимагав: "Федору Матвеевичу Апраксину сотоварищи: сего 1723 года, июня 7 дня... по неже по присланным в военную коллегию табелям требуются в комплект трубачи, гобоисты барабанщики, кузнецы, слесари и прочие не служащие, и в которых полах таких людей ныне на лицо нет и оное чинится и опускается о небрежении командиров, для того, по неже рекруты во все полки непрестанно даются, и которых можно свободно обучить военные чины... того ради впредь выбирать в такие чины из рекрут, а буде искусных нет, то из молодых рекрут же обучать будуче на винтер-квартирах, так же и в компаниях, о чем весьма иметь попечение как высшим командующим, так и штаб- и обр- офицерам. И чтобы с сего, впредь, в каждом полку, полковая музыка також и ремесленные люди в полном комплекте были..." [5].

Як видно з даного указу, за петровських часів військові оркестри мали досить сприятливі умови для свого розвитку.

Військова музика, як правило, використовувалась в офіційно-урочистих церемоніях, виступала неодмінною складовою частиною обряду, яким відзначались "постановлення" військових осіб у якийсь вищий чин. Так, у Ніжині, коли надавалось звання полковнику Божичу, попереду полку крокували музиканти.

Великий оркестр звучав на урочистостях під час обрання гетьманом Кирила Розумовського. Великого 1750 року 5000 козаків вступили на вулиці Глухова під гру музикантів десяти полків, "с боем на літаврах по військовом порядку". Далі їхав кіньми гетьманський оркестр "з Ігранієм на трубах". Ще пишніше обставлено прибуття К.Розумовського в його резиденцію влітку 1751 року [6].

У військових музикантів завжди були керівники, що засвідчується проханням виплатити зароблене. Його у вересні 1722 року подав "отаман музики військової з усім своїм товариством" Максим Якубовський. Військові музиканти одержували плату не лише грошми, а й натурою – одежею /"тармами"/ й харчами /"борошном"/. Дехто з них утримувався на кошти, стягувані з жителів спеціально виділених сіл.

Наприкінці ХУІІІ століття військові оркестри були розкидані по всій Україні – там, де стояли полки. Як і солдати, оркестранти повинні були відслужити 25 років. Після того вони йшли працювати в різні цивільні оркестри. Крім солдатів, у військових оркестрах брали участь вільнонаймані музиканти. "Кожний полк має свою капелу, – писав Гесс де Кальве, – і декотрі з них надзвичайно гарно упряджені" [7].

Інструментальний склад військових оркестрів, здебільшого з духовими інструментами, поповнювався в ту пору новими інструментами й наближався до сучасного духового. В них з'являються флейти і флейти-пікколо, кларнети і фаготи, баси й валторни. І.Долгорукий, якого в 1807 році привітали з днем народження полкові музиканти в с. Ковалі Київської губернії, згодом відзначав в своїх записах: "Новий для очей і слуху музичний інструмент: широкий фагот, товстіший за звичайний, з наставною прямою трубою на зразок валторни: звуть цю машину бассетгорн; запозичено у французів. Від неї багато гому – от і вся радість [8].

Військова музика й надалі продовжувала виконувати службово-стройові функції. Нею супроводжувались ранкові розводи і зміни караулів, вечірні зорі, грали в різних

парадних випадках, починаючи від урочистих зустрічей до балів, гулянь і місцевих торжеств, брала участь у театральних виставах і концертах. Зокрема, військовими музикантами поповнювались кадри київського магістратського оркестру. Їх запрошували в разі потреби до аматорських колективів для підсилення духової групи, наприклад, до оркестру Харківського університету. До репертуару таких колективів входили марші, танці, привітальна музика. Більш професійні військові оркестри мали в репертуарі складніші твори. Так, у афіші про виставу “малоросійської опери” “Бой-жінка” зазначалося, що в антрактах хор трубачів уланської дивізії буде виконувати найновіші увертюри, польки, мазурки тощо. Інші джерела називають навіть виконання творів Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Таким чином, підставою для розуміння процесів оркестрового виконавства в цілому може, на нашу думку, слугувати поняття синтезу: з'єднання, складання різних елементів /у нашому випадку музичних інструментів/ у єдиній системі. Музичні інструменти, які історично сформувались у процесі суспільно-виробничої діяльності людей, згодом склали певне поєднання, ціле /оркестр/, що стало своєрідним естетичним підсумком культурно-мистецького розвитку суспільства.

Після з'ясування умов виникнення й поширення духовного музичного інструментарію, розглянемо й становлення колективного виконавства /музичні цехи, братства, народні духові оркестри тощо/. Спільні форми виконавства започаткувались у прадавні часи, ще в до класовому суспільстві. Аналізуючи їх генезу, можна зробити висновок, що спільне інструментальне виконавство – це процес художньо-мистецького життя суспільства, який був притаманний усім народам. Кожен етнос з розвитком інтелектуального й матеріального виробництва засобів відтворення звуків /музичного інструментарію/ досягав різного рівня виконавської майстерності.

Межа XVI-XVII століть у дослідженнях фахівців – інструментознавців /К.Вертков, Г.Благодатов, І.Барсова, Б.Струве, Д.Рогаль-Левицький, І.Ямпольський та інші/ позначена початком історії оркестрової музики. Ще й дотепер існуючі інструментальні колективи не змогли увібрати в собі дефініцію оркестрового колективу через випадковість добору музичного інструментарію. Композитори не писали музики для якогось загальноприйнятого, стабільного складу інструментів /його ще не існувало/. Тому цілком стає зрозумілим надпис на титульних листах партитур тих давніх часів: “buone dacantare et suonare” /”придатно для співу та гри”/. Більше того, випадковий набір інструментів “програмувався” самим автором: “pez ogni sortid”instrument” /”для будь-яких інструментів”/.

Становлення і розвиток духового музичного інструментарію пов'язані з загальним процесом розвитку європейської музичної культури. Його зародження, як бачимо, сягає сивої давнини. Однак кристалізація самобутніх національних рис інструментального мистецтва починається у сповнену героїзму епоху визвольних рухів XVI-XVIII ст., коли в народній практиці музикування склались усталені норми піснетворення, виробились своєрідні прикмети стилю. Різноманітні жанри народної музичної творчості – пісня, танець, дума – стають життєдайною основою розвитку української професійної інструментальної музики, в тому числі й духової.

До суттєвих чинників становлення музичного духового інструментарію слід також віднести формування нових жанрів /передусім опери і симфонії/ [9], утвердження нового гомофонно-гармонічного складу, небувалий розквіт віртуозного інструментального виконавства, інструментальні реформи /головним чином духових інструментів/ XIX століття. Як засвідчує наше дослідження виникнення і становлення музичного духового інструментарію – це закономірний процес еволюції української художньої культури, який спричинився до генези інструментального виконавства, з часом і до оркестрового.

Література

- [1] Київська старина. – 1898.сентябрь. – С.137.
- [2] НБУВ. Інститут рукописів. – Ф.50. 22907– л.170.
- [3] ІР НБУВ. – ф.51, 22907. – л.33.
- [4] ІР НБУВ. – ф.51, 22907. – л.33.
- [5] ІР НБУВ. – ф.51, 22907. – л.35.
- [6] ІР НБУВ. - ф.50, спр.1, л.366. Указ від лютого 1703 р..
- [7] Гесс де Кальве Г. Теория музыки. ... - С.10.
- [8] Чтения в императорском обществе. История и древности российские //Изд. Мос. университета. – М., 1869. – кн.3. – С.85.
- [9] ІР НБУВ. ф.50. № 15023. л.173.

Богданов В.О., м.Харків

**ДУХОВИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ
ПОЛКОВОЇ МУЗИКИ ЛІВОБЕРЕЖНОГО КОЗАЦТВА В УКРАЇНІ
(ДРУГА ПОЛОВИНА XVII - 80-ТІ РР. XVIII СТ.)**

Невпинне зростання інтересу до спадщини минулого — одна з прикмет сучасної музичної культури. Звернення до даної теми викликано ще й тим, що, не зважаючи на всі досягнення сучасного музикознавства в галузі духового виконавства й педагогіки, у багатьох шанувальників існує дуже невиразне уявлення про духовий інструментарій полкової музики лівобережного козацтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання про духовий інструментарій полкової музики лівобережного козацтва ще не стали об'єктом музикознавчого дослідження.

Метою даної статті є вивчення духового інструментарію полкової музики, її організації і штатного складу лівобережного козацтва.

Результати дослідження. Вивченню полкової музики українського козацтва, в тому числі й лівобережного, на жаль, до сьогоднішнього часу майже не приділялося уваги. А ті незначні відомості, які є, в ряді випадків мають помітні прогалини чи неясності, пов'язані з відсутністю тих чи інших історичних матеріалів.

Проте різноманітні історичні документи, що знаходяться в архівах Києва, Москви й опубліковані у виданнях XVIII-XX ст., дають змогу говорити про постійне звучання полкової музики у повсякденному житті лівобережного козацтва того часу, у його походах і боях.

Після возз'єднання України з Росією Лівобережна Україна зберегла свої збройні сили — козацьке військо, яке складало частину російської армії. Документи свідчать, що в усіх полках вказаного періоду, а їх налічувалося десять, був штат полкової музики, що складався з 6-9 виконавців. До її складу входили такі музичні інструменти — пищалки, сурми, труби і литаври, але кількість виконавців була різною. Наприклад, у Гадяцькому полку було 5 трубачів, 2 виконавця на пищалках, 2 довбиші, у Полтавському — 4 трубачі, 1 сурмач, і 1 довбиш, у Прилуцькому — 2 трубачі, 2 виконавця на пищалках, 2 довбиші, у Чернігівському — 4 трубачі, 2 сурмачі, 2 довбиші. Таку різну кількість виконавців на одних і тих само інструментах у полках можна пояснити найімовірніше нестачею музикантів, а також ще й тим, що полкова музика лівобережного козацтва не мала впорядкованого складу.

При гетьманах була «генеральна» військова музика. Під час подорожі гетьмана Івана Мазепи до Москви 1689 р. його супроводжували 12 музикантів, і у подорожі до Москви 1705 р. при ньому також були музиканти. В 1723 р. при наказному гетьмані Павлові Полуботку військова музика складалася з 8-ми чоловік: 5-ти трубачів, 2 сурмачів і 1 довбиша.

Полкові музиканти підлягали безпосередньо осавулам, яких у полку бувало по два*. На чолі полкових музик стояли так звані «старші» — «отаман трубацький», «отаман полкової музики» або «старший музикант». Усі музиканти, крім довбиша, мали коней. Про це можна судити на підставі того, що при видаванні продуктів, наприклад, музиканти Прилуцького полку овес (вісім восьмачок) і сіно отримували всі, крім того, хто грав на литаврах [8].

У зібранні Маркевича, яке знаходиться у відділі рукописів Російської державної бібліотеки, є відомості про полкову музику в «Веденнях» — доповідних списках полкової, сотенної, міської старшини й інших служителів по Лівобережній Україні в цілому і по окремих полках, складених 1722-1723 рр. на вимогу Малоросійської колегії. Згідно до них у полках Лівобережної України були різні джерела оплати, розміри і характер річної платні музикантам: в деяких тільки грошима (Гадяцький, Чернігівський і Лубенський), в інших — грошима, продуктами й одягом (Прилуцький, Стародубський, Ніжинський, Полтавський і Переяславський). На жаль, немає відомостей про музикантів Київського полку.

Гадяцький полк. Полкова музика складалася з 9 осіб. Трубачів було 5. Кожний з них отримував по 12 карбованців. Довбишів було 2. Їм платили по 15 карбованців. Виконавців на пищалках було 2, а платня кожному складала 10 карбованців [9]. Гроші на оплату музикантам, як і на полкових служителів (крім артилерії) збиралися з усього полку по 3-5 копійок з кожного двору залежно від достатку [10]. Згідно до «Ведений» 1731 р. в полковій музиці було 8 чоловік. З них 5 трубачів з окладом по 12 карбованців. Довбиш згадується 1, а його платня складала 15 карбованців. Сурмачів було 2, і їм сплачували по 10 карбованців [11].

Чернігівський полк. Полкова музика складалася з 8 осіб. Очолював її отаман трубацький Данило. Він одержував 120 золотих на рік, інші музиканти по 80 золотих. Збереглися їх імена: Данило Полтавцев, Данило трубач, Семен трубач, Данило довбиш, Павло сурмач, Андрій сурмач, Андрій довбиш і Мусій довбиш [12]. Як видно зі списку, виконавців на трубі було — 3, на сурмі — 2, довбишів — 3. Крім грошей, музикантам видавали кожухи, шапки, чоботи, панчохи й рукавиці [12]. Платня видавалася з грошей, які збиралися з усіх козацьких сотень [12].

Лубенський полк. Полкова музика складалася з 8 чоловік. Виконавців на трубі було 5, на сурмі 2 і 1 довбиш. Один трубач одержував 60 золотих, інший — 50 і трое по 40 золотих. Два сурмачі по 30 золотих і довбиш 50. Ця платня збиралася з кожного козацького двору по одному алтину [13].

Прилуцький полк. Музикантів у полку було 6 осіб. Їх імена: Яцько Москаль, Петро Риженко, Онисько Лузенко, Джуро Отитренко, Михайло Ніжинець, Олексій Дятченко — довбиш. Всі вони отримували платню у розмірі 5 карбованців і продукти: борошна житнього по 8 восьмачок, борошна пшеничного — по 3, гречаного — по 4, пшона — по 3, гороху одну восьмачку, вівса по 8 восьмачок (крім довбиша), маку по $\frac{1}{2}$ четверику, сіна (крім довбиша), дров — 10 возів, по 20 кур, 7 гусей, а також сіль, капусту, буряк, цибулю, часник і одяг — кожух, шапку, чоботи, панчохи й рукавиці [14].

Стародубський полк. Полкова музика налічувала 7 виконавців. Відомостей з фаху, на жаль, немає. Усі музиканти одержували по одному карбованцю на рік і

* Осавул - чиновник при гетьмані або полковнику, ад'ютант.

продукти: борошна по 8 четвертей, пшениці по 4, круп по 4, коноплі по одній четверті, сала по 2 пуди, пшона по одному четверику, риби по дві «сотце», горілки по 20 кварт, по одному новому кожуху, барву корунову [15].

Ніжинський полк. Полкова музика складалася з 8 музикантів, з них 2 довбиші, «на которых прежде бывало берется в сотне Верекиевской, Мринской, Колишевской взимаючи от самих мужиков на месяц каждому по полтора рубли, да на кожухи по рублей два, барва, на которую выходило 4 рубля, купуючою за деньги до скарбу войскового прежде отобрания зборов приходилось, а ныне тая ж им месячная дается з сотене плата, если в походе бывают по полтора рубли, а если нет по рублю, да на кожухи дается им же по два рубля и барву» [16].

Полтавський полк. Полкова музика налічувала 6 музикантів. Їх імена: Данило Прокопович — довбиш, одержував 110 золотих; Іван Данилов — трубач (110 золотих); Іван Пилипенко — сурмач (110 золотих); Стефан Чаленко — трубач (75 золотих); Данило Коломієць — трубач (50 золотих); Іван Горбенко — трубач (50 золотих). Крім річної платні, їм сплачували ще по 31 золотому на «барву» [17].

Переяславський полк. Музикантів було 7 осіб: Грицько Вишневський, фах невідомий, одержував 75 золотих; Іван Сурмач (50 золотих); Юрко Тествач, фах також невідомий, річний оклад 50 золотих; Стефан Сурмаченко (50 золотих); Тиміш трубач (50 золотих); Іван Лихошерстий, фах невідомий (50 золотих); Мусій довбиш (50 золотих). На кожух, чоботи, шапку й рукавиці їм усім видавалося ще по 13 золотих. Крім того, музиканти одержували по 3 восьмачки житнього борошна, 3 четверика пшеничного борошна, гречаного й пшона, «камінь» сала і сіль [18].

Миргородський полк. У «Веденнях» повідомляється лише про те, що у полку було 7 музикантів, на оплату яких з кожного козака бралось по 4 копійки [19].

Вищезгаданий в роботі музичний інструментарій вимагає деяких пояснень**.

Протягом своєї багатовікової історії труба мала широке застосування в повсякденному житті людей, в тому числі й військовому, завдяки своєму сильному, яскравому й величому характеру звучання. Ця особливість, безумовно, й визначила її привілейоване становище, а також повсюдне побутування у полковій музиці українського козацтва.

У козацькій полковій музиці застосовувалися натуральні труби кількох строїв. А. Розенберг пише, що у XVII ст. до числа найбільш поширених належали труби строїв «ре» і «до», пізніш строю «сі-бемоль», а для використання натуральної труби у різних тональностях застосовувалися додаткові крони. У XVIII ст. найбільш уживаною була труба строю «фа», яка мала додаткові крони «до», «ре-бемоль», «ре», «мі-бемоль» і «мі». Ці крони понижували основний стрій інструменту від $1\frac{1}{2}$ до 2 і $1\frac{1}{2}$ тону. При необхідності переходу у нижчі тональності, як «сі» і «сі-бемоль» застосовувались комбінації з кількох додаткових крон. Звук у цих труб був світлим, яскравим [4, с.620]. Вони виготовлялися в основному з міді й бронзи, але були й срібні. Останні належали до числа військових знаків-клейнодів і в козаків. О. Лазаревський в архіві генеральної канцелярії знайшов опис гетьманських клейнодів Кирила Розумовського, в якому, поряд з іншими предметами, згадується «ящик

** Цитуючи архівні документи, автор праці зіткнувся зі староукраїнськими назвами грошей, мір, ваг і деякими словами і термінами, які вимагають відповідного пояснення: золотий — дорівнював 20 копійкам; талер — дорівнював 3 золотим або 60 копійкам; шостак — дорівнював 4 копійкам; алтин — дорівнював 3 копійкам; шаг — дорівнював 2 копійкам; гріш — дорівнював 2 копійкам; восьмачка чи осьмачка дорівнювала 2 четвертям або 2 768 кг; четверть — дорівнювала 24 пудам, або 1384 кг; четверик — дорівнював 168 кг; пуд — дорівнював 16,38 кг; камінь — близько 15 кг; кварта — восьма або ж десята частина відра; відро — 12,3 літри; барва — плаття, одяг.

дерев'яний, у ньому: 4 труби срібні зі шнурами і китицями золотими, при оних трубах 4 муштука срібні є в трубачів» [26, с.343-344]. «Природно, виникає питання, — пише А. Розенберг, — як же звучать срібні труби? Нам вдалося прослухати звучання цих інструментів. У них немає тієї гучності, яка притаманна мідним трубам, але звук м'який, повний і ясний. Можна сказати, що матеріал відбився у сріблості звучання» [7, с.21].

Виконавців на трубах часто називали «тренбачами» або «трембачами». Слово «тренбач», «трембач», найімовірніше, походить від назви народного духового інструменту трембіта, який має трубний мундштук і побутує в Західній Україні.

Розшифровуючи терміни музичного інструментарію українського козацтва, дослідники зустрічаються з найсуперечливішими відомостями про одного з його представників — сурму. Автор даної статті схильний приєднатися до думки тих, хто відносить сурму до язичкових, а не мундштучних інструментів. Підстави для цього він бачить у такому. Ідентифікувати сурму з трубою чи навпаки, а також вважати їх синонімами, як це робиться досі, не слід ні в якому разі. В правильності такого твердження можна досить легко переконатися при вивченні цих музичних термінів з історичної, музикознавчої та лінгвістичної позицій. Р. Галайська, фахівець зі староруської термінології музичних інструментів, пише: «...терміни не існують ізольовано: аналіз кожного конкретного терміну розкриває його зв'язок не лише з умовами соціального життя суспільства, традиціями музичного виконавства, а й з особливостями мови, яка його породила. Тому не менш важливо враховувати етимологічну природу терміну, бо визначення походження слова чи його родинних зв'язків з іншими словами часом може служити джерелом несподівано важливих відомостей генетичного, органологічного, виконавського й інших планів» [1, с.185].

Про те, що ці музичні інструменти були цілком відмінними за своєю будовою і звуковидобуванням, говорить чимало фактів. Насамперед слід, певне, виходити з того, що на підставі документів до штату полкової музики входило 3-5 трубачів і 1-2 сурмачі, а в деяких полках їх взагалі не було. Грошове утримання сурмачі одержували дещо менше, ніж трубачі. І, нарешті, головне: ще за часів Богдана Хмельницького грати на сурмах заборонялося у зв'язку з тим, що виникали чвари між трубачами й сурмачами [20, с.245]. Все це говорить само за себе: явно не було сенсу впроваджувати різновиди одних і тих самих мундштучних інструментів і рахувати їх під різними назвами.

З попереднього опису оркестрового інструментарію впливає, що сурма досить широко побутувала у козацьких полках Лівобережної України. І тому не можна погодитися з твердженням М. Лисенка-Дністровського, який вважав, що вона входила лише до «складу полкової музики запорізьких козаків» [3, с.126].

Довбишем називали музиканта, який грав на литаврах. Останні належать до числа ударних інструментів стародавнього походження і являють собою металеві півкулі, на яких зверху натянуто спеціально вичинену шкіру. Вони мали спеціальний механізм гвинтів, за допомогою яких досягається різний ступінь натягу шкіри і тим самим змінюється висота звуку кожної в межах кварта-квінти. Звичайно одна з них настроювалася на тоніку, а друга — на доміанту. Були й срібні литаври, якими нагороджувалися війська. Цей звичай встановився за царювання Єлизавети. Такої нагороди був удостоєний і гетьман Кирило Розумовський 1751 р. В тому ж описі гетьманських клейнодів, про який мовилося вище, були «пара литавр посрібнених; до них два чепраки — по зеленому оксамиту шиті золотом; 12 китиць на шнурах золоті ж, у суконних зелених чохлах: а на литаврах футляри шкіряні червоні з пряжками залізними; всередині обклеєні байкою білою. До литаврів же дві подушки оксамитові малинові; підніжки залізні». Опис клейнодів був складений у 1758 р., а опублікував його О. Лазаревський у 1882 р. Скінчив він свою публікацію словами,

які хочеться повторити: «Цікаво б одержати відомості про те, куди подівалися оці «клеїноди?» [2, с.343-344].

Пищалки належали до інструментів флейтового типу. Їх назва походить від «пискати» — грати на високих за звучанням дерев'яних духових інструментах.

До середини XVIII ст. в сталому інструментарії полкової музики відбуваються деякі якісні зміни, а саме: до їх складу включаються натуральні валторни. Про це свідчать документи. Так, отаман полкової музики Петро Кудрін (Чернігівський полк) у донесенні від 1759 р. пише, що придбані 1750 р. чотири труби і дві валторни «спортились» і «потрібні гроші на дві валторни шістнадцять карбованців» [21]. В ордері від 1761 р. з генеральної військової канцелярії до канцелярії скарбу військового повідомляється про те, що «полковник Переяславський Сулима надісланим до генеральної військової канцелярії донесенням повідомляє, що при полковій Переяславській музиці на литаврах шкіра й інше приладдя до них, а також труби і валторни зовсім вже не годяться і в користуванні вже бути не можуть» [22]. Полковник Лубенського полку Кулябка у своєму донесенні на ім'я гетьмана Кирила Розумовського також прохав виділити грошей для купівлі «трьох валторнів» [23]. Запровадження до складу козацької полкової музики валторн, безумовно, розширювало їх виконавські можливості.

Автор даної статті виявив у Центральному державному історичному архіві України один досить цікавий документ під назвою «Дело о подчинке полковых литавр», який складається з 48 аркушів. При його вивченні перед дослідником постають не лише питання, пов'язані з «подчинкою литавр», а й рапорти, ордери і повідомлення протягом кількох років (1759-1765 рр.), які дозволяють судити про потреби полкової музики Чернігівського полку, а також про діяльність його керівника — отамана полкової музики Петра Кудріна.

Документи розповідають про те, що духові інструменти з-за тривалого користування прийшли у негідність, внаслідок чого треба було купувати нові. Після довгого листування полку з вищими інстанціями були виділені гроші для купівлі чотирьох труб і двох валторн, за якими слід було їхати до Києва. Але зазначених «труб і валторн у продажу в Києві не відшукалося» [24]. Тому було «писано від полкової Чернігівської канцелярії чернігівському міщанину Григорію Ємку, який у купецьких справах їздить до чужих земель, щоб він у перебуванні своєму в Гданську ті до полкової військової музики інструменти по справжній ціні купив» [25]. Зрештою, труби і валторни були придбані, на які канцелярія Малоросійського скарбу виділила 53 карбованці 90 копійок.

Цікаво відзначити, що архівні документи свідчать також про виділення певних коштів для придбання матеріалу, з якого виготовлялися чохла для зберігання інструментів. У своєму донесенні на ім'я полкової чернігівської канцелярії отаман полкової музики Петро Кудрін просить на «закриття нових труб і валторн полотна п'ять аршин», а також «наказати кому оноє полотно купити» [26]. Полковник Милорадович від 3 червня 1765 р. дав розпорядження, щоб полкова канцелярія закупила грубого полотна і для «вказаних потреб йому отаману Кудріну віддала» [26].

Завдяки знайденим документам стає ясным, хто, де і як ремонтував полкові музичні інструменти. Так, у своєму донесенні від 10 квітня до полкової чернігівської канцелярії отаман полкової музики Петро Кудрін писав: «Понеже за направку чотирьох труб Іванові Золотарю вісімдесят копійок, за дві валторни Костянтину конвісару тридцять копійок, за зроблення до литавр трубов Михайлу слюсарю два карбованці, за підчинку литаврів Левону Котляру тридцять копійок, за шкіру до литаврів Василю Лопатню карбованець сорок копійок. На заплату усього потрібно грошей числом п'ять карбованців і вісімдесят копійок <...> задля того в покірливості

моїй про те до полкової чернігівської канцелярії доносячи, прошу про видачу мені звідкіля належить зазначеної кількості грошей звеліти учинити дефініцію» [27]. З документа видно, що у Чернігові були майстри, які ремонтували різні музичні інструменти.

На підставі цитованого документа можна судити також і про вартість шкіри до полкових литавр. З ухвали полковника Чернігівського полку Милорадовича за повідомленням отамана полкової музики Петра Кудріна довідуємось, що «на полагодження полкових литавр» видавалося «за розпискою Кудріну п'ятдесят копійок на оплату за куплену шкіру» [28]. В донесенні від 1764 р. у зв'язку з ремонтом музичних інструментів на ім'я полковника Милорадовича він писав: "... уклінно прошу кому належить наказати за подчинку оних валторен і труб видати мені грошей 30 копійок для сплати конвісару Болдинському і про те вчинити дефініцію" [29].

Таким чином, з наведених документів випливає, що у лівобережних козацьких полках, зокрема в Чернігівському, приділялася серйозна увага полковій музиці як у придбанні музичних інструментів, так і в питаннях їхнього ремонту.

У козацькій полковій музиці Лівобережної України приділялася також увага найрізноманітнішим прикрасам як на інструментах, так і на одязі музикантів. Вже згадувалося, що до складу гетьманських клейнодів входили й музичні інструменти, а саме срібні труби й пара литавр, причому перші були "з шнурами та китицями золотими, а литаври з двома чепраками зеленого оксамиту, шитого золотом, з дванадцятьма золотими китицями на шнурах" [2, с.343].

У полковій музиці до труб прикріплювалися шнури нарядні з китицями гарусними. Такими саме шнурами і китицями оздоблювалися і валторни. Оздоблювались також і полкові литаври. Про це є відомості у донесенні до Малоросійської колегії від 1763 р. чернігівської полкової музики отамана Петра Кудріна, який писав: "... мешкаючий у Чернігові відставний гусарський вахмістр Семен Стефанов зробив до тих нових литавр завіси <...> сріблом і золотом вензель Височайшого її імператорської величності імені і полковим гербом, а навкруги тих завісок шовкова бахрама, а під оною підкладка жовтою крашена..." [5].

Для оздоблення форми козацьких музикантів уживалися аксельбанти. Про це мовиться в донесенні до полкової чернігівської канцелярії на ім'я полковника Милорадовича міщанина чернігівського Тимофія Крутеня від липня 1765 р.: «За повелінням вашого високородія і за згодою старшин полкових, мною аксельбанти для трубачів полкових числом вісім вже зроблені, а два ще швидко зроблені будуть. Зроблені аксельбанти при цьому й представляю. На онії аксельбанти ужито гарису на кожний аксельбант по п'ятдесят папочок, а папочка гарису по дві копійки і того виходить за десять аксельбантів грошей десять карбованців і за працю мені два карбованці. Задля того полкову чернігівську канцелярію уклінно прошу ті всі гроші дванадцять карбованців мені видати, останні ж два аксельбанти як тільки зроблю, тієї ж години маю до полкової канцелярії представити» [6]. Очевидно, такі ж аксельбанти були в ужитку й в інших Лівобережних полках, а інструменти з оздобленнями, форма козацька з аксельбантами робили полкових музик ошатними й привабливими.

У козацькій полковій музиці проявлялася турбота й про підготовку кадрів музикантів. Автору даної статті вдалося виявити у Центральному державному історичному архіві України документ, який відноситься до грудня 1760 р. і зветься «Доношение обоного генерального господина Кочубея с представлением его ясновельможности выбранных пяти мальчиков к музыке во изобучение одного з них на литаврах, а четырех на трубе» [30]. Вони повинні були утримуватися за рахунок кормових грошей від генеральної артилерії. Як проходило навчання відомостей немає, але з документа видно, що вони перебували при гетьманській музиці.

Очевидно, діяльність по підготовці кадрів музикантів провадилася й в інших Лівобережних полках. Це підтверджує одне з донесень 1758 р. отамана чернігівської полкової музики Петра Кудріна, в якому мовиться, що інструменти, придбані 1750 р. прийшли у негідний стан, тому, що використовувалися «усілякого дня до грання зорь й інших військових потреб, а паче до науки військовим музикантам, які навчаються» [31].

Можна гадати, що підготовка кадрів для полків Лівобережної України відбувалася за типом вже існуючих в Росії шкіл для навчання солдатських дітей грі на духових інструментах, тим більш, що подібні були й в Україні.

Висновки. Таким чином, при вивченні полкової музики лівобережного козацтва, зокрема складу її й інструментарію, виявляються риси консерватизму майже на всьому протязі їх існування і разом з тим відкривається можливість виявити певні відмінності від російської й західної військової музики, які проявилися в першу чергу в інструментарії. Нарешті діяльність козацької полкової музики не минулася безслідно для розвитку духового мистецтва і зробила певний внесок у подальшу плідотворну перспективу розвитку духового музичного виконавства в Україні.

Література

1. Галайская Р. О древнерусской терминологии музыкальных инструментов по памятникам письменной литературы XI - XVII столетий //Театр, музыка, кинематография. - Л., 1975.
2. Киевская старина. - Киев, 1882. Т.2. Май.
3. Лысенко-Днестровский М. Тайна запорожской сурмы //Советская этнография. - М., 1981, № 3.
4. Музыкальная энциклопедия. - М., 1981. Т.5.
5. Національна бібліотека України ім. В.І.Вернадського, відділ рукописів, зібрання Лазаревського, шифр 1,55527 /Лаз.41/, арк.355зв., 356.
6. Там же. Арк.351.
7. Розенберг А. Духовые инструменты и некоторые особенности их использования в отечественной исполнительской практике XVIII века //Вопросы оркестровки. - М., 1980. Вып.47.
8. Российская государственная библиотека, отдел рукописей, собрание Маркевича, ф.159, № 4938/5207, арк. 1.
9. Российская государственная библиотека, отдел рукописей, собрание Маркевича, ф.159, № 1833/2017, арк.1.
10. Там же. № 1976/5245, арк.1.
11. Там же. № 1976/5242, арк.1.
12. Там же, № 4968/5237, арк.2.
13. Российская государственная библиотека, отдел рукописей, собрание Маркевича, ф.159. № 1832/2016, арк.1-3.
14. Там же. № 4938/5207, арк.1.
15. Там же. № 4936/5205, арк.3.
16. Там же. № 4939/5208, арк.6.
17. Там же. № 1831/2015, арк.1.
18. Российская государственная библиотека, отдел рукописей, собрание Маркевича, ф.159. № 1832/2016, арк.1-3.
19. Там же. № 4937/5206, арк.1.
20. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. - Харків, 1930.
21. ЦДІА України, ф.108, оп.2, од. зб.521, арк.2.
22. ЦДІА України, ф.51, оп.1, од. зб.2690, арк.4.
23. ЦДІА України, ф.108, оп.2, од.зб. 521, арк.5.
24. Там же. Арк.23.
25. Там же. Арк.36.
26. Там же. Арк.48.
27. Там же. Арк.9.

28. Там же. Арк.25зв.

29. Там же. Арк.33.

30. ЦДІА України, ф.269, оп .1, од. зб. 3132, арк. 1-2.

31. ЦДІА України, ф.108, оп.2, од.зб.521,арк.2.

Цюдюпа С.Д., м.Рівне

ДУХОВІ ОРКЕСТРИ РІВНЕНЩИНИ: МИНУЛЕ І СУЧАСНІСТЬ

Рівненщина – прекрасний мальовничий куточок України. Історія нашого краю сягає в сиву давнину, овіяну легендами та переказами. Літературні та архівні джерела, архітектурні пам'ятки доносять до нас відгомін історичних та культурних подій Волинського полісся.

Дана публікація є спробою до певної міри ліквідувати прогалину в історії розвитку духових оркестрів Волині і, зокрема Рівненщини. Тематика дослідження тісно зв'язана з кафедральною темою науково-дослідної роботи та навчальними планами кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету.

Наукова новизна – розкриття процесу становлення та розвитку духових оркестрів на Рівненщині, збереження відомостей про духові оркестри в різні періоди розвитку та пропозиції щодо подальшого вдосконалення. Документальна основа - матеріали архівів, бібліотек, публікацій в ЗМІ, афіші, концертні програми, статистичні дані управлінь культури та освіти, а також матеріали особистих архівних надбань відомих митців Рівненщини.

Питання становлення та розвитку духового інструментального, ансамблевого та оркестрового мистецтва знаходяться в полі зору науковців України: В.М. Апатського, П.Ф. Круля, В.О. Богданова, Ф.П. Крижанівського, Б.І. Яремка, А.Я. Карпяка, М.І. Пономаренка, В.Т. Посвалюка та інших. Необхідно зазначити, що в їх наукових дослідженнях недостатньо уваги приділено вивченню історії духового мистецтва Волинського краю.

В першій половині XIX ст. дві третини населення Волині (Рівненщини) були неписьменними, тільки 5 відсотків дітей українців, в основному із заможних родин, мали змогу вчитися рідною мовою. На території області існувало п'ять клубів та чотири приватних кінотеатри. У Волинському воєводстві було лише дві середніх школи, де навчання здійснювалось українською мовою – в Луцьку і Рівному.

Оркестрова культура почала формуватися в Європі в кінці XVII – на початку XVIII ст. На слов'янських землях музична культура дворянських кіл поступово захоплювала широкі верстви населення. Кріпосні оркестри з'являються в маєтках поміщиків та вельмож. У Волинській губернії в цей період існували духові оркестри в графа А. Ільїнського, Платера, Ганського, поміщика Миколи Нововійського.

На початку XIX ст. духові кріпосні оркестри діють в с. Межиричі в пана І.Стецького, в містечках Цепцевичі в пана Урбанського, в Корці та Дубні де оркестр утримував князь М. Любомирський.

Розквіт оркестрового виконавства пов'язувався з експлуатацією безправних кріпаків-музикантів, які, крім своїх музичних обов'язків, виконували господарську роботу, прислужували поміщикам. Навчання музиці та гри на духових інструментах

вважалися невід'ємною частиною виховання в родинях дворян та інших верств населення. Поширюється практика організації домашніх концертів, вистав, бесід про музику, живопис, яка спиралась на міцну основу, яку становили місцеві творчі сили. Чималу роль в період XIX ст. в розвитку українського оркестрового виконавства зіграли навчальні мистецькі заклади (Галицьке музичне товариство у Львові, відділення Імператорського російського музичного товариства в Києві, Харкові, Одесі), на базі яких створювалися музичні школи, училища та консерваторії.

Значного поштовху у розвитку духового, інструментального, ансамблевого та оркестрового виконавства надали чеські іммігранти на Волині, які переселені з території Чехії на Україну з 70-х років XIX ст. до 40-х рр. XX ст.. Переселяли людей цілими селами, сім'ями, оркестровими, хоровими та театральними народними колективами. У побуті чехів з давніх часів була популярна інструментальна та хорова музика.

Сольне та камерне виконавство чехів на Волині являло собою невід'ємну частину мистецького розвитку етнокультури і набуло широкого розповсюдження як серед переселенців, так і серед корінних українців. Вже на початку XIX ст. починається розквіт інструментального та ансамблевого виконавства на духових інструментах, яке здебільшого мало академічну основу і відрізнялося від народного традиційного музикування, що згодом викристалізувалося у склад однорідних інструментів та ансамблів, який заклав підвалини сучасному складу духового оркестру.

Виникнення та розвиток духових ансамблів та оркестрів у чеському культурному середовищі зумовив ряд конкретних історико-суспільних факторів: потреба репрезентації прогресивного міщанства, наслідування капел австрійського королівського війська, повернення військових музикантів до цивільного життя з придбаними та своїми інструментами, технічний рівень яких удосконалився в зв'язку з впровадженням вентильного механізму, що позитивно вплинуло на покращення тембру звуку, розширення технічних можливостей діапазону та його хроматизацію.

З часом духові оркестри різних етнічних груп під впливом цивільної практики відійшли від військового репертуару і стали незмінними учасниками міських та сільських урочистих церемоній, свят та обрядів, мистецьких фестивалів-оглядів. В ці часи практично кожне село, де компактно оселились чеські переселенці, мало духові оркестри, ансамблі народної музики, хорові колективи. В архівних фондах обласного архіву збереглися документи, які підтверджують існування духових оркестрів у Волинських селах: Малин, Гільча (Гулеч Чеська), Залісся, Сенкевичівка, Великі Дорогостаї, Маковичі, Осекріва та інші.

Цікавий історичний матеріал про життя чеських переселенців на Волині в 1870-1947 роки опубліковані в книзі (чеською мовою) "Гулеч Чеська на Волині", автори Іржі Бонек, Дануше Манова, Вацлав Старек. В цій книзі розповідається, що поміж переселенців були переважно люди середнього достатку, а саме: шевці, ковалі, мулярі, кравці та музиканти. Переселенці зводили будинки таким чином, щоб було організоване село, а землі знаходились біля власного обійстя. За договором з Волинським губернатором, чехам давали землі обабіч дороги з Острога до Дубна, в тому числі приблизно третину орної землі за лісом біля дороги, що веде на Мізоч. Виникають чеські школи всіляко підтримувані сільською общиною, організовуються театральні, хорові гуртки (капела "Далібор") та духові оркестри, які мають свої прапори. Керували ними Ян Крейчи та Антонін Двожак.

В той час очевидним був господарський розвиток, ріст добробуту населення, активізувалась діяльність освітніх та культурно-просвітницьких організацій. Так, в 1908 році в с. Гільча було організовано пожежну частину, при якій діяв духовий оркестр. В 1920 році в цьому ж селі почали будувати паровий млин Говорків, з 1925

року будується клуб, а в 1928 році було добудовано зал і сцену, а також підняли будівлю клубу на один поверх. За нею зроблено спортивний стадіон, а навкруги висаджено парк. Організовано загальну бібліотеку, фонд якої нараховував 1000 книжок.

Діяльність переселенців-чехів на всій території тодішньої Волині залишила яскравий слід для нащадків, показала приклад вміння зберегти національну самобутність, культуру, згуртованість у вирішенні усіх соціально-економічних завдань. Це безперечно надало поштовх у розвитку економіки, культури, освіти та соціального благоустрою даного регіону, зокрема Волині.

В 40-х роках ХХ ст. на Рівненщині відбуваються районні, міські та обласні семінари художньої самодіяльності. В післявоєнний період (1945р.) створений обласний будинок народної творчості, який надавав практичну допомогу керівникам художньої самодіяльності. В 1946 році у сфері культурно-освітніх установ Рівненщини не вистачало 700 працівників. Більшість з тих, які вже працювали в культурно-освітніх установах не мали відповідної освіти та кваліфікації. З часом розширюється сітка культурно-освітніх установ та навчальних закладів культури і мистецтва. До послуг населення – два обласних театри, філармонія, понад 900 клубів та будинків культури.

В 1947 році в області діяло 14 духових оркестрів, через рік їх вже налічувалось 29. В грудні 1956 року проведено огляд навчальних закладів області назустріч фестивалю молоді всього світу, який відбувся в Москві. Одним із кращих духових оркестрів відзначено оркестр Рівненського музичного училища, керівник О.Островський. В 60-ті роки ХХ ст. духові оркестри з'являються на багатьох підприємствах, організаціях та колгоспах області. В 1967 році в обласному фестивалі народної творчості взяли участь сім духових оркестрів. Звання лауреата фестивалю здобув духовий оркестр палацу культури цементно-шиферного комбінату, керівник А.Бугринець, м.Здолбунів.

Вагомий внесок у розвиток духового виконавського мистецтва в другій половині ХХ ст. зробили мистецькі та культурологічні навчальні заклади Рівненщини. Успішно діють Інститут культури, де в 1971 році створено кафедру духових інструментів, музичні та культурно-освітні училища, 33 музичні школи.

Підготовка висококваліфікованих кадрів (керівників духових оркестрів, викладачів фахових дисциплін та сольних виконавців на духових інструментах) цими навчальними закладами позитивно вплинуло на розвиток духової оркестрової музики Рівненщини.

В кінці ХХ ст. в Рівненській області (статистичні дані базуються на інформації управління культури Рівненської облдержадміністрації, лист № 03/270 від 5.04.1999р.) діяли такі духові оркестри:

I. В системі Міністерства культури і мистецтв України:

1. Народний аматорський духовий оркестр Березнівського районного будинку культури, керівник Бабак Михайло Дмитрович.
2. Народний аматорський духовий оркестр будинку культури с. Тучин Гоцанського району, керівник Чучко Василь Миколайович.
3. Народний аматорський духовий оркестр Костопільського районного будинку культури, керівник Козійчук Вілентій Данилович.
4. Народний аматорський духовий оркестр Острозького районного будинку культури, керівник Бабич Олександр Федорович.
5. Народний аматорський духовий оркестр Рівненського міського Палацу культури, керівник Прохоров Микола Олександрович.

6. Зразковий аматорський духовий оркестр міського Палацу культури, керівник Бритюк Олексій Юхимович.
7. Духовий оркестр Корецької ДМШ, керівник Павлюк Леонід Іванович.
8. Духовий оркестр Костопільської ДМШ, керівник Козійчук Вілентій Данилович.
9. Духовий оркестр Деражненської ДМШ Костопільського району, керівник Кидюк Анатолій Дмитрович.
10. Духовий оркестр Шубківської ДМШ Рівненського району, керівник Троцюк Микола Корнійович.
11. Духовий оркестр Рівненської ДМШ №1 ім. М.В. Лисенка, керівник Гамбель Михайло Йосипович.
12. Духовий оркестр Рівненської ДМШ №2, керівник Мичко Олександр Васильович.
13. Духовий оркестр Дубровицької ДМШ, керівник Царик Петро Петрович.
14. Духовий оркестр Рокитнівської ДМШ, керівник Лугвишин Микола Миколайович.
15. Духовий оркестр Степанської ДМШ Сарненського району, керівник Лук'янець Леонід Іванович.
16. Духовий оркестр Кузнецовської ДМШ, керівник Дейнек Микола Миколайович.

II. Духові оркестри системи профтехосвіти:

1. Народний аматорський духовий оркестр вищого професійного училища №1, керівник Капітула Микола Рафаїлович.
2. Народний духовий оркестр ПТУ №10, керівник Климюк Володимир Миколайович, раніше Терлецький Микола Миколайович.
3. Духовий оркестр Сосновського ПТУ №8, керівник Мирончук Сергій Олексійович.
4. Духовий оркестр Квасилівського ПТУ №16, керівник Вакулюк Віктор Ілліч.
5. Духовий оркестр Сарненського ПТУ №22, керівник Поцікайло Руслан Олександрович.
6. Духовий оркестр Сарненського ПТУ №21, керівник Котенко Валентин Олександрович.
7. Духовий оркестр Радивилівського ПТУ №26, керівник Тимощук Леонід Васильович.

III. Духові оркестри системи профспілок:

1. Зразковий дитячий духовий оркестр ВАТ "Смига" Дубенського району, керівник, заслужений працівник культури України Гайдачук Василь Данилович.
2. Зразковий дитячий духовий оркестр ВАТ Любомирського вапняно-силікатного заводу, керівник, заслужений працівник культури України Вакулін Володимир Павлович, .
3. Народний аматорський духовий оркестр ВАТ "Волинь", Здолбунівського району, керівник, заслужений працівник культури України Бугринєць Андрій Васильович.

Особливої уваги в нашій публікації заслуговують дитячі зразкові духові оркестри Рівненщини, які є гордістю нашої держави, характеристику яким ми опишемо більш детально.

Зразковий дитячий духовий оркестр “Олександрія”

Гідно представляв свою Батьківщину на 13-му Міжнародному фестивалі духових оркестрів дитячий зразковий духовий оркестр ВАТ “Любомирський вапняно-силікатний завод” під керівництвом Володимира Вакуліна. Фестиваль проходив під девізом “Молодь грає для єдиної Європи”. За результатами виконання обов’язкової програми олександрійці зайняли перше місце серед молодіжних оркестрів, а “для єдиної Європи” на заключному фестивальному концерті оркестр грав “Козацький марш”. В Німеччині оркестр виконував у концертах твори Гулака-Артемовського, Моцарта, Брамса, Шумана, Бетховена, Генделя. Відомі німецькі композитори Зігмунд Гольхаммер, Хорст Хейпель, Ганс Аренс високо оцінили виконавську майстерність оркестру “Олександрія” і на згадку про зустріч дарували свої твори для поновлення сучасного оркестрового репертуару.

Велику увагу оркестру із України приділив бельгійський професор Ніко Найес, який із задоволенням провів оркестрові репетиції. В документі, підписаному головою журі, професором Вищої музично-театральної школи в Ростоці Бургардом Майером, зазначено: “Шкільний оркестр з Олександрії має дуже добру виконавську майстерність. Для оркестру властивою є висока художньо-естетична виразність, стилістична вправність, високий рівень техніки гри та якості звучання. Оркестр володіє всіма технічними та художніми даними для участі у музичних конкурсах з більш високими вимогами до рівня виконавської майстерності. Національною спрямованістю своєї програми оркестр був посланцем української музики у європейському музичному житті”.

Історія створення оркестру “Олександрія” розпочинається з 1 березня 1966 року, коли великий ентузіаст, незрівнянний організатор, талановитий диригент і педагог Ярослав Гринь дав перший концерт зі своїм щойно створеним дитячим духовим оркестром. В 1973 році Ярослав Пилипович з оркестром бере участь у марш-параді духових оркестрів Рівненщини. В тому ж році оркестр представляє область на звітному концерті у Києві. В 1974 та 1975 роках олександрійці впевнено займають перше місце серед духових оркестрів області. Їдуть у Київ для участі в Республіканському марш-параді. Потім поїздка в Москву, запис на телебаченні, лауреатство на Республіканському фестивалі дитячої духової творчості, участь у 4-му Республіканському марш-параді в м. Дніпропетровську.

В 1977 році Ярослав Гринь припинив свою творчу діяльність з оркестром, а в 1981-му році естафету вчителя підхопив молодий Володимир Вакулін, студент Рівненського музичного училища. З тих пір, як він вперше взяв в руки диригентську паличку, оркестр успішно захистив звання “Зразкового”, став лауреатом на Першому та Другому Всесоюзних оглядах самодіяльної народної творчості, був нагороджений поїздкою у піонерський табір “Молода гвардія”, отримав Гран-Прі на Міжнародному фестивалі духових оркестрів у Києві та Міжнародному фестивалі духової музики “Сурми-96, -97, -98”, м.Рівне. Зразковий дитячий духовий оркестр “Олександрія” з честю виступив на відкритті II-го Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В’ячеслава Старченка в 2006 р., м.Рівне.

За 17 років кропіткої щоденної праці Володимир Вакулін зробив колектив, який є гордістю Рівненщини та України.

Життєве кредо Володимира Вакуліна – все що робиш, роби якісно, чому він навчає і своїх оркестрантів.

Традиційно, 1-го березня кожного року в день створення колективу збираються багато поколінь оркестрантів, проводять святковий вечір-зустріч. В цей день урочисто приймають в основний склад оркестру його підготовчу групу. Юним музикантам

вручаються значки оркестру та пам'ятні сувеніри. Свято не обходиться без невеличкого концерту, в якому вчорашні вихованці підготовчої групи вперше грають в основному складі.

Діти – учасники зразкового духового оркестру “Олександрія” – не тільки хороші музиканти, в них розвинуте почуття прекрасного, вони добре навчаються в загальноосвітній школі, багато з них завдяки оркестру знайшли свій життєвий шлях, закінчили музичні училища, консерваторії.

На столі керівника оркестру вже сьогодні лежать запрошення на престижні міжнародні музичні фестивалі. В цього творчого колективу ще багато досягнень в майбутньому.

Дитячий зразковий духовий оркестр “Смига”

Про мальовниче селище Смигу (спочатку Кіннінберг, пізніше Смуга), що розкинулось серед лісу по трасі Дубно – Кременець, знають не тільки по деревообробному комбінату, а й також по одному з найкращих творчих колективів України – дитячому зразковому духовому оркестрові “Смига”.

Цей аматорський колектив демонстрував своє мистецтво в містах і селах Рівненщини, України, а також Росії, Білорусі, Болгарії, Литви, Латвії та інших країнах.

Тридцять років тому, з ініціативи тодішнього директора Смизького ДОКу ім.Кірова І.С. Головнюова, прийнято рішення створити при будинку культури комбінату духовий оркестр великого складу.

Запросили на роботу випускників Дубенського культосвітнього училища Василя і Галину Гайдайчуків.

Відмовившись від старих традицій, вони чи не вперше на Рівненщині взялися за створення дитячого духового оркестру, зробивши наголос на вихованні молоді через музику, мистецтво. Ініціатива була сприйнята з настороженістю – все ж таки діти.

В квітні 1973 року перші 12 хлопчиків Смизької середньої школи при сприянні її директора В.С. Скакальського прийшли на репетицію, яка проводилась в старому приміщенні селищної їдальні.

Відбувся перший виступ новоствореного оркестру перед односельчанами. Це був успіх, що переполював душі як юних музикантів, так і молодого їх керівника та односельчан.

І знову нове рішення приймає Василь Гайдайчук - ввести до складу оркестру дівчат. За пульт сіли Неля Неверенко, Марія Леховець – валторна, Людмила Заводська – тромбон, Рая Аніщук – саксофон і Любов Бичик – альт, які стали не тільки окрасою а й прикладом сумлінного ставлення до оволодіння грою на інструментах, удосконалення майстерності, а це чудово дисциплінувало і хлопців.

Концерти, участь в різних святах і оглядах гуртували колектив, з кожним виступом він набував професійних навиків гри, а керівник – упевненості.

В 1974 році оркестр вперше бере участь в марш-параді, що проходив в м.Дубно та в м.Рівне і завойовує на районному і обласному оглядах найвищу оцінку серед його учасників та журі.

Популярність оркестру змушує дирекцію ДОКу зміцнювати його матеріальну базу – придбати нові інструменти, костюми. Прагнення багатьох школярів потрапити до складу оркестру спонукає його керівника здійснити ще одне нововведення. Він створює при оркестрі підготовчу групу, до якої входять учні 2-3 класів, що дозволило практично залучити до оркестру дітей дуже раннього віку. Вони навчаються грі на хроматичній сопілці, вивчають нотну грамоту, виконують нескладні музичні п'єси.

Цей приємний клопіт з малюками взяла на себе чарівна дружина керівника оркестру Галина Григорівна.

Щоденна наполеглива праця керівника і колективу, репетиції, концерти підняли виконання програмних музичних творів до професійного рівня. Оркестр заграє м'яко, без форсування звуку, як єдиний ансамбль, з широким діапазоном і яскравим спектром динамічних відтінків та інтонаційно чисто.

В його виконанні зазвучали твори українських і зарубіжних композиторів – М.Лисенка, С.Гулака-Артемовського, Ш.Гуно, Ж.Оффенбаха, В.Моцарта, Р.Шумана, Л.Бетховена та інших.

У 1981 році оркестр отримує найвище звання, як визнання його досягнень в самодіяльному мистецтві – “Зразковий”.

З 1982-1997 роки оркестр бере участь у концертах для делегатів XIII та XIV з'їздів профспілок України, виступає із сольними концертами в с.Салацгріві (Латвія), містах Бресті і Каменці (Білорусія), Білоградчику

(Болгарія), а на Всесоюзному фестивалі дитячих духових оркестрів в м. Калуга (Росія) займає найвищу сходинку визнання.

Духовий оркестр являється дипломантом першого і лауреатом другого Всесоюзного фестивалів народної творчості і нагороджений Великою золотою медаллю.

На міжнародному конкурсі духових оркестрів “Сурми”, що проходив в м.Рівне в 1997 році, колектив зайняв перше місце.

На I-му та II-му Всеукраїнських фестивалів самодіяльної народної творчості оркестр посідав перші місця і двічі брав участь у звітних концертах творчих колективів Рівненщини в м. Києві у 1999-2001рр., нагороджений Почесною грамотою Кабінету Міністрів України.

Серед 29 духових оркестрів музичних училищ і інститутів, які брали участь у Міжнародному конкурсі, що проходив в м. Трускавець, смижани посіли загальне друге місце, а серед дитячих колективів – перше.

Духовий оркестр “Смига” є базою для проведення багатьох обласних і всеукраїнських семінарів.

За тридцять років діяльності оркестром дано 825 концертів. Він став другою школою – школою духовності, пізнання світу та мистецтва. За роки творчої діяльності через оркестр пройшли 328 юнаків і дівчат, окремі з них присвятили своє життя музиці, а саме:

Неля Неверенко – перша валторніста оркестру – нині директор оркестру оперної студії Національної музичної академії ім.П.І.Чайковського; **Петро Гикавий** – закінчив Львівську консерваторію, написав чимало п'єс для оркестру; **Тетяна Сидорова** – одна з найсильніших кларнетистів оркестру, викладач Волинського державного університету ім. Лесі Українки; **Анатолій Сиротюк** – соліст-трубацький Петрозаводської опери (Росія); **Володимир Павлик** – соліст-трубацький Новосибірської опери (Росія), та інші.

Через оркестр пройшли цілі сімейні династії – Данилюків, Горчаківських, Денисків, 16 учасників оркестру, одружившись між собою, створили дружні сім'ї.

Зразковий дитячий духовий оркестр “Смига” з великим успіхом на високому професійному рівні виступив з складною різноплановою концертною програмою на заключному гала-концерті II-го Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка в 2006 р., м.Рівне.

Вагомий внесок у розвиток професійного духового оркестрового мистецтва на Рівненщині зробили студентські духові оркестри кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного

університету (керівники В.М. Старченко та М.М.Терлецький), студентські духові оркестри Рівненського музичного училища (керівник А.М. Кібіта) та Дубенського училища культури (керівники П.І. Штихалюк та М.І. Майовецький), детальна інформація про яких заслуговує на окрему публікацію в майбутньому.

Для подальшого збагачення національної культури України в галузі духової інструментальної та оркестрової музики потрібно і надалі встановлювати і підтримувати творчі контакти з провідними школами світу, брати участь у конкурсах, фестивалях виконавців на духових інструментах, оркестрах, сприяти участі провідних спеціалістів Рівненщини у Всеукраїнських та Міжнародних асоціаціях, гільдіях, які активно займаються пропагандою духового мистецтва, друкують фахові журнали, проводять майстер-класи, презентації навчально-методичної літератури.

Необхідно звернутись з вимогою до Міністерства освіти і науки України та Міністерства культури і туризму щодо забезпечення мистецьких навчальних закладів комплектами сучасних професійних інструментів, що суттєво покращить якість звучання творчих колективів та стимулюватиме навчальний процес.

Для збагачення репертуару творчих колективів Рівненщини та України в цілому, необхідно звернутись до Національної спілки композиторів України з проханням приділити увагу в створенні оригінальних творів для духових інструментів та оркестрів.

В зв'язку з активізацією науково-дослідної роботи викладачами, аспірантами вищих мистецьких навчальних закладів України виникла необхідність у створенні фахового збірника наукових праць в галузі духового інструментального та оркестрового виконавства.

На сучасному етапі Рівненщина стає центром розвитку духового мистецтва в Україні, де традиційно проводяться Міжнародний фестиваль духових оркестрів "Сурми", Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка, молодіжний конкурс "Нові імена" та щорічний обласний огляд-конкурс виконавців на духових та ударних інструментах серед учнів дитячих музичних шкіл, і палаців дітей та молоді.

Панасюк Д.М., м.Рівне

РОЗВИТОК МЕТОДИЧНИХ ПОГЛЯДІВ В ІСТОРІЇ ВИКЛАДАННЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ (ІХ-ХVІІ СТ.)

Кожна історична епоха висуває свій властивий їй метод викладання гри на музичних інструментах. Він обумовлений зростанням виконавської майстерності музикантів, рівнем культури і освіченням суспільства, домінуючими естетичними нормами, постійно удосконалюючою педагогічною наукою. Різні способи навчання гри на духових інструментах в античні часи, як і методи викладання в будь-якому іншому історичному періоді, були пов'язані з культурним рівнем суспільства, з естетичними настановами часу.

В ІХ ст. до нової ери в Палестині у святкуваннях освячення храму Ізрайльсько – Іудейського царства Соломона приймало участь 120 трубачів. Можливо припустити, що це був перший в історії людства оркестр. До нас не дійшло прізвище керівника музичного колективу, але готуючись до виступу, цей талановитий чоловік, не міг обійтися без завчасно підготовлених та обдуманих педагогічних прийомів.

По свідченню Р.І. Грубера в Стародавній Греції існували дві системи нотації: одна використовувалася в інструментальній музиці, інша – у вокальній. Ці дві системи ще повністю не розшифровані. Особливо важко піддається розшифровуванню нотація, яка застосовувалася в інструментальній музиці – система умовних знаків, яка складалася з букв грецького і фінікійських алфавітів (табулатура). Ця система записів нот вказувала не на висоту звуку, а лише на аплікатуру.

Переписувачі нот були добре обізнані з будовою музичних інструментів і способами гри на них. Вказуючи на аплікатуру, вони неминуче вирішували методичні завдання.

Методики навчання гри на духових інструментах як науки ще не існувало, але вчителі музики не могли обійтися без обдуманого системи прийомів навчання.

В Стародавній Греції була розповсюджена гра на язичковому духовому інструменті авлосі. Постійне оновлення його конструкції вимагало безперервного вдосконалення засобів гри на цьому інструменті, застосування все нових виконавських засобів.

Ботанік Теофраст (372-287 до н.е.) і відомий вчений та філософ Аристотель (384-322 до н.е.) внесли чи малий внесок в “методу” навчання гри на духових інструментах. Вони описали способи виготовлення тростин для авлоса.

Стародавні греки любили влаштовувати різноманітні конкурси і змагання. Самими популярними були Олімпійські ігри, які влаштовували в Афінах в честь Зевса, і Піфійські ігри, які проводили в м. Дельфі і присвячувалися Аполлону. На Олімпійських іграх, де змагалися спортсмени, ушанували не тільки спортсменів, які отримали перемогу, але і його тренера. Переможці Піфійських ігр користувалися великою повагою, але нам не відомо, чи нагороджувалися викладачі, які підготували музикантів – переможців. Їх імена загубилися в історії. Але без всякого сумніву, переможці Піфійських ігр Ламія, Сакадос, Геродот не змогли би домогтися таких високих виконавських результатів, як би не брали уроки у досвідчених викладачів. А їх вчителі не змогли б успішно викладати без обдуманого методики.

Ламія – переможниця Піфійських ігр на античній свірелі лобіального типу – сірінксі. Ця виконавиця користувалася великою пошаною у жителів Афін. В її честь був навіть побудований невеликий храм. Трубоч з міста Мегари Геродот неодноразово перемагав на Піфійських іграх, граючи на сальнінці (стародавні труби з бронзи, без мундштука).

Він захоплював своїх сучасників вмінням грати на двох інструментах одночасно.

В античні часи було розповсюджено не тільки сольне виконавство на духових інструментах, але і гра в ансамблі. Виконання соло на авлосі отримало назву авлетіки, а застосування цього інструменту в ансамблі – авлодії. Авлетіка і авлодія ставили перед музикантами різні художні завдання і тому навчання цим мистецтвом вимагало різних педагогічних прийомів.

Римський імператор Нерон (37-68), який претендував на лаври поета, співака і виконавця на кіфарі, заснував в 60 р. конкурси найкращих поетів і музикантів різних країн, виконавців на лірах, кіфарах, сіріксах і авлосах. Починаючи з цього часу, змагання музикантів проводилися в Римі систематично один раз на чотири роки і отримали назву “Капітолійські ігри”. Переможця увінчували лавровим вінком. Разом з ним вшановували і його вчителя. Після смерті лауреата, його ім’я виکارбовували на камінній плиті. Деякі з таких плит збереглися до наших днів.

Музичне мистецтво XI-XIII століть відповідало естетичним нормам епохи хрестових і аристократичної знаті.

Багато хто з рицарів, які відправлялися у похід для звільнення Гробу Господня, часто брали з собою труби і різні види рогів. Самі вельможні паладини підвішували до пояса особливий ріг – оліфант. Цей інструмент, у більшості випадків, робився з

кістки. Він був оздоблений майстерною різьбою і зберігався у гарному шкіряному футлярі. Оліфонт звучав на кожному лицарському турнірі або святі. Гра на цьому інструменті вимагала певних навичок в постановці губ, язика, дихального апарату. Навчитися грати на ньому без допомоги досвідченого вчителя неможливо.

В XII-XIII ст. в Західній Європі встановилися непорушні музично-виконавські принципи, які отримали назву *Ars antigna*. Ці принципи, безсумнівно, лягли в основу методики навчання гри на духових інструментах. Згідно канонам *Ars antigna*, всі музичні твори повинні були бути у трьохдольному розмірі (3/4, 3/2, або 9/8) голоса ансамблю повинні звучати на кварту, квінту і октаву, у всіх голосах повинен підтримуватися єдиний ритм. Вокальна партія, як правило, дублювалася інструментальною.

В XIV ст. зародилося професійне викладання гри на духових інструментах. У містах Європи були організовані корпорації музикантів – духовиків де навчали гри на флейтах, шалмеях, трубах. Члени корпорації повинні були обов'язково пройти курс навчання: один рік для роботи в сільській місцевості і два роки для роботи у місті.

Якраз в цей час закладалися основи педагогічних знань, без яких неможливе ніяке цілеспрямоване навчання. На чолі корпорації стояв так званий “граф музики”, досвідчений музикант. Він встановлював тарифи за той чи інший виступ музикантів (весілля, похорон, урочистий обід, народження дитини і т.д.), вирішував суперечливі питання, набирав учнів, викладачів. По суті, це були вперше в історії музичної культури профспілки музикантів – виконавців.

Основний принцип викладання цього періоду: “Роби як я”. Викладач показував духовий інструмент, показував як його тримати, і пояснював, куди необхідно подавати струмись повітря, і які клапани необхідно натискати.

В XIV ст. закріпилися нові музично – виконавські принципи, які отримали назву *Frs nova*. Згідно принципам *Frs nova*, музикантам дозволялося застосовувати не тільки трьохдольні, а і двохдольні і чотирьохдольні розміри. Була встановлена заборона на паралельні квінти і октави. Духові інструменти почали використовувати у церковній службі.

У методиці навчання гри на духових інструментах майже не зверталася уваги на тембр. Визначний музикант того часу Гільом де Машо записував ноти без вказівки на конкретний інструмент. Його партитури рясніють ремарками “Придатне для співу, і для гри на інструменті”. Надзвичайно важливою подією в історії європейської культури було відкриття у 1501-1503 р. першого нотного видавництва Оттавіано Петруччі. Перша спроба опублікувати методичні рекомендації була зроблена на початку XVI ст. німецьким священиком Себастьяном Віндургом.

В інструментознавчій роботі “*Musica getutscht*” він описав всі духові інструменти свого часу дав такі рекомендації: “Спочатку необхідно дізнатися – скільки отворів на інструменті, потім – як розміщати на них пальці і “як дути” (як дихати і добувати звук), потім – скільки отворів повинно бути закрито чи відкрито для добування того чи іншого звуку. Крім того, необхідно засвоїти положення язика і навчитися “працювати разом з пальцями” (Цит. По 13, ст. 68).

На початку XVI ст. великою популярністю користувалася книжка М. Агрикали “*Musica instrumentalis deutsch*” (1528), де у віршованій формі викладені відомості про музичні інструменти того часу. М. Агрикала поділяв всі духові інструменти на язикові і мундштучні. Флейту він відносив до мундштучних інструментів. Важливою подією в історії музичної культури і музичної освіти було відкриття 1537р. у Неаполі консерваторії. Термін “консерваторія” походить від латинського слова “*conservars*”, що означає “зберігати”. Це був притулок для сиріт і безпритульних дітей в якому велося навчання теології, різним ремеслом і співу у церкві. На початку XVIIст. коли в консерваторіях стали навчати гри на духових інструментах, виникла потреба

у посібнику по оволодінню прийомами гри. Першим таким посібником в історії музичної культури була книга Чезаре Бендініеллі “Настановлення по грі на трубі” (1614).

В 1618р. видається трьохтомна праця відомого німецького музичного теоретика і композитора Міхаеля Преторіуса (1572-1621) “Syntagma musicum”. У першому томі цієї роботи надаються відомості про музику XVI-XVII ст., в другому – описання музичних інструментів, які були в ті часи, в третьому – викладені відомості про теорію музики. М. Преторіус ділив всі музичні інструменти на дві групи – духові і ударні. Так смичкові музичні інструменти він відніс до ударних. Духові інструменти він ділив, як і М.Агрикола, на язичкові і мундштучні. В роботі М. Преторіуса вперше приводиться описання фагота.

В ті часи в грі виконавців – духовиків мали перевагу два відтінки динаміки – forte і piano.

Динамічні контрасти – одна з характерних рис музичної естетики XVII ст. Можливо припустити, що найважливішим завданням педагогіки того часу було навчання прийомам контрастності у динаміці звука. Це вміння було необхідне виконавцям на флейтах, бомбардах, корнетах, цинках, тромбонах, які використовували у мотетах. Джовані Габріелі (1557-1612) і в деяких ранніх операх Клаудіо Монтеверді (1567-1643).

Література

1. Маслов П. История исполнительства (XVIIIст. – початок XX ст.) М., 2002.
2. Березін В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. – М.: / інститут загальної середньої освіти РАО, 2000.
3. Береін В. Духовые инструменты в раннеклассическом оркестру (збірник наукових праць Московської конс.). Випуск 2 ч., 1998.
4. Панасюк Д. Інструментознавство (навчальний посібник). Рівне., 1994.
5. Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков // Музыкальная культура древнего мира – Л.: Музгиз, 1937.-с.154.
6. Окладников А. Утро искусства. – Л.: Наука, 1967.
7. Берліоз Г. Метуары. – М.: Музыка, 1966.

Посвалюк В.Т., м.Київ

ВИКОНАВСЬКІ ШКОЛИ ГРИ НА ТРУБИ В УКРАЇНІ

Розглядаючи історичний шлях становлення і розвитку виконавських напрямків в мистецтві гри на духових інструментах в Україні, можна констатувати, що визначну роль у розвитку народного, а згодом і фахового ансамблево-оркестрового виконавства відіграли музичні цехи, або “братства”, які виникли в українських містах у другій половині XVI ст. За роки свого існування вони заклали основи навчання виконавців на духових інструментах, відобразили у собі складний процес еволюції оркестрових інструментів.

В ході тривалого історичного процесу формувались місцеві, успадковані наступними поколіннями музичних виконавців, традиції професійного музичного навчання, оркестрової гри у колективах різного складу, розвивались різні форми концертного і театрального музичного життя.

Державні реформи Петра Першого, що торкнулися і військово-оркестрової служби, послужили своєрідним фундаментом для становлення професійного духового виконавства в Російській імперії.

Подальший його розвиток пов'язаний з діяльністю Російського Музичного Товариства, яке з середини ХІХ ст. було створено спочатку в Петербурзі і Москві, а згодом у культурно-просвітніх центрах України — Києві, Одесі, Харкові та ін. В західних областях України таку ж роль відіграло Галицьке Музичне Товариство. Відкриті на базі товариств музичні школи, училища, а згодом і консерваторії розпочали виховання вітчизняних виконавців на всіх рівнях музичної освіти.

ХХ ст. принесло нові досягнення вітчизняного виконавства в галузі музичного мистецтва. Творчість О.Скрябіна, І.Стравінського, Д.Шостаковича, С.Прокоф'єва, С.Рахманінова, А.Хачатуряна, Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, В.Косенка, Є.Станковича та багатьох інших відомих композиторів спонукала виконавців, в тому числі і духовиків, на ще більше розкриття звукових і технічних можливостей духових інструментів. Підтвердженням тому була діяльність видатних симфонічних і оперних колективів, концерти в рамках республіканських та всесоюзних пленумів та з'їздів композиторів, сольна концертна діяльність талановитих виконавців. Яскравим свідченням зростання майстерності українських музикантів стали результати всесоюзних, республіканських, а зараз і міжнародних конкурсів в програми яких входили все більш складні твори вітчизняних і зарубіжних композиторів, записи музики на компакт-диски, а також у фонди радіокомпаній, виступи українських митців за кордоном.

На даному етапі в Україні склались кілька відомих виконавських шкіл гри на трубі, які мають свої традиції і характерні особливості.

Мета даної статті розглянути діяльність кожної з них, стисло визначити особливості, назвати і охарактеризувати їх визначних представників.

Важливими складовими розвитку *Київської* школи гри на трубі стали, з одного боку, самобутні історичні традиції духового виконавства в Україні, насамперед у її одвічному центрі — Києві, з другого — традиції і здобутки німецької школи гри на трубі, успадковані і органічно розвинені В.Вурмом під впливом російської культури, а також традиції російської музичної школи.

У формуванні й утвердженні *сучасної* київської школи трубачів першочергова історична роль належить В.М.Яблонському, його учням і послідовникам — С.П.Попову, Н.Е.Полонському, М.В.Бердієву, І.М.Кобцю, колегам — М.А.Карашевському, Д.В.Ямпольському. В подальшому ці музиканти і педагоги вивели її на високий міжнародний рівень. Про це свідчать результати конкурсів, відкриті концерти, сольні концерти окремих виконавців, випуски компакт-дисків і відгуки про них в міжнародній пресі, численні публікації.

Аналізуючи гру і педагогічні методи відомих представників даної школи можна окреслити характерні риси її виконавського напрямку. Це, перш за все, відповідні вимоги до звука. Яскравість, сила (але без форсування), шляхетність, свобода у всіх регістрах, неприпустимість манірності (яка проявляється у деяких виконавців у вигляді видувань звуків), масштабність фразування, знання і відчуття стилю виконуваної музики, різноманітність штрихів, ритмічна точність. Характерною особливістю можна назвати яскраво-піднесену, "лідируючу" манеру виконання як концертних соло, так і фрагментів оркестрових партій. Такі особливості київської школи неодноразово відмічали видатні диригенти, композитори, музикознавці. "Київська школа трубачів завжди відрізнялась справжнім професіоналізмом і високою культурою звука" — так охарактеризував її доктор мистецтвознавства, професор Московської консерваторії Ю.О.Усов.

Серед найяскравіших представників даної школи, виконавців і педагогів— **В.Яблонський, М.Карашевський, Д.Ямпольський, Н.Полонський, С.Попов, М.Бердиев, М.Рудий, І.Кобець, Ф.Рігін, В.Кафельніков.**

Одеська школа має багату історію формування і розвитку галузі духового музичного мистецтва. Її визначні представники працювали у столичних містах ще за часів Російської імперії, згодом СРСР, і тепер в умовах незалежної України. В рамках поставленої перед нами мети можна назвати видатних трубачів, які навчалися і працювали в Одесі у XIX на початку XX ст., відомих в музичному світі професорів, засновників одеської школи — **М.Адамова, М.Табакова, Л. Могилевського, Г. Орвіда, Г.Леонова**, викладачів середньої ланки навчання — **Р.Свірського** (Середня спеціальна музична школа ім.Столярського), **Г. Белінського** (Житомирське музичне училище ім.В.С.Косенка). Їх гра вирізнялася тембровим багатством звука, віртуозною технікою, витонченим смаком. Їх учні працюють в оркестрах Одеси та інших міст СНГ. Традиції уславлених попередників продовжили сучасні музиканти. Значний внесок у розвиток одеської виконавської школи зробив доцент **В.М. Луб.** Його методичні концепції щодо технології виконавства та використання сучасного інструментарію об'єктивно окреслюють зміни у виконавстві на духових інструментах у 70-90-х роках XX ст. Його учні — **Г.Кисельніков, М.Баланко, В.Подольчук Ю.Кафельніков** працюють у відомих творчих колективах: Г.Кисельніков — у Каїрському симфонічному оркестрі (Єгипет), М.Баланко і Ю.Кафельніков — в Національній опері України (Київ), В.Подольчук — у Донецькому театрі опери і балету ім. А.Солов'яненка. З 1984 р. в Одеській музичній академії працює **І. Борух**, також учень В.Луба.

Характеризуючи *Львівську* школу виконавства на духових інструментах, слід зауважити, що вона зформувалася під впливом кількох європейських музичних культур — української, чеської, німецької, польської. Педагоги-духовики початку та середини XIX ст. були прихильниками суто академічного напрямку в навчанні студентів. Технічне вдосконалення учнів перебувало у них в центрі уваги, завдання ж художнього виховання відходили на другий план. Викладачі виховували не яскравих особистостей, глибоко ерудованих музикантів, а оркестрових виконавців, ансамблістів, здатних виконати будь-які примхи диригентів. В музичних закладах викладали німці, поляки, чехи. Навчалися в основному поляки. Викладачі кінця XIX ст. стали застосовувати прогресивніші методи виховання студентів.

Таким чином, у Львові існували мистецькі школи, що охоплювали більш ніж півтора століття розвитку виконавства на духових інструментах.

Після Другої світової війни, в кінці 40-х років, сформувалась секція духових інструментів Львівської державної консерваторії, в роботі якої визначився інший напрямок. Клас труби у Львівській консерваторії очолив **А.Жубр**, згодом його змінив **В.Швець**, з діяльністю якого пов'язаний подальший розвиток трубного виконавства західного регіону України. До характерних рис педагогічного методу В.Швеця можна віднести: зосередження уваги на легкості звуковидобування, “вокальності тембру”, роботі дихання, точності у ставленні до штриха. Велика увага приділяється розігріву, виконанню “витриманих звуків”, роботі над гамами, етюдами.

Педагог застерігає учнів від надмірної емоційності, форсування динаміки, що може зашкодити, як він вважає, сприйняттю твору слухачем. Продуманість навчального процесу і поміркованість у виконавстві — характерні риси педагогічного стилю В.Швеця.

Серед педагогів середньої ланки професійного навчання західного регіону України слід виділити відомого педагога Тернопільського музичного училища ім. С.Крушельницької — **М. М. Старовецького**, який виховав велику кількість відомих

в майбутньому трубачів та педагогів. Внесок М.Старовецького у справу розвитку виконавства на трубі був справедливо оцінений його численними учнями, які в знак пам'яті та великої шани до свого вчителя заснували та вже кілька разів провели Всеукраїнський конкурс молодих трубачів, названий його ім'ям. Серед відомих учнів М.Старовецького — *Р.Наконечний, І.Борух, В.Подольчук, Н.Бірман, Б.Жеграй*.

У травні 2005 року в місті Рівному було проведено Перший Всеукраїнський конкурс юних виконавців на духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка. Організатором конкурсу був завідувач кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету, доцент, член української гільдії трубачів-професіоналів, кандидат педагогічних наук **С. Д. Цюлюпа**. Завдяки його енергії та ентузіазму конкурс був проведений на високому рівні.

Останнім часом активізувалась наукова робота серед педагогів-духовиків вищих навчальних закладів західного регіону. За 2005 рік було захищено три кандидатські дисертації. Ці події знаменують новий, європейський підхід до професії педагога.

Серед найбільш відомих львівських трубачів слід назвати **А.Жубра, Ю.Міхліна, В.Швеця, В.Царука, В.Чижика, В.Копотя, І.Гишку, Р.Наконечного, В.Давиденка, Б.Панька, Ю. Карпинського, І.Вар'янку**.

Професійне мистецтво гри на духових інструментах у Харкові існує, як і в багатьох українських містах, з часів заснування музикантського цеху (1780), має свої особливості та характерні традиції. Вагомим поштовхом у розвитку музичного мистецтва України, в тому числі у Харкові, було відкриття в місті відділення ІРМТ, ініціатива появи якого належала відомому в Росії музично-громадському діячеві І.І.Слатіну. Історія виконавства на мідних духових інструментах зберегла ряд імен талановитих музикантів-педагогів, що заклали основи майбутньої харківської школи. З початку роботи музичного училища всі класи мідних духових інструментів вів **Юріс Юр'ян**, а пізніше, з 1908 р., його брат **Андрій**. Діяльність братів Юр'янів мала великий вплив на розвиток духового виконавства у Харкові. Але при всіх позитивних сторонах такого методу роботи зі студентами, слід зауважити, що викладання одним педагогом одночасно кількох інструментів чи дисциплін можливе, мабуть, лише за умов роботи в навчальному закладі середнього рівня. Тому при відкритті Харківської консерваторії було передбачено створення відділів з розширеним складом викладачів з кожної спеціальності. Трубу в консерваторії викладали кращі музиканти-трубачі Харкова — **В.Ф.Катанский, Ф.М. Антонов, Ф.К.Пархомов, Ф.І.Жогов, А.Г.Родман, О.С.Бевз, Ю.П.Тарарак**.

Перші педагоги харківської консерваторії дотримувалися в своїй методиці принципів відомої на початку ХХ ст. "Школи" Ж.Арбана. Сучасна харківська школа починаючи з 30-х років ХХ ст. формувалась під впливом московських колег, спілкування та консультації з якими постійно проводили харківські педагоги та їх учні. Такий висновок можна віднести до одної з характерних ознак харківської школи мистецтва гри на трубі. Однак, за умов незалежності України, нове покоління харківських педагогів та виконавців розширює свої інтереси і налагоджує зв'язки з музикантами країн Європи та Америки, спілкування з якими веде до взаємозбагачення національних культур.

Донецьк значно молодший культурний центр України, але в цьому шахтарському місті мистецтво гри на трубі стоїть на високому рівні. Добрі традиції закладені відомим педагогом Донецького музичного училища **Л.Степановським**, учнем професора В.М.Яблонського. Ще до війни у 1940 р. з його класу вийшов **І.Павлов** — в майбутньому соліст оркестру Великого театру СРСР, лауреат міжнародних конкурсів. Відомий донецький трубач **М.Солонський** теж учень Л.Степановського.

Світового визнання досяг один з останніх учнів педагога, лауреат численних конкурсів і фестивалів, джазовий трубач, заслужений артист України **В.Колесников**.

З Донецьком пов'язана творча діяльність трубача-віртуоза **М.Кормушина** та соліста оркестру оперного театру **М.Єрьоменка**.

Серед відомих донецьких трубачів, що працюють в творчих колективах міста зараз, слід назвати **В.Подольчука, С.Лавриненка, С.Грималюка, Є.Жукова, О.Гавлієвського**. Початкову музичну освіту в Донецьку одержав лауреат численних міжнародних конкурсів **В.Кісніченко**, який згодом навчався в Москві і в Гетеборзі (Швеція), а зараз працює у Новій Зеландії.

Серед відомих українських трубачів не можна не згадати **В.Лисенка**, соліста багатьох симфонічних оркестрів минулого СРСР, зараз успішно працюючого в Луганську.

В процесі роботи над статтею автор спирався на дані про видатних трубачів, які працювали у творчих та педагогічних колективах визначних центрів музичної культури України — Києва, Львова, Одеси, Харкова, Донецька, Луганська. Ці міста відомі своїми оркестрами, оперними театрами, вищими навчальними закладами. Цілком зрозуміло, що в рамках даної роботи неможливо охопити діяльність всіх навчальних закладів та творчих колективів, що існують в Україні, а також талановитих музикантів, які працюють в них. Автор сподівається, що у незабаром у нього з'явиться можливість започаткувати більш об'ємну працю, до якої ввійдуть відомості про всіх визначних представників мистецтва гри на трубі в Україні.

Література

1. В.О.Богданов Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку ХХ ст. — Х.: Основа, 2000. — 344 с.
2. С.Болотин Энциклопедический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. — М. Радуница. 1994. — 358 с.
3. П.П. Калашник Харьковский институт искусств им. И.П.Котляревского.: Харьков, 1992. — 445с.
4. Карп'як А.Я. Становлення та розвиток сучасної Львівської школи гри на флейті.: Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського №5, Музичне виконавство, книга 4. — К. 2000.
5. В.Т.Посвалюк Історія виконавства на трубі. Київська школа. Друга половина ХІХ-ХХст. : К.КНУКіМ, 2005. — 168 с.

Крижанівський Ф.П., м.Київ

ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ЖАНРА КОНЦЕРТА ДЛЯ ТРОМБОНА В ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ И УКРАИНСКОЙ МУЗЫКЕ

Рождению первых концертов для тромбона с оркестром в середине XVIII века предшествовал более чем трехсотлетний путь последовательной дифференциации исполнительских стилей игры на тромбоне (от ансамблевого применения тембров группы тромбонов в эпоху Возрождения и Барокко — до сольных эпизодов). Этот вывод подтверждается анализом произведений Дж. Габриэли, Г. Шютца, Х. Бибера, в которых обнаруживается продуктивное в плане освоения концертных свойств инструмента использование групп (тембров) тромбонов в различных вариантах ансамблевого и сольного исполнительства.

Появление раннего сольного концерта именно для *альт-тромбона* объясняется спецификой того времени, когда этот инструмент (тембр) являлся лидером семейства тромбонов. К жанрово-стилевым особенностям раннего сольного концерта следует отнести преобладание в нем гомофонно-гармонического типа музыкального изложения (полифонический стиль, предшествовавший ему, характерен был для *Concerto grosso*, сыгравшего определенную роль в формировании сольного концерта). Новый жанр характеризуется более ярким проявлением индивидуального, развитой мелодикой партии сольного инструмента.

Кроме *concerto grosso*, на ранние образцы сольного концерта повлиял и жанр оперы (ее увертюра-*sinfonia*, а также соотношение вокальной и инструментальной партий, в котором прослеживался основной принцип концертности – состязательность между солистом-вокалистом или солистом-инструменталистом и оркестром).

От симфонии жанр концерта заимствовал цикличность построения формы, присутствие сонатности в первой части концерта. Игровые особенности этих концертов обуславливались их предназначением, по замыслу авторов, для исполнения на различных инструментах, сходных по тесситуре (валторна, виола) – в традициях эпохи барокко, в основном не утративших своего значения до нашего времени.

Появление сольного концерта для альт-тромбона с оркестром в Австрии объясняется наличием *высокопрофессиональной исполнительской школы игры* на духовых инструментах, в частности – на тромбоне, а также великолепным качеством самих инструментов, изготовленных немецкими мастерами. Следует заметить, что одним из определяющих моментов в возникновении и развитии жанра сольного концерта в эпоху Просвещения явились слушательские потребности, новый статус слушателя, который стал полноправным «участником» процесса концертирования, наряду с композитором и исполнителем.

Для ранних тромбовых концертов, написанных в предклассический период, характерны были такие черты:

- 1) чередование разных по тембру звучностей;
- 2) противопоставление сольного исполнения групповому;
- 3) индивидуализация сольной партии;
- 4) отсутствие виртуозного начала, свойственного сольным концертам для других инструментов.

Все концерты для альт-тромбона, написанные в предклассическую эпоху, имеют трехчастную циклическую структуру (исключением служит Концерт для тромбона с оркестром Г. Вагензайля, представляющий собой двухчастный цикл).

Основным интонационным материалом для этих концертов служили австрийский песенный фольклор и претворение танцевальных ритмов эпохи, чаще всего – менуэта.

Изложение сольной партии в основном носило вокально-мелодический характер, что соответствовало эстетическим принципам композиторов, воспитанных на традициях мангеймской школы, жестко критиковавших барочный музыкальный стиль (вспомним Л. Моцарта, утверждавшего, что певческое искусство во все времена должно быть целью всех инструменталистов).

Состав оркестра в предклассических концертах был небольшим – струнная группа с добавлением деревянных духовых и валторны (исключение – Концерт Л. Моцарта, использовавшего полноценный «мангеймский» симфонический оркестр, с трубами и литаврами).

Авторские каденции в партии солиста отсутствовали, что соответствовало традиции того времени, согласно которой каждый исполнитель сочинял каденцию сам.

Художественный и технический уровень ранних концертов для тромбона

настолько высок, что они до сих пор не утратили своей ценности, оставаясь для многих поколений классическими образцами жанра. В процессе становления концертного стиля игры на тромбоне их роль можно определить как *начальный этап выявления потенциала концертности инструмента*.

XIX ст. наметило новое отношение к концертному исполнительству на тромбоне, выходящее из природы самого инструмента, дающее возможность разнообразного и богатого в эмоциональном плане его применения. Исполнительский стиль на тромбоне в XIX в. закрепил использование в музыкальной практике *тромбона-тенора*, в качестве основного инструмента (тембра) – как в оркестровых составах, так и в области сольной игры.

Первая половина XIX в. вошла в историю духового исполнительства как эпоха активного совершенствования духовых инструментов. Это определялось, в первую очередь, изобретением вентильной системы. После введения в конструкцию тромбона квартвентилля группа тромбонов в оркестре стала представлять собой однородную группу, состоящую только из теноровых типов инструментов. Процесс совершенствования продолжался в течение всего романтического периода, что стало одной из причин возросшего интереса к инструменту у композиторов. С появлением *исполнителей-виртуозов* медные духовые инструменты (в частности, тромбон-тенор), наряду со скрипкой и фортепиано, приобретают *статус концертных*, что вполне отвечает духу времени.

Романтический концерт основан на контрастном соединении и одновременно противопоставлении индивидуальной и коллективной игры. Композиционная структура концерта, с его лирическими монологами (соло), виртуозными импровизациями, каденциями, драматическими диалогами и ансамблями, таили в себе неисчерпаемые возможности для создания нового «музыкального представления». Романтики – композиторы и исполнители – максимально активизировали эмоциональную палитру солирующего инструмента, ставшего, прежде всего, выразителем субъективного начала.

Романтический концерт для тромбона возник в Германии – стране, где исполнительская школа игры на тромбоне традиционно находилась на самом высоком уровне. В первую очередь этот высокий уровень наблюдался в Лейпциге, где существовал знаменитый уже в то время симфонический оркестр *Gewandhaus*, а также открытая Ф. Мендельсоном-Бартольди Высшая музыкальная школа. Именно Лейпциг стал родиной первого романтического произведения в жанре концерта, написанного Ф. Давидом для тенорового тромбона.

Для романтического стиля игра солиста, его импровизация – главное в композиции. Важным в романтическом типе концертирования является техническое мастерство солиста, использование всего разнообразия тембральных красок инструмента и максимальное насыщение сольной партии яркой эмоциональностью. Сольная партия – ведущая в целой группе романтических концертов: О. Ланге, Е. Рейхе, Ф. Греффе, Й. Альшауски. Подобное явление в музыкальной драматургии немецких романтических концертов объясняется расцветом исполнительской школы игры на тромбоне и появлением на исполнительском небосводе солистов-виртуозов.

Для всех немецких романтических концертов, написанных для тромбона, характерно было наличие основных жанровых признаков романтического инструментального концерта середины XIX века, в частности – одночастная структура с чертами цикличности. В музыкальной драматургии утверждалась написанная композитором каденция, потерявшая значение «вставного эпизода». Развитие концерта шло по пути активизации симфонических процессов. В этой разновидности жанра (симфонизированный концерт) сольная и оркестровая партии дополняли друг друга, объединяясь в одно художественно-смысловое целое.

Симфоническое начало некоторых романтических тромбоновых концертов проявляется и в драматургической значимости первой части (раздела), как правило, написанной в сонатной форме с двойной экспозицией.

Круг художественных образов, отражаемых в музыке романтических концертов, обозначен героико-драматической и лирической сферами.

Ситуацию в жанре концерта для тромбона с оркестром второй половины XIX века можно охарактеризовать как ровную и стабильную. Настоящих концертных шедевров – немного («Концертино» Ф. Давида и Концерт № 2 для тромбона с оркестром Е. Рейхе).

Путь немецкого романтического концерта для тромбона с оркестром в европейском музыкальном исполнительстве обозначен рубежом второй половины XIX в., и его типизация определялась, кроме упоминавшегося выше симфонизированного концерта, еще и виртуозным типом. К этому разряду относятся концерты О. Ланге, Ф. Греффе, Э. Заксе, Концерт № 1 Е. Рейхе. Кроме названных, к данному типу концертов можно отнести два концерта для тромбона, написанные чешскими композиторами В. Смита и А. Ховарка, появившиеся в самом конце XIX ст.

Виртуозный тип концерта к концу XIX ст. фактически завершил свою историю, дойдя до логического предела и «растворившись» в бесконечных «оперных фантазиях», написанных в характерном для того времени салонно-виртуозном стиле.

Тупиковая ситуация в жанре концерта для тромбона с оркестром, образовавшаяся в начале XX века, компенсировалась в концертном исполнительстве за счет поиска *новой концепции концертного жанра*. В результате этого процесса в концертном исполнительстве появилась концертная пьеса для солирующего тромбона с оркестром. Пьесы имели разные названия (Концертштюк, Фантазия, Парафраз, Каватина и т.д.), объединяли в себе свойства концерта (солирование и диалог) и зачастую имели свободное строение композиции; главенствовал в таких композициях солист. Образцы подобных сочинений – «Пьеса в *es-moll*» Ги-Ропара, «Голубые колокола Шотландии» А. Приора, «Каватина» К. Сен-Санса, «Фантазия на тему из «Вильгельма Телля» С. Мюллера и др.

XX век внес в эволюцию концертного жанра значительные изменения. Процесс жанровой диффузии привел к появлению в рамках жанра концерта таких вариантов его гибридных разновидностей, как *концерт-симфония* (Концерт для тромбона с оркестром К. Сероцкого – четырехчастный цикл с явными признаками симфонии, Симфония для тромбона с оркестром Э. Блоха – с признаками концертного жанра), *концерт-сюита* (Концерт для тромбона и камерного оркестра Х. Генцмера, состоящий из пяти частей).

Появившиеся в музыкальной практике сочинения, утвердившиеся в межжанровой сфере и совмещавшие в себе признаки разных жанров, ни в коем случае не подвергли сомнению существующие жанровые классификации и сформированные жанровые модели концерта. Именно их статус – определенной устойчивостью облика и художественной концепции, а также степенью отличия от концертного жанра прошлого и соотношением с современными жанрами – во многом служит индикатором состояния музыкально-исполнительской культуры эпохи и определяет уровень музыкальной культуры в целом.

Усложнение музыкального языка свидетельствует о стремлении композиторов отразить в концертных произведениях реальную сложность тех процессов, которые определили общественные и культурные коллизии конкретного времени, – своего рода реакция художника и его личностное видение объективной картины мира.

Наряду с усложнением средств музыкальной выразительности (что коснулось как партии солиста, так и оркестровой партитуры в целом), многие выдающиеся

композитори XX ст. в своих творческих поисках возвращались к музыкальному опыту прошедших эпох. Их «неоренессансные» концепции обусловили новые стилевые особенности жанра концерта. В творчестве европейских композиторов отмечаются тенденции неоклассического и неоромантического направлений. Применяя элементы музыкального языка прошлого, современные авторы расширяют образно-интонационные возможности своей музыки, приближая ее к эстетическим установкам своего времени.

В эволюции концерта для тромбона с оркестром в XX веке определились две ведущие тенденции: направленная к *масштабному* развитию и устремленная к *камерности* (нередко в этом случае, при общей масштабности композиции, используется камерный оркестр, как в Концерте Х. Генцмера). Разнонаправленность тенденций свидетельствует о поиске композиторами новой концептуальности, что отразилось на всех концертных жанрах, включая концертные пьесы, ансамбли и т.д.

Немаловажным фактором музыкального искусства XX в. является *подчинение исполнителей требованиям авторов к точному прочтению нотного текста* (в предыдущие столетия в этом плане исполнители имели немалую свободу).

Жанр концерта для тромбона, по сравнению с предыдущими эпохами, переживает свой расцвет – особенно во второй половине XX ст. В Западной Европе наблюдается настоящий концертный бум: исполнители-тромбонисты ощущают острую потребность в высокохудожественных концертных произведениях, что связано с небывалым расцветом европейской исполнительской школы игры на тромбоне. Если в начале и в середине XX в. высокопрофессиональных исполнителей на тромбоне было сравнительно немного, то в последней четверти прошлого столетия появилась целая плеяда талантливых музыкантов-тромбонистов высочайшего профессионального уровня. Этот феномен напрямую связан как с успехами европейской исполнительской школы, так и с возникновением множества международных конкурсов, а также с качественным прорывом в области технологий изготовления высококачественных музыкальных инструментов, мундштуков и т.п.

В русской музыке развитие концертного жанра в целом шло в одном эстетическом контексте с западноевропейским концертом. История возникновения первых образцов русского инструментального концерта датируется концом XVIII в. Но наиболее совершенное выражение жанр сольного инструментального концерта получил во второй половине XIX в., что было связано с высоким уровнем организации музыкальной жизни в русском обществе.

Опыт первого концерта для тромбона с оркестром в России принадлежал Н. А. Римскому-Корсакову. Автор обобщил лучшие достижения в этом жанре западноевропейских композиторов-романтиков, внося в интонационный строй произведения русский национальный колорит. В историческом масштабе Концерт для тромбона Римского-Корсакова относится к выдающимся произведениям такого рода. Своим сочинением автор указал путь развития русского концерта для тромбона с оркестром.

К сожалению, в силу объективных обстоятельств, это высокохудожественное произведение на протяжении более полувека оставалось едва ли не единственным концертным произведением для тромбона в русской концертной практике. Исключение составили концерты для тромбона с оркестром В. Блажевича, написанные в 20-30-е годы XX ст. Хотя их автор не являлся профессиональным композитором, его произведения сыграли определенную позитивную роль в историческом процессе развития жанра. Однако художественные качества концертов В. Блажевича не могут удовлетворить современных исполнителей.

Традиции русской концертности были продолжены в творчестве композиторов советского периода. К их числу отнесем А. Нестерова, Б. Мокроусова, М. Раухвергера,

Г. Калинковича. Творчеству этих авторов свойственны опора на интонационную основу русской и зарубежной классики второй половины XIX и начала XX века. Кроме того, в концерте для тромбона в 1960-е годы сформировалось направление, представители которого продолжали традиции С. Прокофьева и Д. Шостаковича. В первую очередь это В. Успенский, В. Энке, Э. Мирзоян. Третье направление – экспериментаторское, определяющее стремление к радикальному обновлению драматургических и стилистических особенностей концертной музыки для тромбона. Его представители (Б. Горбульскис, Г. Фрид, Т. Чудова, Э. Денисов, А. Шнитке) использовали в своем творчестве новые средства музыкальной выразительности, с применением новых технико-композиционных систем.

Украинский концерт для тромбона, если рассматривать его в контексте европейской музыки, возник довольно поздно. Однако в своем становлении, за относительно короткий исторический отрезок времени, он определился как жанр со стабильной динамикой развития и большим творческим потенциалом. Обладая с момента зарождения оригинальностью художественных концепций, украинский концерт находится в русле преобладающего большинства общеевропейских музыкальных тенденций и традиций. Украинские авторы свободно владеют современной композиторской техникой, современным арсеналом исполнительских выразительных средств, широко используют их в своих произведениях, в то же время активно претворяя многовековой исторический опыт развития жанра концерта.

Примерно 40-летнюю историю украинского концерта для тромбона можно условно разделить на три этапа: 1964-1980 гг., 1980-2000 гг., с 2000 г. до настоящего времени. Принцип такой периодизации основан на том, что каждый из этих этапов не только имеет свои особенности, но, главное, характеризуется новым стилевым поворотом в развитии жанра и ярким новаторством в выявлении концертных возможностей инструмента.

Начальный этап связан с появлением первых образцов жанра и формированием характерных жанрово-стилевых особенностей. Первый концерт для тромбона (его автор – Е. Зубцов) появился в Украине в 1964 году, когда украинская композиторская школа уже сформировалась и имела свои определенные традиции в жанре инструментального концерта (в том числе для духовых инструментов). Оригинальность концерта Е. Зубцова заключалась в наличии двух, наиболее родственных среди медных духовых, солирующих инструментов – трубы и тромбона. Таким образом, это сочинение послужило своеобразным *переходным этапом* к «чисто» тромбоновому концерту¹.

Столь позднее появление украинского концерта для тромбона, на наш взгляд, объясняется двумя взаимосвязанными и по сути, равнозначными причинами. Одна из них – отсутствие в отечественном исполнительстве на тромбоне высокопрофессиональных концертантов-виртуозов: на то время отечественная исполнительская школа игры на тромбоне находилась в стадии становления. Вторая, не менее весомая причина состоит в том, что именно к середине 1960-х годов в украинской музыке ярко заявили о себе ученики корифеев украинской композиторской школы – Л. Ревуцкого и Б. Лятошинского. «Учителя» освоили в своих симфонических произведениях оркестровые и сольные возможности тромбона, наметив пути дальнейшей реализации его потенциала в жанрах сольного исполнительства. «Ученики», опираясь на творческий опыт и традиции своих наставников, стали первыми авторами сольных украинских концертов для тромбона с оркестром.

¹ Симптоматично, что аналогічний образец в західноєвропейській концертній практиці для медних духових – Концерт для труби і тромбона Я. Куцира (Німеччина) – з'явився пізніше, в 1965 г.

В своем творчестве молодые композиторы, как и их учителя, опирались на национальные фольклорные истоки, определявшие интонационный состав произведений, их ладовые и ритмические особенности, принципы архитектоники и типы инструментовки. Из новшеств, примененных композиторами нового поколения, выделим использование современных средств выразительности и методов композиторской техники, обновление музыкально-интонационной сферы.

Все концерты для тромбона украинские композиторы писали *в расчете на конкретных исполнителей*. Зачастую эти исполнители, с согласия авторов музыки, вносили корректуры в сольную партию и каденции.

Кроме концертов Е. Зубцова и А. Зноско-Боровского, первый этап формирования и становления украинского концерта для тромбона знаменателен появлением ряда концертов, написанных выдающимися украинскими исполнителями-тромбонистами в период с 1970 по 1981 гг.: это Концерт для тромбона с оркестром В. Здорова – К. Ерёменко и два Концерта для тромбона с фортепиано Е. Нестеренко².

«Слабое звено» этих концертов заключается в отсутствии порой четко выраженной формы и неопределенности драматургического развития. Тем не менее, концерты В. Здорова – К. Еременко и Е. Нестеренко сыграли немаловажную роль в воспитании высокопрофессиональных исполнительских кадров. Отличительной чертой аматорских концертов является исключительно виртуозная партия солиста, с применением современных исполнительских средств выразительности, включая апробирование новых технических приемов. В своих каденциях (как правило, достаточно масштабных) авторы-аматоры демонстрировали достижения высшего исполнительского мастерства.

Второй этап «биографии» украинского концерта для тромбона – это период стабильного интереса композиторов к данному жанру. Появляются его новые образцы – в контексте общей направленности творческих исканий украинских композиторов. Прежде всего, отметим стилевое разнообразие концертов для тромбона: одночастный «неоромантический» Концерт-поэма для тромбона с оркестром В. Гомоляки, «неоклассический» трехчастный Концерт для тромбона с оркестром Л. Колодуба. Оба концерта напрямую включают украинский концерт для тромбона в современный музыкальный процесс.

Концерт для тромбона В. Гомоляки в мелодическом и ритмическом плане построен на сочетании украинских фольклорных традиций и симфонических принципов конфликтной драматургии. В генетическом плане это произведение связано с определенной ветвью романтической музыки XIX в., а «питательной средой» его появления можно считать листовскую традицию концертной поэмности.

Л. Колодуб в своем Концерте для тромбона синтезировал характерные особенности музыкального языка второй половины XX века и современные выразительные возможности инструмента-солиста со стилевыми чертами классической эпохи.

Кроме того, Л. Колодуб начал создание цикла «юношеских» концертов для духовых инструментов (1999 – Концерт для трубы с оркестром, 2003 – Концерт для тромбона с оркестром, в планах композитора – написание концертов для всех духовых инструментов). «Юношеские» концерты играют важную роль в профессиональной подготовке молодых музыкантов. Их характерной чертой является сознательное

² Этот феномен имеет давние исторические традиции, причем, как правило, возникает в моменты острой потребности исполнителей в виртуозных концертных произведениях. В истории духового исполнительства подобное явление наблюдалось в конце XIX ст. в Германии и в начале XX ст. – в России.

упрощение сольной партии (доступный для молодых музыкантов невысокий исполнительский регистр, вокально-мелодический стиль партии солиста, небольшие по размеру части концертов), что позволяет плодотворно использовать эти произведения в педагогической практике.

Вклад В. Гомоляки и Л. Колодуба, написавших высокохудожественные концерты почти для всех духовых инструментов, стал заметным событием не только в отечественном, но и в мировом духовом исполнительстве³.

В 1980-е годы «география» украинского концерта для тромбона расширилась: наряду с киевскими композиторами к этому жанру обратились В. Пацера (Харьков), И. Эльгисер (Черновцы).

В своих многочисленных сочинениях для тромбона, написанных в разных жанрах, В. Пацера ставит перед исполнителем ряд не типичных для инструмента художественных задач, в решении которых реализуются новые исполнительские возможности тромбона. В. Пацера открыл новые исполнительские горизонты солирующего тромбона, расширил художественный круг образов, введя в музыку для тромбона не свойственную ей до сих пор философско-психологическую образность.

Каждый из трех концертов В. Пацеры для тромбона отличается своими индивидуальными особенностями, что прежде всего проявляется в оригинальности оркестровой партитуры. Концерт № 1 написан для тромбона с большим симфоническим оркестром, Концерт № 2 – для тромбона с камерным оркестром (струнные и ударные инструменты), Концерт № 3 – для тромбона в сопровождении деревянных духовых и большой группы ударных инструментов. Основой музыкального языка этих произведений является фактурно-тембральная организация структуры музыкальной ткани. К новаторским открытиям В. Пацеры в концертном жанре относится особая трактовка группы ударных инструментов (темброво-фоновая, ритмическая, сольная), что связано с особой ролью темброво-красочной драматургии в творчестве композитора, а также особое видение концертности тромбона, далеко выходящее за рамки «классического» восприятия.

Третий этап развития украинского концерта для тромбона ознаменован появлением двух разноплановых концертов – это Концерт для тромбона с оркестром «SOS» А. Костина и «Концертино» для тромбона и камерного оркестра А. Рощенко. В этот период в концертном репертуаре для тромбона появляются новые жанровые разновидности, внесшие в исполнительскую практику новые перспективы – как в сольном, так и в ансамблевом вариантах.

Современный украинский концерт для тромбона отмечен двумя главными художественными и исполнительскими тенденциями, сформированными в концертном жанре во второй половине XX века:

- первая определяет стремление к масштабному развитию музыкальной

³ Высокие достижения украинских композиторов в области концерта для тромбона связаны, прежде всего, со значительными успехами киевской школы игры на тромбоне. Начиная с 1968 года, в Украине регулярно проводятся конкурсы исполнителей на духовых инструментах, лучшие украинские музыканты-духовики принимают участие в конкурсах более высокого ранга (всесоюзных, международных). Выпускники Киевской консерватории (НМАУ им. П. И. Чайковского) по классу тромбона за это время завоевали четырнадцать первых премий, пять вторых и четыре третьих премии. Дважды на престижных международных конкурсах Гран-при получали украинские исполнители. Многие выпускники Национальной музыкальной академии Украины с успехом работают в известных западноевропейских симфонических оркестрах (А. Ягодин, Р. Усенко, С. Емельяненко и др.).

драматургії, с широким використанням різнообразних оркестрових засобів (Концерт А. Костина);

- друга здійснює ряд принципів камерності і яскравій індивідуалізації сольної партії (А. Рощенко)⁴.

Першим концертом для тромбона, написаним в ХХІ столітті, став Концерт А. Костина «SOS», продовживший традицію програмних інструментальних концертів в творчестві композитора (в 1986 г. був написаний Концерт для фортепіано з оркестром «Чернобыльський»). Для музики Концерта характерні надмірна експресивність і глибокий драматизм, доходять в моменти кульмінації до емоційної екстази. Назвавши своє творіння «концертом для симфонічного оркестра і соліруючого тромбона», автор розширив принципи «симфонічної» концертності, які демонструються на рівні тембрально-фактурного сопоставлення партій соліста і оркестра. Композитор свідомо розширює склад оркестра, вводять в партитуру різнопланові ударні інструменти. Для посилення тембрально-красочної палітри музики А. Костин активно використовує верхні регістри інструментів дерев'яно-духової і струнної груп, близьких між собою по тесситурі. Розвиток оркестрової фактури відбувається в двох площинах: монолітне звучання всього оркестра *tutti* і відносна диференціація оркестрових груп, об'єднаних за принципом тембрової одноплановості (кожоді група представлена в музичній драматургії Концерта самостійними сольними епізодами).

«Концертино» А. Рощенко – зразок рішення багатьох драматургічних і художньо-образних завдань обмеженими оркестровими засобами (небольшою за складом оркестром, в якому максимально раціонально використовуються інструментальні тембри). В сольній партії автором передбачена визначена свобода виконавської інтерпретації. По своїм стилевим властивостям це творіння входить в групу одностайних концертів-поем, написаних в вільній формі (Концерти № 2, № 3 В. Пацери, Концерт В. Гомоляки).

Касаючись характеристики сольної партії в українських концертах для тромбона, відзначимо постійну тенденцію до *розширення виконавського діапазону в сторону верхнього регістра*. Нота *es* другої октави стала «робочою» в цілому ряду концертів (в Концерті А. Зноско-Боровського зустрічається навіть в другій октаві). Як правило, сольна партія носить дискретний характер, що пов'язано з особливостями виконавства на мідних духових інструментах, сопряженого з великими фізичними навантаженнями.

Характерною особливістю багатьох концертів – тенденція до *розширення функціонального фактора каденції*, надаючи їй *статус* рівноправного, *самостійного розділу форми*. Як правило, каденція – «монолог» соліста, виконання якого пов'язано з визначеною імпровізаційною свободою, є показником рівня професіоналізму концертанта, його інтелекту і артистизму.

В ряду концертів існує декілька каденцій (А. Зноско-Боровський, А. Рощенко), в Концерті № 1 Л. Колодуба каденція представляє собою складну форму з чотирьох самостійних епізодів – така драматургічна «навантаження» підкреслює особливий концертний статус соліруючого інструмента.

Складні еволюційні процеси останніх десятиліть в жанрі концерта привели до значущим змінам в системі композиторського мислення. Наряду з експериментами в області музичного мови, традиційно активною стає сфера пошуку нових жанрових різновидностей. Ці процеси також пов'язані з

⁴ Наблюдаються схожі риси з розвитком європейського концерта для тромбона на рубежі 1990 -2000 гг. (концерти Я. Ксенакиса, Х. Генцмера).

появлением новых композиторских техник и музыкально-драматургических замыслов (моделей). Все эти эволюционные явления привели к переосмыслению традиционных концертных жанровых форм в рамках инструментальной музыки. Наибольшее влияние на межжанровый синтез имела камерно-инструментальная музыка (сюита, соната, камерный ансамбль). Появившиеся вследствие этого новые образцы свой концертный статус проявили в демонстрации ярко виртуозных партий концертирующих инструментов.

Современные украинские авторы проявляют интерес к поиску новых инструментальных сочетаний, следствием которых есть появление новых темброво-красочных звучаний (тромбон – виолончель – фортепиано, тромбон – труба – фортепиано, тромбон – труба без сопровождения и т.д.). В связи с этим рождается новые видовые концертные ансамбли в медном духовом исполнительстве. Концертный принцип в этих новых произведениях определяется как методом соревновательности, так и методом паритетного диалога-согласия в процессе концертирования.

В украинском концерте для тромбона с оркестром за период его исторического развития четко наметились определенные жанровые разновидности: «двойной» концерт, концерт для тромбона и симфонического оркестра, концерты с камерным оркестром, концерты для тромбона и фортепиано, концерты для тромбона и отдельных оркестровых групп, а также концерт для оркестра с солирующим тромбоном. В последние годы появился программный концерт (А. Костин) и, как разновидность концертного жанра – Концертино (А. Рощенко), что свидетельствует об активизации творческих поисков в области жанра концерта для тромбона.

Итак, ситуация в украинском концерте для тромбона на рубеже XX – XXI ст. коренным образом отличается от ситуации в концертном жанре прошедших эпох (рубеж XVIII – XIX ст., рубеж XIX – XX ст.). В украинском концерте для тромбона отсутствует кризис. Состояние концертного жанра характеризуется стабильным динамическим процессом формирования новых жанровых разновидностей в исполнительстве на медных духовых инструментах, что позволяет с достаточной долей оптимизма видеть перспективу этого жанра в украинской музыке.

Література

1. Аберт Г. Вольфганг Амадей Моцарт. – Ч. 1. – М.: Музыка, 1978. – 584 с.
2. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: Дис. ... канд. искусствовед. – К.: НМАУ им. П.И. Чайковского, 1989. – 180 с.
3. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. – К.: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 430 с.
4. Григорьев Ю. В. Музыкальный романтизм. Сущность стиля и проблемы интерпретации // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве: Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. – М., 1994. – Сб. 6. – С. 3 – 26.
5. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: Моск. гос. консерватория, 1996. – 192 с.
6. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.
7. Крыжановский Ф. Формирование концертного стиля в исполнительстве на тромбоне (к истории вопроса) // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 264 – 273.
8. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона: етапи становлення // Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство: Зб. статей. – К., 2004. – Вип. 16. – С. 271 – 280.
9. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. – Л.: Музыка, 1967. – 307 с.
10. Engel H. Das Instrumentalkonzert. Eine Musikgeschichte Darstellang. Bd. I-II. – Wiesbaden, 1971-1974.

Кушнір А.Я., м.Київ

КИЇВСЬКА ФЛЕЙТОВА ШКОЛА

Визначення «виконавська школа» доволі широке та змістовне. Сучасні виконавці-духовики наразі чітко усвідомлюють важливість збереження самобутності національних шкіл і водночас необхідність їх гармонійного розвитку з урахуванням європейських і світових тенденцій. Вкрай необхідно усвідомити зміст та значущість цих процесів і донести це до молодих музикантів, які ще знаходяться у процесі становлення.

Безсумнівно, існування певної виконавської школи та приналежність до неї обумовлюється, перш за все, характерними виконавськими особливостями, що визначають стиль, манеру гри, а їх основою є сформовані часом та досвідом цілих поколінь принципи виховання музикантів та спадкоємність традицій. Тенденції при формуванні репертуару, уподобання певних редакцій творів, виконавські трактування – усе це, аналізуючи специфіку певної виконавської школи, видається вже закономірністю, традиційними, характерними рисами. Традиційною можна назвати і манеру виконання, притаманну певній виконавській школі. Стиль або манера іноді може захоплювати, хтось знайде її цікавою, гідною наслідування, але іноді знаходиться й інша думка. Манера виконання може дратувати, бути нарочитою і штучною, хоча найчастіше таке відчуття викликають виконавці не достатньо досвідчені й здатні до надмірності, що, як відомо, не є припустимим ані в чому. Для будь-якої виконавської манери, на будь-якому духовому інструменті і, звичайно ж, не виключенням є й флейта, однією з характерних, визначальних особливостей можна вважати якість звучання інструменту. Тобто звук і всі його складові, зокрема, тембр, динаміка, вібрато, артикуляція, фразування тощо, а також те, що формує ці складові – дихання, постановка, аплікатура та ін. Говорячи про духові інструменти, слід зазначити, що визначальним для школи є ще й створення певної системи занять, як у класі, так і у самостійній роботі студентів.

Усі згадані особливості мають бути характерними певній спільноті. Наприклад, музикантам, в даному випадку флейтистам, що працюють, творять в одному місті, представникам хоч і різних поколінь, але тим, які у свій час мали відношення до певного класу, певного учбового закладу. Головне, що всіх цих людей повинно об'єднати, а вірніше головний – це їх викладач, професор, вчитель. Для учня його викладач – майстер, лідер і наставник. Саме так має бути у справжньому Класі. Висловлювання – «мали відношення до класу», а не вчилися, або були випускниками, – використовується не випадково. Іноді, однієї короткої зустрічі з видатною особистістю, однієї розмови або, навіть, знайомства, досить, щоб змінити відношення до справи, примусити задуматися, спрямувати виконавський і викладацький пошук у вірному заданому напрямку.

Основою розвитку професійного виконавства у Києві став сплеск активності музичного життя у Російській Імперії, до складу якої входила й Україна, що припадає на другу половину 19 ст. Створення Російського музичного товариства (РМТ) та його відділення у Києві, безумовно, мало позитивний вплив: активізувалося концертне життя, гастролі іноземних музикантів та їх надзвичайно високий рівень виконавської майстерності спонукав до самовдосконалення і вітчизняних виконавців. Достатньо велика кількість іноземців, які працювали в нашій країні, мала істотний вплив на формування виконавських традицій. Слід зауважити, що іноземні духовики, переважно, були представниками німецької та чеської шкіл, кращих на той час.

Розмірковуючи про історію створення Київської флейтової школи, не можна не назвати її засновників, або хоча б декількох з них. На момент відкриття Київської

консерваторії в 1913 р. її класи духових інструментів були майже повністю укомплектовані. Клас флейти очолив професор А.Химіченко. Згадуючи ті визначні доленосні часи, необхідно відзначити, що акцент при вихованні духовиків був зроблений на інструктивний матеріал, а на меті була швидка підготовка, в першу чергу, оркестрових музикантів. Перших духовиків Київська консерваторія випустила тільки у 1927 р.. Серед них був А.Ф.Проценко, який продовжив традиції свого професора А.Химіченка, а також видатні музиканти-духовики – Г.Орвід та С.Госачинський. «Впродовж 1923-1934 років консерваторія зазнала низку організаційно-структурних змін, що не могло не відбитися на долях її вихованців. У 1925 р. було введено положення про трирічне навчання в класах дерев'яних духових інструментів і лише у 1936 р. заняття у всіх духових класах почали проходити за повним п'ятирічним курсом». [1, с.405]

Андрій Федорович Проценко (1904-1984 рр.) народився у місті Ніжин Чернігівської губ.; як відомо, це містечко подарувало світові ще одного великого музиканта – Тимофія Олександровича Докшицера. А.Ф.Проценко розпочав заняття музикою в 1912 р. У 1924-25 рр. – соліст оркестру Київського пересувного оперного театру, 1926-28 рр. – Московського Малого театру, 1928-34 рр. – Свердловського театру опери та балету, 1934-56 рр. – Київського театру опери та балету ім.Т.Г.Шевченка. З 1946 р. А.Ф.Проценко – Заслужений артист України.

З 1926 р. розпочав викладати у Київській музичній школі, а одразу після закінчення консерваторії (у 1927 р.) продовжив свою педагогічну роботу у Свердловському музичному технікумі. У Київській консерваторії Андрій Федорович Проценко працював з 1934 по 1980 роки (у 1940 р. йому було присвоєно почесне звання доцента, а у 1954 р. – професора). Саме у 1934 році класи духових інструментів консерваторії були об'єднані у кафедру духових інструментів, першим завідувачем якої став прекрасний музикант, трубоч – Вільгельм Марьянович Яблонський. До речі, «О.Глазунов назвав професора Київської консерваторії В.М.Яблонського кращим трубочом Росії». [5, с.125] «У 1935 р. при Київській консерваторії було відкрито спеціальну музичну школу-десятирічку для обдарованих дітей. Саме за ініціативою Проценка та Яблонського у ній серед інших було передбачене й відділення духових інструментів». [1, с.406]

А.Ф.Проценко – видатний флейтист: виконавець і викладач. За роки роботи в консерваторії він виховав близько 90 високопрофесійних музикантів. З його класу вийшли Народний артист України В.С.Антонов, Заслужений діяч мистецтв України Я.В.Верховинець, Заслужені артисти України В.Пшеничний, В.Турбовський, В.Федченко, а також В.Басов, С.Савченко і багато інших чудових флейтистів – всього 12 лауреатів міжнародних, всесоюзних і республіканських конкурсів. Спогади про Проценка живуть в стінах Академії, живуть в 54-му класі, в якому він працював довгі роки. Скрупульозний, дещо педантичний; деякі, згадуючи про нього, говорять – консерватор. Існують легенди про те, наскільки це був вимогливий, принциповий викладач. Він не залишав без уваги жодної ноти. Прагнув до ідеальної точності і, у поєднанні з бездоганним смаком та відчуттям стилю, до ідеального результату. Першим в Україні він розробив курс «Методика навчання гри на духових інструментах», який читав у Київській консерваторії у 1940-1972 рр.

Володимир Сергійович Антонов (1932-2006 рр.), учень Проценка, закінчив Київську консерваторію у 1955 р., аспірантуру при Київській консерваторії у 1967 р. Викладацьку роботу в консерваторії розпочав у 1960 р. Згодом, довгі роки з 1985 р. по 2005 р. очолював кафедру духових і ударних інструментів Київської консерваторії (Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського). В.С.Антонов – Лауреат Українського республіканського конкурсу, Народний артист України, соліст оркестру Національного оперного театру, Президент міжнародної

асоціації флейтистів України, професор, працював в академії з 1960 року. Видатний виконавець, він проводив активну концертну діяльність, брав участь у створенні багатьох записів Держтелерадіо України, які й нині зберігаються у його фондах. З 1948 р. – соліст Київського театру опери та балету ім.Т.Г.Шевченка. Деякий час своєї виконавської діяльності В.С.Антонов присвятив роботі в оркестрі під керівництвом видатного диригента 20 ст. Є.Мравінського. Саме Володимира Сергійовича можна назвати засновником сучасної київської флейтової школи, яка вже отримала міжнародне визнання. Як завідувач кафедри, В.С.Антонов проявив себе талановитим організатором, генератором прогресивних ідей. Він є автором ряду науково-методичних робіт. Серед його учнів – лауреати престижних міжнародних конкурсів: С.Неугодников, Ю.Шутко, Б.Стельмашенко і багато інших.

Не можна не згадати відомого флейтиста, батька Володимира Сергійовича – Сергія Івановича Антонова. Отримавши освіту у Воронежському музичному технікумі (клас К.Шваба) він успішно працював артистом симфонічного оркестру Воронежа, а також оркестрів театрів опери та балету у Харкові, Саратові, Свердловську, Києві.

Заслужений діяч мистецтв України Ярослав Васильович Верховинець, що на протязі багатьох останніх років очолює клас флейти Київського Державного Вищого музичного училища ім.Р.М.Глієра з успіхом продовжує шляхетну справу свого вчителя А.Ф.Проценка.

Також, потрібно відзначити яскравого, непересічного виконавця Володимира Федоровича Федченка – Заслуженого артиста України, соліста Національного Заслуженого Академічного симфонічного оркестру, випускника класу А.Ф.Проценка. Нажаль трагічна кончина завадила йому повною мірою розкрити свої педагогічні здібності.

Олег Сергійович Кудряшов – провідний викладач Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, лауреат VIII Всесвітнього фестивалю молоді та студентів (Гельсинки, 1962 р.) та Всесоюзного конкурсу музикантів-виконавців на оркестрових інструментах (Ленінград, 1963 р.), заслужений артист України (1969 р.), професор. О.С.Кудряшов здобув освіту у Воронежському музичному училищі (1954 р.), у 1954-1956 рр. навчався у Державному музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних, у 1959 р. закінчив Московську державну консерваторію (клас М.І.Платонова), а у 1962 р. – аспірантуру при Московській державній консерваторії. У 1958 р. удосконалював майстерність у Паризькій консерваторії (клас Г.Крюнеля). З 1963 р. по 1978 р. – соліст Державного симфонічного оркестру УРСР. Також довгі роки працював керівником ансамблю старовинної музики Київської філармонії. О.С.Кудряшов викладає у НМАУ імені П.І.Чайковського з 1963р. Безумовно, його приїзд до Києва – це дуже важлива подія флейтового життя столиці. Олег Сергійович привніс свіже дихання, нові вимоги у флейтовому виконанні, а також і у викладацькій справі. Яскравим свідченням цього служить велика кількість зроблених ним записів, перекладень і власних редакцій творів для флейти, і, звичайно ж, його учні – В.Дмитрієв, І.Тютюнников, О.Вильгутський та інші.

Також, на кафедрі дерев'яних духових інструментів НМАУ імені П.І.Чайковського наразі викладають випускники класу А.Ф.Проценка – В.В.Пшеничний та В.К.Турбовський. Віталій Володимирович Пшеничний – Заслужений артист України, доцент НМАУ імені П.І.Чайковського, в минулому соліст оркестру Національної телерадіокомпанії.

Володимир Кирилович Турбовський – яскравий представник Київської флейтової школи, Заслужений артист України, соліст оркестру Національної опери України, доцент НМАУ імені П.І.Чайковського, викладач-методист та завідуючий відділу духових та ударних інструментів Київської середньої спеціалізованої музичної школи ім.М.В.Лисенка.

Продовжувачі традицій В.С.Антонова – Сергій Олександрович Неугодников, один з його кращих випускників, артист оркестру Національної опери України, та Антон Ярославович Кушнір – викладач камерного ансамблю кафедри дерев'яних духових інструментів, лауреат міжнародних конкурсів.

Усе це - історія, фундамент традицій Київської флейтової школи. Але не можна не згадати ще один чинник, що значно впливав і впливає на розвиток флейтової майстерності у Києві. А саме, творчість наших видатних сучасних українських композиторів. Не секрет, що саме плідна співпраця з композиторами є стимулом виконавської активності, а згодом, визнання рівня виконавської майстерності, яскравим прикладом може послужити співтворчість французьких композиторів і виконавців. Українські композитори створюють прекрасні твори для флейти і присвячують їх своїм улюбленим виконавцям-флейтистам. Безумовно, це сприяє розвитку флейтового мистецтва і ствердженню київської флейтової школи у світі. Таких творів дуже багато, ось перелік лише деяких з них:

Бібік В., Концерт для флейти з камерним оркестром, Глієр Р., Мелодія Вальс, Губаренко В., Концерт для флейти з камерним оркестром, Дичко Л., Партита для флейти solo, Колодуб Ж., Ноктюрн, Поема, Слов'янське коло, Кушнір Я., Прелюдії для флейти solo, Соната, Станкович Є., Камерна симфонія для флейти та камерного оркестру №3, Лятошинський Б., Старовинний танець, Мелодія, Ляшенко Г., Симфоніета № 2, Ревуцький Л., Прелюдія, Сасько Г., Концерт для флейти з оркестром, Шамо І., Мадригал, Концерт для флейти з оркестром, Штогаренко А., Дивертисмент. Також існують перекладення для флейти багатьох інших творів українських композиторів.

Безумовно, усе це можна зараховувати до досягнень Київських флейтистів, але є й проблеми, що потребують вирішення.

Звичайно ж, як не прикро констатувати, як і раніше бракує якісних, професійних інструментів. Провідні сучасні виробники, поки не зацікавилися українським ринком. Не говорячи вже про професійний сервіс або ремонт цих інструментів.

Наступну проблему можна визначити як дефіцит міжнародного спілкування і досвіду. Визнані виконавці-флейтисти поки не прагнуть приїздити з концертами або майстер-класами до Києва. Лише деякі вітчизняні виконавці-духовики проявляють достатню концертну активність. Молоді виконавці-флейтисти не приділяють належної уваги міжнародним конкурсам, що проходять в інших країнах. Сучасні іноземні флейтові твори, методики, видавана в європейських країнах періодика, потрапляють до нас з помітним запізненням або взагалі не доступні.

Названі проблеми мають економічну, фінансову основу. Шляхи їх рішення зрозумілі. На наш погляд, головною проблемою київських флейтистів залишається проблема самоідентифікації себе як представників Київської флейтової школи.

Хочу підкреслити, що Київські педагоги в своїх заняттях спираються на досягнення українських, російських і європейських флейтових шкіл. Слід відзначити те, наскільки уміло вони використовують накопичений ними досвід, але при цьому завжди відкриті до творчої співпраці.

Отже, Київська флейтова школа – є. Ми повинні лише зберегти славні традиції та досягнення її засновників. І, звичайно, розвинути закладений ними імпульс, продовжуючи пошук і використовуючи позитивний досвід наших колег.

Література

1. Академія музичної еліти України. Історія та сучасність // К.: Музична Україна, 2004. – 560 с.
2. Болотин С. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах // Л.: Музыка, 1969. – 200 с.
3. Мастера игры на духовых инструментах московской консерватории // М.: Музыка, 1979. – 192 с.

4. Портреты советских исполнителей на духовых инструментах // сост. Усов Ю. / М.: Советский композитор, 1989. – 344 с.

5. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство. Справочник // М.: Советский композитор, 1989. – 320 с.

Терлецький М.М., м.Рівне

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНИХ НАВИЧОК МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА В ПРОЦЕСІ ВДОСКОНАЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ

Загально відомо, якого важливого значення надавали і надають музиканти – духовики і педагоги питанням м'язової свободи, вивченню технічних прийомів які стосуються дихання, роботи язика, губного апарату, рук та пальців, природному прилаштуванню всього організму виконавця до свого інструменту.

Недооцінка цих питань на практиці завжди перешкоджає творчій фантазії виконавця, передачі художнього змісту твору.

Необхідно визнати, що з питань розвитку психофізіологічних навичок музичного виконавства на духових інструментах методична література дуже обмежена. Окремі висловлювання відомих музикантів і педагогів з даного питання були у вигляді афоризмів, або окремих висловлювань, які мали між собою протиріччя.

Що можна взяти за основу музикантам-духовикам з питань вдосконалення виконавської техніки, розвитку психофізіологічних навичок, на чому зосередити свою увагу, як вдосконалити цей процес? Ці та інші питання стануть об'єктом нашого дослідження.

Увага – перша умова плідної роботи, яка здатна підвищити якість виконавського процесу.

Свідомість у вузькому значенні (практичному), втому стані коли вона буває концентрованою на тому чи іншому виді діяльності і називається увагою.

Увага може бути вольовою і рефлексивною. Вольова увага формується під впливом зобов'язання, а рефлексивна – під впливом безпосереднього враження, або інтересу. В процесі творчої роботи необхідно тренувати вольову увагу. З практики відомо два види уваги:

1. Увага концентрована. Вона має мінімальне поле зору. При цьому виді уваги свідомість музиканта-духовика зосереджена на мінімальній ділянці якогось музичного об'єкту, не відволікаючись від нього ні на мить. Такий психологічний стан музиканта повинен бути обумовлений фізіологічною активністю відповідних центрів півкуль головного мозку, названим академіком Ухтомським “домінантою”. Центри, які знаходяться в стані домінанти, набувають властивості концентрувати в собі збудження, які проходять через ці центри, решту центрів головного мозку при цьому заторможуються.

2. Увага розсіяна. Вона має максимальне поле зору. Свідомість музиканта-духовика при розсіяній увазі зосереджено на тому чи іншому виді діяльності, але в той же час вона охоплює все поле зору, і музикант переключає концентрацію свідомості на інший об'єкт. При збудженні одного пункту зони кори півкуль який відповідає за виконавський рух, нервові імпульси “розливаються” по сусідніх клітинах, що називається (ірадіація), в наслідок чого виконавський рух “обростає” значною

кількістю супроводжуючих хаотичних рухів. Майбутнє засвоєння і вдосконалення відповідного процесу проходить шляхом підсилення умовно рефлекторної дії цієї зони кори півкуль. При багаторазовому повторенні одного і того ж руху, процес внутрішнього гальмування починає регулювати силу збудження, а також силу напруження м'язів. Межі центру збудження поступово звужуються (концентрація), що в свою чергу дозволяє затормозити і виключити з роботи частину взаємодійних м'язів.

Так відбувається відбір необхідних виконавських рухів, які внаслідок багаторазового повторення стають більш точними і ціленаправленими.

Деякі музиканти мають вроджену схильність до того чи іншого виду уваги. Музикант який володіє гарною виконавською технікою, наприклад диригування, не буде професійним диригентом, якщо він не має вродженої або набутої в процесі роботи розсіяної уваги. Музикант-виконавець на тому чи іншому духовому інструменті, якщо він немає вродженої або набутої в процесі занять концентрованої уваги ніколи не досягне значних успіхів. В той же час музиканту-духовику необхідно виробити в собі концентровану і розсіяну увагу. Більше того, необхідно навчитися свідомо переводити один вид уваги в інший: концентровану в розсіяну і навпаки.

Важливе значення для розуміння ролі свідомості музиканта і виховання виконавської техніки має процес усвідомлення першочергових повільних рухів, при концентрованій увазі. Впливаючи на них – вдосконалює відповідні центри головного мозку, який відповідає за складний виконавський процес.

Здатність музиканта-духовика концентрувати свою увагу на необхідних рухах з одночасним відчуттям їх правильності – створює передумови для вдосконалення виконавської техніки.

Практика показує наступне, якщо виконавський рух відбувався в повільному темпі, з концентрованою увагою на відчутті його правильності, то в процесі прискорення повинен з'явитися суб'єктивний стан (відчуття) легкості, зручності виконавських рухів і повною відсутністю перенапруги м'язів при його виконанні.

Всякий новий виконавський рух спочатку засвоюється під контролем свідомості, а потім поступово автоматизується.

Повільний виконавський рух, який відбувається під контролем уваги, впливає максимально на відповідні центри головного мозку і змінює їх дію в той чи інший бік, так би мовити покращує або погіршує цей вплив на виконавську техніку, в залежності від того, вірно чи не вірно, з фізіологічної точки зору даний рух виконувався.

Правильний виконавський рух – це такий рух, при якому в кожний конкретний момент приймає участь стільки м'язів, і тратиться стільки енергії, скільки необхідно для поставленої мети. При повільному виконавському русі свідомість музиканта – духовика знаходиться переважно в аналітичному стані і він може спостерігати і відчувати всі деталі відповідного руху. При повільному виконавському русі відбувається культура рухальних центрів кори головного мозку в бажаному напрямку.

При вихованні тих чи інших професійних виконавських рухів дуже важливим є період коли пора уже перейти від повільних усвідомлених рухів до автоматизованих. Для цього необхідно використовувати особливий виконавський прийом прискорення і заповільнення. Для вірного прискорення і заповільнення виконавських рухів необхідно знати і використовувати наступне : чим швидше відбувається виконавський рух, тим амплітуда його і дія м'язових зусиль стає меншою і навпаки.

Стан свідомості при цьому такий: при початковому виконавському русі свідомість знаходиться переважно в аналітичному стані і виконавський рух можна назвати свідомим, так би мовити під контролем свідомості, але в міру прискорення виконавського руху, свідомість поступово переходить у синтетичний стан, а виконавський

рух стає автоматичним. При заповільненні виконавського руху свідомість поступово переходить до аналітичного стану і виконавський рух знову стає свідомим.

Із вище сказаного стає зрозумілим те, яке велике значення має знання ролі методики у процесі вдосконалення виконавської техніки, і особливо тоді, коли є потреба виправити невірний виконавський рух.

При повільній роботі над нотним матеріалом можна вдосконалюватися не тільки технічно, але і художньо: при повільному темпі музикант встигає звернути увагу на всі деталі як технічного так і художнього порядку. Завдяки аналітичному стану свідомості вдосконалюються відповідні центри головного мозку і виконавська техніка. Можливі випадки, коли музикант грав в повільному темпі, а коли переходив до виконавського прискорення не отримував позитивного результату. Це може відбуватися тільки в тому випадку коли він не використовував психофізіологічний закон про взаємодію рухальних центрів і периферійного апарату і його повільна гра була уже автоматизована без активної участі свідомості.

Яка ж специфіка ігрових рухів у виконавців на дерев'яних, мідних духових інструментах, та правої руки тромбоніста?

При грі на дерев'яних духових інструментах виконавські рухи пов'язані головним чином з різноманітними рухами пальців обох рук на інструменті. Всі дев'ять пальців рук прикривають отвори інструменту або торкаються його клапанів найбільш чутливими місцями пальців першої фаланги. При цьому палець повинен добре відчувати край отвору, або центральної частини клапана. Пальці виконавця повинні швидко підніматися і опускатися, рухатися у послідовному або комбінованому порядку, відводитись в бік і т.ін.

Піднімати пальці під час гри необхідно вільно, легко, але досить енергійно. Необхідно звільнитися від всіх зайвих рухів. Пальці з клапана на клапан повинні переводитися в одній площині.

При грі на мідних духових інструментах, які оснащені вентиляним чи помповим механізмом, особливість роботи руки і пальців полягає в тому, що кисть руки повинна бути вільною, напівзігнуті пальці руки вказівний, середній і підмізинний мають легко торкатися трьох клавіш вентиляного механізму першими фалангами пальців. Вага інструменту повинна підтримуватися рукою, яка не бере участі у роботі вентиляного механізму. Навіть незначні фізичні навантаження на цю руку будуть перешкоджати нормальному розвитку технічного вдосконалення пальців.

Часто можна побачити як тромбоніст пасивними рухами веде кулісу, без будь-яких намагань відчувати рукою відстань між окремими позиціями і не робить на них невеличких зупинок. Це не означає, що рухи правої руки повинні бути різкими, поштовхоподібними. Необхідно привчити руку до відповідних рухів, точного відчуття кожної позиції, до невеличких зупинок на них, а при пасивному русі зробити це неможливо. Згодом при виконанні складних технічних пасажів, рухи будуть плавні, без зупинок із забезпеченням точного інтонаційного виконання. Необхідно слідкувати за тим, щоб рух правої руки був точним і економним. Все зайве у виконавця спричиняє напругу, скованість при веденні куліси.

З розвитком техніки правої руки під контролем свідомості, слухового апарату відбувається розвиток всіх компонентів виконавської майстерності. Діалектичний метод стверджує, що будь-який процес розвитку є рух поступовий, який йде від простого до складного, від малого до великого. Відповідно і розвиток техніки пальців рук на інших духових інструментах, повинен проходити від легких до більш складних, від повільних рухів до більш швидких.

Однією з важливих умов розвитку техніки пальців і правої руки тромбоніста є її точність в часі, так би мовити, здатність руки, пальців забезпечити необхідний ігровий рух в потрібний час. Цей рухомий навичок досягається своєчасною підготовкою

виконавця, його вміння відчувати внутрішнім слухом подальше звучання, так би мовити “думати звуками”.

Другою, не менш важливою умовою розвитку техніки пальців і правої руки тромбоніста слід вважати точність відстані. Для тих хто грає на дерев'яних духових інструментах, точне відчуття відстані необхідне при русі всіх дев'яти пальців, які беруть участь в аплікатурних комбінаціях, але особливе значення воно має в роботі мізинців. В цих умовах точне відчуття відстані між клапанами, уміння попадати на той клапан, який необхідний для видобування даного звуку, стає для музиканта необхідною умовою розвитку пальцевої техніки, а при грі на тромбоні відчуття відстані між позиціями, як в прямому русі так і в комбінаціях.

Ще однією умовою розвитку техніки пальців і правої руки тромбоніста є її аплікатура, яка зводиться до вміння виконавця знаходити найбільш раціональну аплікатуру, позицію на тромбоні і суворо дотримуватись її в процесі гри. На відміну від аплікатурної розбіжності, ця вимога важлива і допомагає виконавцю в короткий час домогтись необхідної автоматизації руху пальців і правої руки при грі на тромбоні.

Дуже важливим якісним показником, умовою розвитку техніки пальців і правої руки тромбоніста є його свідомість і керованість. Ці якості проявляються в підпорядкуванні регулюючим функціям свідомості і виконавець за власним бажанням може вносити корективи в ті чи інші ігрові навички. Наприклад, заповільнити або прискорити швидкість руху пальців, слідкувати щоб не було зайвої напруги м'язового апарату рук, пристосування до особливостей інструменту і т. ін. Розвиток раціональної техніки пальцевих рухів і правої руки тромбоніста вимагає систематичних і ціленаправлених вправ.

Виконавсько-викладацька практика показує, що в процесі оволодіння пальцевою технікою музикант-духовик зустрічається з неминучими труднощами, які полягають в необхідності подолати гальмові моменти нервово-м'язового порядку в процесі автоматизації рухових навичок. В процесі навчання музикант робить більше фізичних зусиль ніж ті, які необхідні для натиску на клапан, чи при веденні куліси і як правило з обов'язковою участю інших пальців і навіть всієї руки. Подібні дії мають психофізіологічне “виправдання”.

Оскільки в основі пальцевої техніки і правої руки тромбоніста лежить миттєва передача центробіжних імпульсів від мозку до відповідних м'язів рук, незначне спізнення при передачі вказаних імпульсів по центробіжному шляху викликає у виконавця порушення нормальної роботи м'язових скорочень, що ускладнює своєчасну і чітку роботу пальців. Крім того, розвитку вільної білості пальців протидіють м'язово-суглобне тертя в зап'ястно-фалангових сполученнях, а також надмірне напруження м'язів рук в цілому. Ця напруга може стати наслідком різних причин:

а) неправильне положення рук і пальців на інструменті (неправильна їх постановка);

б) непридатні анатомо-фізіологічні основи для розвитку швидкості пальців, які виражаються у відсутності оптимальних рухових здібностей у виконавця;

в) надто напружені інші м'язові групи організму, які викликані посиленням нервово-м'язової діяльності в процесі гри.

Для того, щоб послабити м'язово-суглобні тертя і тим самим дати більше волі пальцям, особливо музикантам, які грають на дерев'яних духових інструментах слід постійно тренувати їх мускулатуру. Особлива увага повинна бути приділена розвитку мізинців і підмізинців. Практика показує, що ці пальці вимагають особливої уваги при узгодженні їх в роботі з іншими пальцями, при переміщенні їх на клапанно-ричаговому механізмі інструмента з врахуванням часу і простору.

В процесі тренування рухових навичок важливою умовою є контроль свідомості

музиканта щодо роботи пальців та правої руки тромбоніста. Справедливе зауваження на цей рахунок належить С.В.Розанову: “Техніка пальців є діяльністю не тільки м’язів, але і психіки, і оволодіння технікою є перш за все виявом вольових функцій, спочатку свідомих, а потім, автоматизованих”. Теж саме стосується і тромбоніста в процесі вдосконалення ведення куліси.

Культура свідомого відчуття вірних рухів відіграє виняткову роль не тільки у засвоєнні музично-виконавської техніки, але і у виявленні у музиканта творчого потенціалу.

Відчуття правильних рухів створює координацію між психічною сферою і периферійним апаратом, між сенсорною областю і моторикою, при чому сенсорна область домінує над моторикою. Якщо у виконавця-духовика над музично-технічними рухами домінує сенсорна область (відчуття правильних рухів), то його творчий потенціал проявляються легко і природно.

Якщо на тих же музично-технічних рухах буде домінувати моторика (фіксація уваги тільки на рухальних процесах), то виконання буде механічним, не життєздатним.

Як допоміжний, але дуже дійовий засіб вдосконалення музично-виконавської техніки пропонуються вправи, які називаються уявними (читання очима), без реальних фізично-озвучених рухів.

Ці вправи побудовані на виявленні ідеomotorного акту. Під ідеomotorним актом з точки зору фізіології та психології ми розуміємо автоматизовані, незначні за об’ємом рухи в процесі яких музикант подумки уявляє собі ці рухи. Наприклад, складний ритмічний малюнок, інтервальні скачки, виконавський пасаж і т.ін. Таким чином уявний і моторний компоненти руху тісно зв’язані між собою, і відтворення у свідомості одного з них веде за собою появу іншого.

Так (чорнова робота) прокладає шлях до фізично-озвучених рухів. Цей прийом використовується не тільки для культури рухів, але і для культури музичного слуху, емоцій і т. ін. Подумати, усвідомити, знайти вірне рішення, перш ніж діяти.

Музичне мислення визначає аналіз музичного твору (його зміст) і безпосередню уяву форми. Таким чином, музичне мислення базується на інтелектуально – інтуїтивному сприйнятті музичного твору.

Після того, як музична п’єса опрацьована інтелектуально (пропущена через центри свідомості), тоді вона готова до безпосереднього виконання, в той же час свідомість ніколи не погашається. Свідомість повинна завжди бути присутня в процесі творчої діяльності музиканта-духовика.

Художньо-повноцінне виконавство повинно мати в своїй основі правильну взаємодію між інтелектуальною сферою (музичне мислення), емоційно сферою, музичним слухом і моторикою. При цьому емоційна сфера ніби пронизує весь комплекс виконавської діяльності. Всі ці елементи музичного виконавства повинні бути поєднані єдиним вольовим зусиллям.

Аналізуючи все вище сказане можна зробити такий висновок: психологічна основа музиканта – духовика в процесі засвоєння виконавської техніки складається з таких компонентів:

- 1) музичне мислення;
- 2) емоційність;
- 3) музичний слух;
- 4) моторика.

Музикант-духовик повинен користуватися не тільки високо розвинутими компонентами кожного зокрема, але і їх досконалою координацією. Ця координація має слідує структуру: музичне мислення (свідомий процес) керує емоційністю, емоційність впливає на музичний слух, а слух, в свою чергу, впливає на моторику.

Цей процес названо психофізіологічним, тому що в даному випадку ці процеси не тільки фізіологічні, але і психічні – всім керує свідомість, яка виражена у вольовій установці музиканта.

Якщо у музиканта-духовика ці компоненти вдосконалюються і в логічній послідовності координуються між собою у нього є великий шанс досягти значних успіхів і стати висококваліфікованим виконавцем.

Література

1. Апатський В.Н. Психологическая сущность пальцевой техники // Основы теории и методики духового музыкального исполнительского искусства.- К., 2006, С. 171-187.
2. Григорьев Б. Освоение позиций и постановка правой руки на тромбоне// Методика обучения игре на духовых инструментах: Статьи. Вып. 3 / Под. ред. А.Усова.-М.: Музыка, 1971 – С. 204-213.
3. Диков Б. Психологические основы кларнетного исполнительства // Методика обучения игре на кларнете.- М.: Музыка, 1983 – С. 148-168.
4. Назаров И. Основы музыкально – исполнительской техники и метод ее совершенствования.- Л.: Музыка, 1969 - С.130.
5. Терлецький М. Загальна фізіологічна характеристика виконавського процесу при грі на духових інструментах // Методика навчання гри на духових інструментах. Рівне, 1994. - С. 10-12.

Сверлюк Я.В., м.Київ

ГЕНЕЗИС ТА ЕТАПИ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Проблема музично-педагогічної діяльності диригента, її якісних характеристик, що у нашому дослідженні розглядається через призму дефініції професійної підготовки, яка у своєму історичному розвитку значно еволюціонувала під впливом соціально-економічних, культурно-політичних, моральних і психологічних чинників. Це зумовлює до проведення історичного аналізу з метою виявлення генезису концепцій щодо сутності зародження, становлення та розвитку професійної підготовки та діяльності диригента як педагога, музиканта, керівника, вихователя.

У цьому зв'язку формування диригентського мистецтва необхідно розглядати в аспекті тих суспільних явищ та культурно-історичних процесів, що мали місце на певній стадії розвитку людської цивілізації. Зокрема, в єдності музичного мистецтва від самого примітивного (відстукування простих мелодій первісними людьми) до створення класичних полотен сучасної музики.

“Диригентське мистецтво, – зазначає М.Глинський, – є одним найдавніших видів музичного втілення, оскільки началом є перевтілення звуків у рухи тіла, що вкорінені в психофізіологічних особливостях людської натури. Неясно усвідомлені враження викликані звуками, наділені динамічним характером і, оскільки сторонні сили не впливають на результат процесу, який здійснюється при цьому у несвідомих центрах, прагнуть до розряду у вигляді реакцій м'язів”[4, с.26]. Тобто, музичне мистецтво первісних народів повністю ґрунтувалось на вільному виявленні цих рефлексорних реакцій, а сприйняття звуків було природним перевтіленням у танець. У той час ритмічний елемент надовго заслонив мелодію і гармонію, оскільки ритм був наділений такою дієвою силою, яка виключала потребу в інших засобах музичної виразності.

Він був не одним з рівноправних елементів музики, а самою її сутністю. Не буде перебільшенням твердження, що відчуття ритму було присутнє первісним людям більше, ніж людям нашого віку. Відповідно сила впливу різноманітних ритмічних малюнків, що відтворювались на примітивних ударних інструментах, була величезною. Емоції, які викликалися рівномірним чергуванням акцентів, були настільки сильними, що діючи на нервову систему, приводили в дію певні м'язи тіла у відповідності з музикою. Прообразом сучасного диригента був керівник первісного ансамблю, котрий розподіляв ритмічні акценти.

Використовуючи наукові дані з порівняльної антропології, можна відтворити первісний вид диригування, в основі якого були рухи тіла. Як правило, кожне плем'я використовувало свої специфічні рухи тіла, притаманні їхній культурі та традиціям – від притопування ногами до різноманітних рухів рук і пальців. Окремі різновиди такого колективного музичного виконавства в сучасних диких племен Нової Зеландії та Індії збереглися до наших днів.

Подальший розвиток диригентського мистецтва відбувався завдяки переходу на інший ступінь колективного музикування, коли мелодія стає домінуючим засобом музичної мови. Більш популярні імпровізації, що стали народними наспівами, передавались за родовою традицією. Проте через відсутність нотації, вони потребували нового підходу до диригування.

Тогочасна практика поступово сформувала два різновиди керування колективом. Спочатку роль диригента виконував співак, котрий найточніше передавав мелодію наспіву. Такий співак-диригент очолював ансамбль, задаючи тон, темп та нюанс на зразок сучасного регента. Тільки після цього голосно і виразно він виконував наспів, відраховуючи такти плесканням в долоні чи постукуванням ногою.

Хоч диригентське мистецтво в сучасному його розумінні як самостійний вид музичного виконавства сформувалось відносно недавно (2-га чв. 19 ст.) [6], його витоки прослідковуються з давніх часів. Л.А.Безбородова підтримуючи таку ж думку стверджує: "...прообразом диригування були ритмічні рухи тіла первісної людини підчас танців, а також відбивання ритму з допомогою примітивних інструментів (раковини, палки, каменя тощо). Вже пізніше виділявся провідний виконавець, який відраховував такт плесканням або ударом ноги"[1, с.10]. Це був так званий ударно-шумовий спосіб управління колективом виконавців, коли з допомогою постукування і рахування вголос ведучий визначав ритм і вирівнював ансамбль.

Проте цей прийом не завжди був зручним у практичній діяльності. При більшому складі виконавців, їхні голоси глушили диригента, через що, його керування втрачало всякий зміст. Тому ще на ранній стадії музичного розвитку стали застосовувати більш складні засоби диригування. У зв'язку з тим, що рухи тіла носили індивідуальний емоційний характер і не завжди були для всіх зрозумілими, таке мистецтво рухів було перенесено з області емоційного переживання в практично-прикладну площину.

Якщо в глибокій давнині рухи тіла постійно супроводжували музичну практику первісних народів, в основі яких були рефлексорні реакції, то в наступній епосі вони носили характер умовних знаків, що використовувались у практичній діяльності. Є свідчення, що таким чином здійснювався перехід до нових форм диригування у давніх індусів. За дослідженням Гауга, ще до появи Вед музична практика із багатьох рухів тіла, що супроводжували спів та гру на інструментах вибрала два: рух головою для застосовування при відзначенні акцентів мелодичної мови, і жестикуляцію руками, що вперше стала застосовуватись при виконанні Jadschurweda [9].

З розвитком нового мистецтва, що полягало в умовному позначенні звуків з'явилося ряд його різновидностей. Так, в індійському трактаті Мвндыкі S'ikshv вже розглядаються умови рухів пальців і встановлюється система, що нагадує

загальноприйняту в середні віки, завдяки якій окремі ступені гами позначались кісточками правої руки. Щоб викликати у виконавців певне мелодичне уявлення диригент це здійснював з допомогою пальця лівої руки, яким вказував на відповідні кісточки на правій руці. Ця схема носила назву *gâtrâvina*, тобто значення суглобів [4, с.28].

В той час також існував цілий ряд диригентських засобів для вираження нюансу виконуваної мелодії. Так, наприклад нюанс *piano* виражалось з допомогою вказівного пальця правої руки, котрим диригент проводив по пальцях лівої. Для того щоб показати нюанс *forte* він притискав праву руку до долоні лівої [6].

Як бачимо з розвитком та ускладненням мелодії, зростанням труднощів відтворення незафіксованих письмово пісень та різноманітних мелодій призводить до того, що мистецтво диригування з допомогою умовних рухів тіла трансформується у складну науку хейрономію (від *χείρ* – рука, *νόμος* – закон, правило). В основі цього виду диригування лежала система умовних символічних рухів рук і пальців диригента, які підтримувались відповідно рухами голови та корпусу. Пізніше, в середні віки такі прийоми музичного керування застосовувались в церковному хорі. Їх можна вважати початком зародження сучасних “мови жестів”. Вони були найближчими до професійного диригентського мистецтва, оскільки ці жести вказували також на динамічні відтінки і повинні були відповідати загальному характеру виконуваної музики. Таке диригування було широко розповсюджене у давньому Єгипті та Греції для спільного керування музикантами та хором.

Ще до теперішнього часу на єгипетських і асирійських барельєфах збереглися зображення спільного виконання музики, переважно на однорідних музичних інструментах, кількома музикантами під керуванням людини з жезлом у руці. Тобто, прообразом сучасного диригента в той час був провідний виконавець на музичному інструменті, який виконував одночасно функції музиканта та керівника колективу з відповідними організаційними обов'язками. Цей період характерний тим, що у ньому не було теоретичних положень і педагогічних принципів керування оркестровим колективом.

Якщо спочатку хейрономічний принцип диригування був нероздільно зв'язаний з музикою, то пізніше він виділився з додаткових засобів і став самодостатнім мистецтвом, незалежно від музики та театру. В такому змісті термін “хейрономія” можна знайти у літературному вжитку Ксенофаном. “Коли я повернувся додому я не танцював, тому що я цьому ніколи не вчився, але я хейронимував, тому що я це вмю робити”[8]. Таким чином відділившись від музичного мистецтва, хейрономія лягла в основу мистецтва міміки.

Варто відзначити, що хоч диригентське мистецтво вийшло на нову ступінь розвитку, особливість тогочасної грецької музики була причиною його регресу. Важливою відмінністю від музики східних народів було злиття всіх видів мистецтв і залежність музики від мистецтва слова. Музика, уособлена відповідним мелодичним малюнком з ритмічним супроводом, виконувала роль доповнення та ілюстрації тексту. Її мелодія створювалась з урахуванням акцентів декламаційної мови і відображала на собі особливості версифікації. Таким чином, залежність мелодії від метричної будови тексту підвищила ритмічний елемент, який знову набув важливого значення. У зв'язку з тим, що головною основою диригентського мистецтва у греків стає відраховування таку, хейрономія втрачає пріоритетність широкого розповсюдження в музичній практиці, а диригенти музичних колективів використовують ударно-шумові прийоми керування, відомі з епохи первісної культури.

Не буде перебільшенням твердження, що з розвитком музичного мистецтва вдосконалюються і способи керування колективами, оскільки заняття з гри на інструментах, концертні виступи відбувались як колективно, так і індивідуально.

Це підтверджується практикою художнього життя античної Греції, де головною ареною розвитку диригентського мистецтва був театр.

Класична трагедія вимагала великої кількості акторів, танцюристів, співаків і музикантів, спроможних на належному рівні передати її художній зміст. Постановка кожної драми – це завжди велика напружена робота, успіх якої значною мірою залежав як від літературного тексту, режисури, так і від колективної майстерності виконавців. Тому більшість акторів і музикантів мали бути професійними митцями, яскравими виконавцями. Такі виконавці могли готуватися тільки у спеціальних школах. Перша відома музично-виконавська школа була на острові Лесбос, з якою пов'язаний легендарний образ поетеси Сафо [2, с.13].

Диригентське мистецтво перших століть християнської ери розвивалось у монастирях, де диригування було частиною церковного вжитку. Наприклад в зразковій “Schola Cantorum”, заснованій Григорієм Великим у Римі створювались канони для виконання хоралів, започатковувались основи церковної літургії. З цього центру церковної музики роз'їжджались по всьому світу носії церковних традицій, для ознайомлення монастирських співаків з способами виконання хоралів, що створювались у Римі. Головними охоронцями співочих традицій були настоятелі монастирів – аббати і єпископи, а обов'язки регента дозволялось виконувати найбільш здібному співаку.

Слід відзначити, що ієрархічний стрій середньовікового духовенства виробив табель про ранги в цій галузі. Наприклад, головний диригент в римській “Schola Cantorum” називався приміцеріусом, в Мілані та інших церквах – кантором, магістром, а пізніше процентором. Його безпосередніми помічниками були “secundicerius, tertius, quartus”, тобто другий, третій та четвертий. У східній церкві помічниками диригента було вже сім дияконів. За визначенням Григорія Великого, диригент, незалежно від його духовного сану, користувався великою пошаною. Його положення символізував великий важкий жезл, прикрашений золотом, сріблом і слоновою кістю. В знак своєї вишчості приміцеріус (диригент) під час богослужіння тримав його на виду у співаків.

Більшість творів того часу, детально описуючи музичне життя середньовіччя, називають класичну хейрономію основою диригентських прийомів у вокальній та інструментальній музиці. Хейрономія того часу була засобом, що найбільше відповідав вільній ритмічній побудові хоралу. Проте треба зазначити, що хейрономічні прийоми середньовіччя відзначались від давньогрецької хейрономії великою кількістю відтінків. За свідченням Гора, не тільки мелодія але й модуляція вказувалась різноманітними рухами правої руки та з допомогою пальців, які згинались повністю або наполовину [7].

Хейрономічні прийоми церковної музики, запозичені у давніх греків збереглися до XV століття. Про це свідчать картини того часу, на яких зображено диригентські прийоми, що були в широкому вжитку. Так, на картині Ботічеллі (1446-1510 р.) зображено два хори ангелів, які співають по нотах, а один з них диригує легким рухом руки. На картині Пінтуріккіо (приблизно створена в цей час) ангел таким способом керує хором, що складається з 10 ангелів.

Проте є підстави припускати, що поряд з хейрономією, існували інші види диригування, більш близькі до нашого часу. Адже царський жезл поступово перетворювався з символу духовного звання в невід'ємну ознаку диригентської посади і став прообразом диригентської палички (батути). В даний час важко точно визначити дату початку диригування диригентською паличкою. До недавнього часу вважалось, що диригентська паличка стала використовуватись в 19 столітті. Хоч в історичній літературі є свідчення про перший випадок диригування батutoю концерти Палестріни в 1564 р., коли він відраховував такт тонкою і довгою золотою паличкою.

Ускладнення багатоголосся, поява мензуральної системи і розвиток оркестрової гри вимагало більш чіткої ритмічної організованості ансамблю. Можна припустити, що це було причиною того, що поряд з хейрономією застосовувався спосіб диригування з допомогою “батути” (палки; від італійського *battere* – бити, вдаряти), яка використовувалась для досить голосного відбивання такту. Його ще називають “шумове диригування”. Про застосування батуту свідчать художні зображення циркового ансамблю, що відносяться до 1432 року. Таке диригування застосовувалось і в давній Греції. При виконанні трагедій керівник хору і оркестру підтримував ритм постукуванням ногою, користуючись при цьому взуттям із металевими підшвами. Історичні джерела свідчать, що в середні віки під час керування хором кантор також вдаряв важким жезлом по підлозі або батutoю по пульта. У зв’язку з цим, що таке керування колективом справляло багато шуму, в XVII столітті з тою ж ціллю використовується звернутий в трубку нотний папір. Такий спосіб диригування проіснував досить довго. Наприклад, Ж.Б.Люллі до 1687 року користувався великою масивною очеретяною тростиною, якою він стукав по підлозі. А Б.А.Вебер застосовував “шумове диригування” ще на початку 19 століття, вдаряючи по партитурі трубкою з шкіри, набитою шерстю.

Підсумовуючи основні історичні етапи розвитку диригування С.А.Козачков зазначає: “... стихійні і примітивні рухи тіла первісних людей, хейрономія давнього періоду і епоха середньовіччя, пошуки засобів управління ритмічним ансамблем і появою батуту з “відбиванням такту” в XVI столітті, генерал-бас і диригування за клавесином в XVII-XVIII століттях і, на кінець, виникнення нового стилю з його високо розвинутою мовою жестів – ось основні етапи еволюції диригентського виконавства” [3, с.15]

Якщо диригентське мистецтво у своєму історичному розвитку було у певній мірі далеке до досконалості, проте воно суттєво вплинуло на становлення професійного диригування в Європі та створення в 19-20 ст. відомих диригентських шкіл.

Література

1. Безбородова Л.А. Дирижирование: Учебное пособие для студентов пед. Ин-тов по спец. “Музыка” и учащихся пед. Училищ по спец. «Муз. воспитание». – М.: Просвещение 1990. – 159 с. С.10]
2. Грум-Гржимайло Т.Н. Музыкальное исполнительство. – М., 1984. с.13
3. Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. М., 1967, с.15.
4. М.Глинский Очерки по истории дирижерского искусства (История дирижерских систем). Музыкальный современник, 1916. – №3. С.26. 62 с.
5. Музыкальная энциклопедия. Т.5. – М.: 1981. – 1055 с.
6. Chrysander F. “Ueber altindische Opfermusik” Vierteljahr. für Musikwiss. 1885, S. 30
7. Goar, Euchologium graecum. Peter Wagner, Ursprung und entwicklung der liturgischen Gesangsformen S. 16
8. Pollux J. (Polydeukes), Iulii Pollucis Onomasticon. Bekker 1846
9. Uber das Wesen und den Werth des Wedischen Accents, Мьнchen 1873. Ср. О. Fleicher, Neumenstudien I, 49

Богданова Л.Д., м.Харків

РОБОТА НАД МЕТРОРИТМОМ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО ЗІ СТУДЕНТАМИ ПЕРШОГО І ДРУГОГО КУРСІВ ДУХОВОГО ВІДДІЛУ

Сольфеджіо — один з найважливіших базових предметів теоретичного циклу, в рамках якого відбувається закріплення знань, отриманих на уроках спеціальності: розвиток мелодичного і гармонічного слуху, пам'яті, метроритмічного усвідомлення музичної форми при запису диктантів або власних творів студентів на задану тему.

Робота над розвитком відчуття метроритму, на думку автора статті, є найбільш важливою, бо цей засіб музичної виразності надає індивідуальності музичному твору, визначає стиль епохи й особистість конкретного автора.

Дана робота ставить за мету виклад деяких методичних прийомів, що дозволяють ефективно працювати в галузі розвитку відчуття метроритму на уроках сольфеджіо. Питання це важливе й складне не тільки саме собою, але й тому, що вітчизняна методика має у розпорядженні мінімальну кількість робіт з цієї галузі. Спеціальних досліджень не має, і педагог може користуватися невеличкими фрагментами методичних розробок, що представляють окремі глави в таких роботах як “Методика преподавания сольфеджио” О.Давидової, “Ритмическая дисциплина скрипача” К.Мостраса, “Музыкальное воспитание” К.Орфа й ін.

Незрозуміле ставлення педагогів-дослідників до цієї проблеми, адже високо розвинене відчуття метроритму у виконавців — одна з найважливіших заporук успіху їх виконавської й педагогічної діяльності. Отже, поверхова вивченість — одна з важливих причин, що спонукали вибрати для методичної роботи саме цю галузь виразних засобів.

Музика — це мистецтво, що розвертається й живе в часі. Значить, у першу чергу, має справу з елементами звуковисотності й часу*. Отже, для музики величезне значення має метроритмічна організація музичного матеріалу. Розвиток відчуття метроритму є одним з основних завдань у справі виховання молодого музиканта не тільки в класі за фахом, але й на заняттях з сольфеджіо. “Перший період навчання — постановочне оформлення, знайомство з музичною абеткою тощо — здавалося б, надовго відхиляє впровадження ритмічної дисципліни, однак теоретична освіта, що паралельно йде, переважно сольфеджування, значно допомагає реалізувати відтворення на інструменті ритмічних навичок. Це музичні навички, розуміння, що пробуджується, відчуття в співі природи ритму, що чекає свого здійснення й відбиття на скрипці [4, с.19]. От яке значення в області метроритмічного виховання надає урокам сольфеджіо К.Мострас. Про це ж пише О. Давидова в “Методике преподавания сольфеджио”: “Завданням сольфеджіо є виховання й розвиток професійних навичок на тій рівні й у тій об'ємі, що потрібно для певної спеціальності. Основний нахил все-таки варто зробити на розвиток практично необхідних для даної спеціальності навичок і знань” [3,с.79].

Автор даної роботи вважає: метроритмічне сприйняття озвученого матеріалу є найбільш уразливою стороною музичного виховання студентів будь-якої спеціальності (крім ударників, у яких ритмічні вправи, етюди є основою навчання). Тому

* Цей висновок робимо, виходячи із властивостей музичного звуку: на першому місці висота, на другому — тривалість звучання. Звідси наступна послідовність засобів музичної виразності: 1) ладо-гармонічні засоби музичної виразності; 2) метроритмічні.

метроритмічні вправи варто включати в роботу як обов'язковий елемент уроку сольфеджіо. Вправи, що прищеплюють навички метроритмічного відчуття, вносять пожвавлення в роботу на кожному уроці, отже велике значення цього засобу музичної виразності є для створення повноцінного музичного твору.

“Ритм — не абстрактність: він інтонаційний “стрижень”. Неінтонуючого ритму в музиці немає й бути не може” [1, с. 306].

Займаючись питаннями метроритмічного виховання, треба надавати більшій увазі вивченню особливостей сучасної музики, а саме: поліметрії, синкопі, поліритмії.

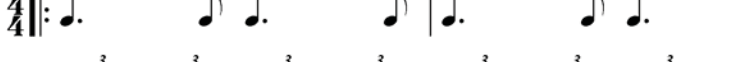
Переходячи до основної частини роботи, необхідно пояснити, що в даній методичній розробці тактова система ритмічної організації музики залишається провідною й розглядаються найважливіші елементи класичного метра: “метричний період”, квадратність і переважно рівномірно-акцентний характер метричної організації музичного матеріалу.

З початку роботи над метроритмом не слід забувати про одну з найважливіших музично-композиційних “формул” — “метричному періоді”, без якого не існує музика гомофонного принципу. “Метричний період” визначає будову не тільки форм-мініатюр, але й форм великих, регулюючи будову складових розділів. Таким чином, робота з метроритмічного виховання студентів ведеться в повній відповідності з освоєнням ними найпростіших музичних структур (мотив, фраза, речення, і, нарешті, період). Ритмоінтонаційні вправи подано тільки в строгій відповідності з структурою. Звичайно, це речення або період.

Первісні кроки зводяться до того, щоб студенти в практичних заняттях чітко засвоїли питання взаємодії метра, ритму, темпу, бо це входить у єдиний часовий параметр. Освоюючи ритмоінтонації, які є одиницями “лексичного” ряду в музичній мові, не можна забувати, що ритмічний аналіз має значеннєвий характер у музиці.

При розгляді природних передумов ритмічного відчуття особливо варто звернути увагу на той факт, що метричні відчуття виникають лише із дворазового відтворення метричної пари “опорність-неопорність”. Тому розподіл на “2” в освоєнні метроритмічних формул є найважливішим на ранньому етапі роботи зі студентами. Спочатку треба навчити їх у заданому темпі (певна пульсація метричної долі) виконувати різні ритмоформули чітким розподілом на “2”, на “4” (збільшення або зменшення).

Приклад. Викладач дає чіткий темп по метричній пульсації (четвертями), а студентам пропонує “грати” ритмоформулу, що у вдвічі коротше, удвічі довше, учетверо коротше або довше метричної одиниці. На більш пізньому етапі навчання вводиться довгий, короткий пунктири, групи особливого ритмічного розподілу. Ця вправа необхідна для того, щоб студенти при самостійній роботі (визначення розміру в диктанті або читання з листа) диригували не ритмом, а метром, що давало б їм можливість правильно визначати розмір музики і її ритмічний запис. Ціль вправи вважається досягнутою, якщо студенти навчилися переходити від однієї ритмоформули до іншої, не міняючи темпу. Вміло розставляючи ритмоформули, викладач показує студентам, що їхнє сполучення, зігране в одному темпі, саме собою здатне створити ілюзію прискорення або уповільнення темпу. Цією властивістю користуються композитори у творах при підході до кульмінації або відході від неї; при створенні певного психологічного настрою п'єси, і нарешті, зміна метроритмічної пульсації — це одне з важливих умов при переході від однієї частини форми до іншої.

викладач:	$\frac{4}{4}$: 	: метр
	T — S — D — T —	
студенти:	$\frac{4}{4}$: 	: ритм
або:	$\frac{4}{4}$: 	: ритм
або:	$\frac{4}{4}$: 	: ритм
або:	$\frac{4}{4}$: 	: ритм
або:	$\frac{4}{4}$: 	: ритм
або:	$\frac{4}{4}$: 	: ритм

На початковому етапі роботи зі студентами духового відділу освоєнню певних ритмоформул (призначених по програмі) багато в чому допомагає система ритмоскладів, узятя з релятивної системи навчання:



та та ті ті ті ті ті рі ті рі ті рі ті рі ті ті рі ті рі ті та ай ті

Це є продовженням давно залишеної в школі роботи з метроритмічного виховання учнів (на жаль, практика показує, що ритмосклади мають місце тільки в підготовчих і перших класах музичних шкіл).

У подальшій творчій роботі, пов'язаній з розвитком метроритмічного відчуття, варто продовжувати почату в школі роботу, що проходить у наступних формах: 1) "програвання" ритмічного малюнка (однією рукою) і метричних доль (другою рукою); 2) читання ритмічного малюнка ритмоскладами за нотним текстом в заданому темпі, не змінюючи його; 3) сольмізація музичного прикладу під акомпанемент викладача; 4) введення ритмічних остинато в спів інтонаційних вправ. Останній пункт плану роботи з виховання метроритмічного відчуття є найбільш важливим, на наш погляд, тому що "у музиці висотні взаємодії звуків невіддільні від їхньої тимчасової організації й, отже, розвиток інтонаційного слуху й відчуття метроритму повинне вестися одночасно" [3, с.57].

Спираючись на цей вірний висновок О.Давидової, помітимо, що в методиці роботи зі студентами велике місце повинні займати метроритмічні вправи, уводити їх треба обов'язково на кожному уроці. Всі форми роботи, пов'язані з вихованням і розвитком інтонаційного, гармонічного, внутрішнього слуху варто оформляти ритмічно.

Педагогічна практика свідчить, що розрив між інтонаційними й ритмічними вправами призводить до небажаних результатів. Ряд звуків студентичують як тонічний тризвук:

1.



Але варто його оформити метроритмічно, як багато студентів уже не відчують тонікальності цього мелодичного відрізка:

2. В.Моцарт – Туга за весною.



і т.д.

У цьому випадку студентів відводить певна організація звуків тонічного тризвуку. Але буває зворотнє явище, коли інтонаційні складності заважають студентам визначити метр музичної побудови й вірно записати його ритмічний малюнок:

3.



і т.д.

У цьому випадку студенти не встигають уловити в заданому темпі якість інтонації (зм. VII₇). При аналізі цього уривку внутрішнім слухом вони несвідомо сповільнюють темп, а це призводить до неправильного ритмічного запису мелодичного малюнка, хоча синкопування його була ними відразу помічена:

4.



і т.д.

Аналізуючи це явище, ще раз підкреслимо, що до системи занять над розвитком відчуття метроритму варто віднести нагадування про залежність його від темпу, і що роботу над вправами будь-якої інтонаційної складності необхідно давати на фоні різних ритмічних остинато (будь то робота над акордами, інтервалами, ладами або просто розспівка перед початком занять). Ніколи не слід працювати без чіткого ритмічного оформлення інтонаційної вправи.

5.



Навіть на ранньому етапі засвоєння інтервалів, акордів, ладів варто використати прийом пожвавлення мелодичної лінії, вдаючись на допомогу того або іншого ритмічного малюнка (виходячи із програми), що надає індивідуальності своєрідності інтонаційній вправі й одночасно полегшує процес його мелодичного засвоєння, звільняючи від безлику схеми:

6.



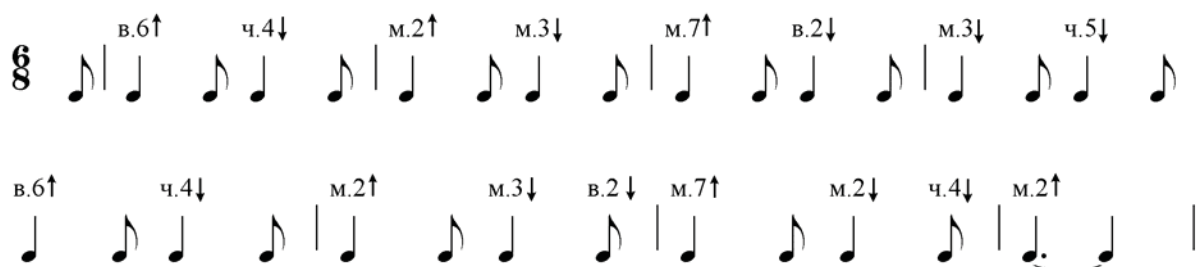
Робота над інтервалами теж варто оформляти метроритмічно. Ряд інтервалів записують на дошці цифровою і підписується метроритмічна сітка. Потім проспівується відразу ж у звуковому метроритмічному оформленні. Студентів

просять виконати мелодію (на нейтральний склад), зашифровану в цій інтервальній послідовності. Для них це не є особливо складним, бо цей інтервальний ряд, будучи оформлений метроритмічно, усвідомлений ними як пісенний матеріал у формі періоду, що складається із двох речень повторної будови з відхиленням в а-молл наприкінці першого речення. Крім того, інтервальний ряд є чітко функціональним у гармонічному розумінні:

7.



Розшифровка інтервальної послідовності:



Щоденну технічну роботу варто наближати до композиторської практики й брати приклади для вправ, диктантів (з метою закріплення окремих ритмоінтонаційних зворотів) з музики різних стилістичних епох:

8. Й.Бах. Менует



9. М.Бем. Менует



Освоювати інтонаційні особливості ладової розмаїтості професійної й народної музики треба обов'язково в метроритмічному оформленні.

Автором даної роботи помічено, що саме воно (метроритмічне оформлення) допомагає інтонаційно освоїти особливості того або іншого виду ладу. Ніколи не варто співати звукоряди ладів, не оформлені метроритмічно, освоєння кожної інтонаційної схеми повинне йти відповідно з певною метроритмічною формулою:

10.



У цьому випадку метроритмічне оформлення допомагає домогтися подолання слухової інерції натурального мажорного ладу й освоїти його гармонічний варіант. Інтонаційні особливості гармонічного мажору освоюються краще й швидше, якщо на ранньому етапі вивчення звукоряд має такий метроритм, при якому VI ступінь зв'язується із сильною долею саме у висхідному русі. Особливо цей спосіб стає ефективним при освоєнні інтонаційних формул ладів народної музики, які менш знайомі студентам і по суті пов'язані з музикою різних національних культур, з їх інтонаційним і метроритмічним багатством:

11. Грузинська народна пісня.



Сама по собі мелодико-ритмічна й ладова структура цієї пісні не представляє особливої складності (До міксолідійський). Але робота над цією піснею може пожвавити введенням ритмічного остинато, що внесе елемент поліритмії й викличе жвавий інтерес студентів, бо впоратися з виконанням її в подібному варіанті виявляється справою не з легких (див. приклад 11).

Ритмічне остинато пожвавить роботу й над українською народною піснею “Прилетіла ластівка”:

12.



Задане ритмічне остинато “грається” одночасно зі співом кожним студентом (найбільш складний варіант). Можна інтонувати його і як своєрідний органний пункт, використовуючи особливості багатоголосся української й грузинської музики:

13.



14.



Цей варіант можна використовувати для усних ритмічних диктантів.

Попередньо ми говорили, що в музичній школі й на початковому етапі навчання в музичному училищі студенти одержали певні навички в читанні ритмічних фігур, пов'язаних з регулярною акцентністю, а все те, що виходить за рамки рівномірності, сприймається ними з великими зусиллями. Тому в музичному училищі продовженням роботи в галузі метроритмічного виховання повинні бути такі вправи, які допоможуть студентам освоїти ритмічні труднощі, пов'язані з порушенням регулярної акцентності.

Найвипробованішим методом і розповсюдженим засобом прориву ритмічної симетрії у всіх музично-стилістичних епохах є синкопа. У ній композитори, починаючи з Л.Бетховена, відкрили особливий динамічний резерв. Відчуття синкопи виникає в результаті зсуву метричних акцентів, являє собою “ритмічний дисонанс”. У музичній практиці синкопа виражається в “двох основних формах”: 1) порушення єдності руху (ікт падає не на сильну долю такту, а на слабку); 2) складніший випадок, коли взаємодія мотиву й такту виражається інакше, і весь виклад музичної тканини (або окремих її елементів — мелодія або акомпанемент) може зрушуватися з тактової структури” [2, с.190]. Цей тип синкопування назовемо “повітряним”. Для вправи можна вибирати той або інший тип синкопування. Наприклад, вибираємо для розспівки пісні соль мажорного звукоряду з наступним ритмічним остиinato. Перед студентом у цьому випадку ставимо конкретні (досить складні) завдання: триматися в заданому середньому темпі (у жодному разі його не прискорювати на шістнадцятих), не підсилювати звучності остиinato, домагаючись чіткого й злагодженого виконання при переході від рівномірно-акцентної фігури до синкопованого. Труднощі цієї вправи складаються ще в тім, що студенти одночасно співають рівномірно-акцентну мелодичну лінію й вистукують ритмічне остиinato. Якщо при виконанні цієї вправи буде витримано первісний темп, то можна вважати, що з поставленим завданням упоралися:

15.



і т.д.

15a.



і т.д.

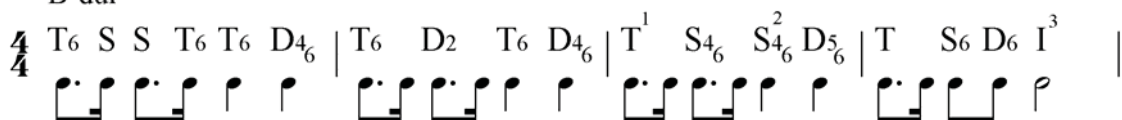
Поєднуючи різні варіанти ритмічного остинато по вертикалі, одержуємо полі-ритмічну партитуру, робота над якою приносить позитивні результати.

Другий тип синкопи (“повітряний”) дуже часто зустрічається в музичних творах. Над правильним її виконанням можна працювати при читанні з листа. Наприклад, романс М.Глинки “Я помню чудное мгновенье...”. Акомпанемент дає тут регулярну ритмічну пульсацію й підкреслює ритмічне різноманіття мелодичного голосу. Студентам спочатку можна запропонувати просольмізувати важке місце. Потім попросити їх одночасно проспівати мелодичну лінію й “зіграти” чітку пульсацію акомпанементу. Останній етап роботи - спів з акомпанементом педагога. Для того щоб у студентів виробилися навички вірного виконання подібних ритмічних труднощів, необхідно давати їм для самостійної роботи вокальні твори, де зустрічаються всі перераховані ритмоформули.

Метроритмічна сторона не повинна упускатись з виду й при роботі над гармонічними послідовностями: це може бути ритмоформула у вигляді остинато (найчастіше) або з'єднання за “горизонталлю” кількох ритмічних формул. Наприклад:

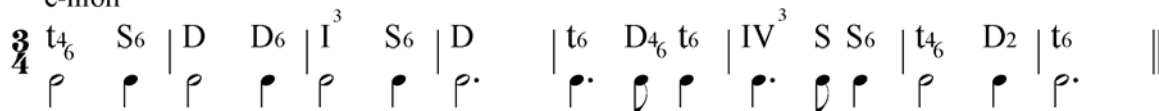
16.

B-dur



17.

e-moll



Тісний зв'язок ритмічного змісту послідовності з інтонаційним надає індивідуальність кожної цифрофки й прищеплює студентам навички вільного застосування звукових елементів (інтервалів, акордів і співзвуч) залежно від їхнього метричного розташування мелодичного змісту голосів. У зв'язку з певним метроритмічним оформленням послідовностей студенти одержують навички розмежовувати в тексті опорні, самостійні за змістом співзвуччя й підлеглі, що виникають у результаті мелодичних зв'язків на слабких долях.

І останнє. Це залучення студентів до активної творчої діяльності на уроках і вдома. Педагог може попросити зробити вдома мелодико-ритмічну імпровізацію на заданий малюнок, причому імпровізація може бути зроблена в будь-якій манері. А в класі можна швидко скласти кілька варіантів ритмічних остинато, записавши їх у вигляді ритмічної партитури або зробити мелодико-ритмічний перехід з однієї тональності в іншу (від тональності інтонаційних вправ до тональності диктанту й т.д.). І, нарешті, корисна інтонаційно-ритмічна імпровізація верхнього голосу, що значно прикрашає багатоголосний спів на уроках.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Кн. 2. -Интонация. — М., 1947. — 163 с.
2. Буцкой А. Структура музыкальных произведений. — М.-Л., 1948. — 256 с.
3. Давыдова Е. Методика преподавания сольфеджио. — М., 1975. — 160 с.
4. Мострас К. Ритмическая дисциплина скрипача. — М., 1951. — 304 с.

Плохотнюк О.С., м.Луганськ

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ МИСТЕЦТВА МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

*«...Музика – жалості варте мистецтво:
написана картина може жити у музеї чи будь-
якому приміщенні; вірші, якщо вони надруковані,
уже живуть; надрукований твір – ноти – це ще
не музика; її треба відтворювати – інтонувати,
потрібні інструменти, потрібні виконавці»*

Б.Асаф'єв.

Композитор створює музичний твір і фіксує його за допомогою нотних знаків. «Матеріалізація» твору, що записаний на папері, здавалося б, ставить крапку на процесі створення музики. Проте нотний текст твору – це ще не музика. Кожний музичний твір знаходить своє реальне життя тільки завдяки виконавцю. Дійсно, справжня цінність музики пізнається тільки завдяки музичному виконавству, що за декілька тисячоліть свого існування склалося в самостійний вид мистецтва – із своєю історією, технологією й естетикою.

Аналіз наукової літератури з історії виконавства, зокрема, і на духових інструментах (праці В.Кубацького, С.Левіна, Є.Носирєва, Д.Рогаль-Левицького та ін.) дає певне уявлення про сучасний рівень розробки проблеми в цілому й окремих її аспектів. Історію вітчизняного та зарубіжного виконавства на духових інструментах досліджував Ю.Усов, еволюцію конструкції тромбону в музичній культурі Європи – С.Горовой, історію виконавства на трубі (Київська школа) – В.Посвалюк та ін.. І хоча зазначену проблему досліджували такі провідні науковці-музиканти як С.Горовой, Е.Дагілайська, К.Мюльберг, В.Посвалюк, Ю.Усов та ін. [1;3;4;6;7], вона залишається досить актуальною.

Мета нашої статті – на підставі аналізу наукової літератури з історії музичного виконавства дослідити його витоки та становлення як самостійного виду мистецтва.

Музичне виконавство зародилося у настільки ж далекі часи, що й перші наскальні малюнки, примітивні скульптурні зображення та інші ранні пам'ятники культури, із виникнення яких і веде відлік світова історія мистецтва.

Музика була невід'ємною частиною життя наших далеких предків. Її виконували під час військових церемоній, свят, полювання тощо. Вона супроводжувала весілля, похорони та інші найважливіші події у житті людей.

Багато століть тому, ще на зорі людської цивілізації, з'явилися різноманітні музичні інструменти – перші праобрази сучасних струнних, духових та ударних. Тоді ж виникло широке коло звичаїв, пов'язаних із музичним виконанням, оскільки в ті часи, коли нотний запис практично був відсутній, виконання було єдиною формою існування музичного мистецтва.

У Давньому Єгипті робилися спроби піктографічного (у вигляді малюнка) запису музичних звучань. Вчені вважають також, що ідеографічний (складовий) запис застосовувався в Давньому Вавилоні. Проте, широкого розповсюдження нотний запис у ті часи ще не отримав.

Найбільш розвинені цивілізації стародавнього світу дали суттєвий поштовх до розвитку всіх мистецтв, зокрема й музичного виконавства. Тут представляється дуже виразним один факт: незважаючи на всю недосконалість музичних інструментів, на дещо примітивну музичну культуру в цілому, розмаїтість сфер людської діяльності, де брали участь музиканти-виконавці, була набагато більше, ніж у наш час. Справа

в тому, що за сивої давнини музика була частиною трудового процесу, побуту, релігійних ритуалів і всякого роду святкування.

На збереженій фресці гробниці в Ель-Марна розкривається один із епізодів (типових для побуту фараона). Тут відбита сила-силенна музикантів, у руках яких флейти, ліри, інші (що нині зниклі) інструменти і, звісно ж, улюблені єгиптянами арфи.

До речі, вперше ієрогліф, що означає слово «арфіст», зустрічається в текстах стародавніх часів (ще до четвертої династії Давнього царства). Адже історію Давнього Єгипту прийнято поділяти на епоху Давнього царства (біля 2800 – 2250 р. до н.е.), Середнього царства (біля 2050 – 1700 р. до н.е.) і Нового царства (біля 1580 – 1070 р. до н.е.). Самі арфи, котрі були зображені на малюнках цього періоду, майже не відрізняються зовнішньо від простого лука. А на малюнку з поховання, що відноситься до дванадцятої династії, зображена сценка, у якій музикант-виконавець простежується у зовсім незвичній ситуації: мати, що годує грудьми дитину, слухає стоячого поруч навколішки співака й арфіста, який акомпанує йому. Давній Єгипет був однією із перших країн, де існувало особливо шановане ставлення до професійних музикантів.

Відчутного розвитку музично-виконавське мистецтво досягло й у Стародавній Греції. Хоча музика в житті еллінів займала більш скромне місце в порівнянні з театром, архітектурою й скульптурою, вони також високо цінували майстерність музикантів-виконавців. Кращим доказом цього слугує той факт, що змагання у грі на музичних інструментах включалося греками до програм Олімпійських ігор. До сьогодні дійшли імена двох виконавців, які стали переможцями Олімпіади, яка проходила близько 396 року до нашої ери: це трубачі Тимеос і Крат. А на Піфійських іграх (ігри, що влаштовувалися на честь Аполлона, за легендою перемігшого дракона Піфона) музичним змаганням належала провідна роль. Прославленим виконавцям – кіфаредам і флейтистам – на міських площах встановлювали пам'ятники. Влаштовувалися навіть справжні турніри музикантів-виконавців, переможці яких нагороджувалися лавровими вінками. Таким чином, Елладу можна вважати батьківщиною музичних конкурсів.

Були у Давній Греції і свої віртуози. Так, наприклад, жив у середині V століття до нашої ери кіфарист Фрініс. Він славився вмінням майстерно виконувати швидкі пасажі. До його майстерності сучасники ставилися по-різному: одні захоплювалися його грою, інші (наприклад, Аристофан) нещадно висміювали його і разом із ним усіх, хто надмірно захоплювався віртуозністю.

Подібна непримиренність Аристофана до віртуозів (яка переходить навіть у заклик розправлятися з ними) пояснюється ставленням, що панувало в Елладі до музики як до фону. Головне її призначення древні греки вбачали в супроводі пантоміми, читанням віршів, театральних вистав і святкових заходів. У Давній Греції було створено свої принципово нові духовні цінності, що відбилися і в мистецтві Давнього Риму, і в епоху Відродження [5,107].

У незапам'ятні часи народилася старогрецька легенда про Орфея, в якій розповідається про величезну, всеперемагаючу силу музики. Чарівним співом і грою на золотій кіфарі заслуховувалися не тільки люди й тварини, але й скелі та дерева, а ріки, заслухавшись його грою, зупиняли свою течію.

Про чарівну силу музики йдеться у розповідях та історичних споминах багатьох давніх народів. Наприклад, у Давній Індії вважалося, що виконання одних наспівів може змусити людей і тварин діяти з волі граючого, а інші мотиви можуть викликати дощ і навіть спасти країну від краху. Найбільш поширеним духовим інструментом була ванша – різновид поперечної флейти, на якій, за переказами, грав бог Кришна [7,7].

Ці уявлення перегукуються і з музичними поглядами давніх арабських філософів, котрі вважали, що розумному музиканту не варто грати поспіхом, починати грати треба з нижньої струни лютні, щоб уселити слухачам мужність; далі дати мелодію, що дихає любов'ю, і наспіви, що заохочують до танців, і, нарешті, солодкі звуки, що спонукають до повного спокою.

Таким чином, вже в стародавні часи перед музикантами ставили суто виконавчі завдання. Очевидно, недостатньо було просто скласти музику тієї або іншої мелодико-ритмічної організації, – необхідно було також її відповідне виконання. Виконавські досягнення музикантів давнього світу не зникли: їхні інструменти, досвід гри на них, майстерність і особливі секрети музичного супроводу склали основу музичної культури наступних часів [2,5].

В епоху Середньовіччя чільну роль як у побуті, так і мистецтві Західної Європи відігравала християнська церква, яка зародилася в надрах Римської імперії й у VI столітті стала пануючою європейською релігією. Церква, багато в чому сковувала ініціативу музичної творчості. Так, канонізація в VII столітті всіх католицьких піснеспівів на багато століть практично позбавила їхніх виконавців можливості проявляти власну творчу ініціативу. Водночас завдяки широкому використанню музики в ритуалах богослужіння – мимоволі сприяло розвитку виконавської творчості. У першу чергу це стосується вокального, зокрема хорового виконавства.

Можна стверджувати, що протягом багатьох століть храм був головним осередком розвитку професійного хорового співу. І не випадково саме в релігійних вокально-драматичних творах (таких, наприклад, як «Пристрасті по Матфею» і Меса сі-мінор Йогана Себастьяна Баха) хорове мистецтво досягло вершин свого розвитку.

Певну роль відіграла культова музика й у становленні інструментального виконавства. Це досить яскраво прослідковується на прикладі органного мистецтва. Спочатку функції органіста в церкві складалися винятково у підготовці парафіян до виконання піснеспівів. Правда, використовувати інструмент орган в інших виконавських цілях було тоді неможливо, насамперед завдяки недосконалості його конструкції. Клавіші органа були настільки величезними, що грали на них (точніше, видавали за їхньою допомогою звуки) усією рукою, іноді кулаком. З розвитком багатоголосся (у вокальній музиці) клавіатура органа удосконалилася, що дозволило використовувати його набагато активніше (спочатку як акомпануючий, а потім як і сольний інструмент). У результаті саме церковні органісти (у XVI-XVII століттях) стали першими справжніми віртуозами-інструменталістами. Крім органа, у музичний супровід богослужіння часто включалися й інші інструменти. Так, в епоху пізнього Середньовіччя у виконанні нідерландських мес і деяких інших творів у церкві брали участь і духові інструменти.

Важливою віхою в історії диригентського виконавства стала творчість церковних канторів, магістрів, проценторів (так величали диригентів Середньовіччя).

Хейрономічна (від грецького – *cheir* – рука и *nomos* – закон, у музиці – лад, тон, наспів) система диригування, якою користувалися ще старогрецькі музиканти, була в період середньовіччя істотно удосконалена. У міру того як ускладнювалася музична мова, диригент повинен був не тільки відраховувати ритм, але і показувати характер музики, що виконується. Тому диригування складалося з дуже різноманітних жестів руками, спроможних передавати чисельні нюанси твору.

Інші виконавчі традиції створювалися за церковною огорожею, у середовищі народних музик – «мандрівних людей»: вагантів, жонглерів, шпільманів, потішників, блазнів, як їх називали в різних країнах. Завдяки цим невідомим артистам музичне виконавство, безсумнівно, зробило важливий крок уперед. По-перше, вони сприяли розвитку техніки гри на музичних інструментах, розвитку певних танцювальних

форм, музичної мови, імпровізаційності виконання. По-друге, постійно переміщуючись по світу, вони посприяли поширенню досягнень виконавства (прийомів володіння інструментами, ансамблевої гри тощо). А це за відсутності будь-яких інших засобів поширення музичного виконавства – було неоціненним.

Сама фігура бродячого музиканта-виконавця дуже цікава і примітна для тієї складної і строкатої епохи. Достатньо уявити собі таке яскраве явище, як скомороство. Характерні прийоми гри на народних і духових інструментах (гуслях, гармоніках, волинці, сопілці, гудочках, сурмах), що зародилися у нехитрому мистецтві «потішних» людей, поступово викристалізовувалися в типові національні елементи вітчизняної музики і проникали у мистецтво більш пізнього історичного періоду.

Особливе значення мало мистецтво нащадків старогрецьких рапсодів – бардів, труверів, трубадурів, з якими пов'язана ціла епоха в історії виконавства.

Надзвичайно шанованим серед сучасників було мистецтво кельтських співаків-бардів. Розквіт мистецтва бардів припадає на VI століття. Пісні їх були дуже різноманітні: бойові й застільні, любовні й сатиричні. Відомо також, що барди змагалися між собою у виконанні релігійних й епічних пісень.

Водночас, на відміну від пригноблених церквою і владою, позбавлених честі і батьківщини мандрівних музикантів, становище світського співака у суспільстві було надзвичайно почесним. Правителі челяді франків, готів, бургундців, баварців не обходилися без мистецтва шляхетного барда, що виконував сказання про богів, славив предків і свого владаря. От як описує очевидець виступ співаків при дворі легендарного Атилли, що після трапези, з настанням вечора, запалювали смолоскипи, і двоє, піднявшись перед Атилою, у віршах оспівували його перемоги й військову доблесть. Гості уважно стежили за співаками; одні раділи самим сказанням, інші думали про оспівані бої, інші ж заливалися сльозами, тому що вік позбавив сили їхні тіла і примусив до спочинку їхню відвагу.

Цікавою сторінкою в історії європейського виконавства було мистецтво північнофранцузьких труверів, південнофранцузьких (провансальських) трубадурів, вітчизняних лірників і кобзарів – мандрівних поетів-співаків. За свідченням одного з сучасників, вони відрізнялися тонким розумінням поезії й силою музичного висловлювання, що відчувається за благородної чистоти почуттів. Безсумнівно, виразний спів, що народжувався з чіткого читання віршів під музику, мало величезне значення для формування прийомів співацького виконавства.

Особлива роль приділялася акомпануючому інструменту. У багатьох вокальних творах виконавець повинен був перед вступом голосу і після закінчення співу виконати на інструменті основну мелодію пісні, завдяки чому твір набував більш розгорнутого вигляду. Це ставило перед виконавцями певні проблеми ансамблевого характеру і завдання інтонаційної чистоти голосу і супроводу.

Розмірковуючи про музикантів епохи Середньовіччя і Відродження, можна припустити, що вони навряд чи прагнули до довершеності виконання, тому що в основі їхнього мистецтва була імпровізаційність, що диктувала практично повну свободу в інтерпретації твору. Кожний виконавець варіював ритмічно-мелодичну основу п'єси відповідно своєму настроєві та майстерності.

Про мистецтво труверів і трубадурів, імена яких уже дійшли до нас, ми можемо судити із збережених до сьогодення творів. Це дає певне уявлення не тільки про характер самої музики, але й про деякі прийоми її виконання. Стало це можливим завдяки розвитку до кінця епохи Середньовіччя нотного письма, ще дуже недосконалого, але з можливістю фіксувати музичний твір і поширювати його серед широкого кола виконавців. Подальший розвиток музичного виконавства пов'язаний із виникненням в епоху Ренесансу нових форм музикування. Під впливом ідей гуманізму відбулося відновлення сенсу і виразних засобів музики. Почалися важливі

процеси, які охопили музичне мистецтво найбільших європейських країн – формування національних шкіл, виникнення нових музичних жанрів тощо. Все це, зрозуміло, не могло не відбитися на музичному виконавстві.

Проте дуже характерно, що епоха, котра охоплює біля десяти століть, заключний період якої ознаменувався появою таких великих композиторів, як Жоскен Дебре (близ. 1440 – 1521), Орландо Ласо (близ. 1532 – 1594), Палестріна (близ. 1525 – 1594), Вільям Берд (1543 – 1594), Джон Булл (1562 – 1628) та інших чудових майстрів, не висунула жодного видатного виконавця.

Це був період накопичення досвіду в музичному мистецтві. Але без цього неможливий був би розквіт музичного виконавства наступної епохи, протягом якої воно фактично почало формуватися як самостійне мистецтво.

Література

1. Горовой С.Г. Технология и искусство игры на тромбоне (Комплексный анализ исполнительского процесса). – Донецк, 1998. – 220 с. с илл.
2. Зильберквит М. Музыкально-исполнительское искусство. – М.: Знание, 1982. – 56 с.
3. Мюльберг К.Э., Дагилайская Э.Р. Из истории исполнительства на духовых инструментах в Одессе (XIX – начало XX вв.) // Теория и практика игры на духовых инструментах: Сб. ст. / Сост. В.Н. Апатский. – К.: Муз. Україна, 1989. – С. 122 – 135.
4. Посвалюк В.Т. Історія виконавства на трубі. Київська школа. Друга половина XIX – XX ст. Навч. Посібник, К., КНУКіМ, 2005. – 158 с.
5. Сидельников Л. Симфоническое исполнительство: Эстетика и теория. Историч. очерк. – М.: Сов. композитор, 1991. – 286 с.
6. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Уч. пособие. М., «Музыка», 1978. – 184 с., нот.
7. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Уч. пособие. М., «Музыка», 1975. – 200 с., нот.

Трачук Л.Д., Онищенко С.В., м.Тульчин

ТУЛЬЧИНСЬКЕ УЧИЛИЩЕ КУЛЬТУРИ В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА ПОДІЛЬСЬКОГО КРАЮ

Тульчинське училище культури є державним вищим навчальним закладом I рівня акредитації, функціонує в системі Міністерства культури і туризму України, управління культури Вінницької обласної державної адміністрації.

Навчальний заклад почав своє існування 1930 року як технікум масової комуністичної освіти, який мав 2 відділення: організаційно – масове (готувало клубних працівників) і бібліотечне.

У 1937 році згідно з наказом заклад було перейменовано в бібліотечну школу, поряд з якою було створено і політосвітню школу, яка готувала директорів, інструкторів районних будинків культури, завідувачів клубів, масовиків.

У роки Великої Вітчизняної війни навчальний заклад не діяв.

У травні 1944 року роботу закладу відновлено. Він став називатись “Тульчинський технікум підготовки політосвітніх працівників”.

У 1961 році технікум перейменовано в культурно-освітнє училище, а 1980 року в училище культури. З 1997 року на підставі постанови Кабінету Міністрів України № 526 та розпорядженням голови Вінницької облдержадміністрації № 238 на базі

Тульчинського училища культури та Вінницького музичного училища створено Вінницьке державне училище культури і мистецтв з філією в Тульчині.

На підставі рішення Вінницької обласної ради № 50 від 26 липня 2002 р. на базі Тульчинської філії Вінницького державного училища культури і мистецтв ім. М.Д. Леонтовича створено комунальний вищий навчальний заклад освіти Тульчинське училище культури шляхом виділення з Вінницького училища культури і мистецтв ім. М.Д. Леонтовича.

Училище здійснює підготовку молодших спеціалістів зі спеціальностей:

- напрям підготовки 0201 “Культура”
спеціальність 5.020104 “Народна художня творчість”
спеціальність 5.020106 “Бібліотечна справа”
спеціальність 5.020107 “Діловодство”
- напрям підготовки 0202 “Мистецтво”
спеціальність 5.020202 “Хореографія”

Спеціальність 5.020104 “Народна художня творчість” включає в себе спеціалізації:

1. Народне інструментальне мистецтво (духові та народні інструменти);
2. Народне пісенне мистецтво;
3. Кінофотовідеосправа;
4. Видовищно-театралізовані заходи.

Підготовка за спеціальностями “Народна художня творчість”, “Хореографія” та “Бібліотечна справа” здійснюється на підставі ліцензії (серія АБ № 122391), виданої рішенням ДАК від 19 квітня 2005 року ліцензованим обсягом 195 осіб.

Підготовка за спеціальністю “Діловодство” здійснюється на підставі ліцензії (серія АВ № 159360), виданої рішенням ДАК від 22 червня 2006 року ліцензованим обсягом 50 осіб.

Вся робота навчального закладу організовується та орієнтується на формування освіченої, гармонійно розвиненої особистості, здатної до постійного оновлення наукових знань, професійної мобільності та швидкості адаптації до змін і розвитку в соціально-культурній сфері в умовах ринкової економіки. Головне завдання яке ставить перед собою і виховання викладацький колектив – робота, спрямована на єдність професійної освіти в процесі підготовки та формування особистості майбутнього фахівця.

Прийом студентів здійснюється на основі спланованої профорієнтаційної роботи.

Методична робота ґрунтується на досягненнях навчально-виховного процесу та спрямована на підвищення фахової майстерності викладачів, розвиток творчого потенціалу та самостійної роботи студентів.

Фахівців готує стабільний педагогічний колектив, здатний забезпечити належну підготовку спеціалістів. Зі 109 штатних викладачів за результатами атестації 44 викладачам встановлено вищу категорію, 37 – I категорію.

Підготовку фахівців здійснюють викладачі 12 циклових комісій:

- соціально-економічних та загальноосвітніх дисциплін;
- філологічних дисциплін;
- культурологічних дисциплін;
- музично-теоретичних дисциплін;
- режисерських дисциплін;
- кінофотовідеосправи;
- народних інструментів;
- хорових дисциплін;
- духових інструментів;
- фортепіано і концертмейстерів;
- хореографічних дисциплін;

- бібліотечних дисциплін та діловодства.

Кадровий склад училища поступово омолоджується. Протягом останніх 2-х навчальних років прийшли працювати 9 молодих викладачів, частина з яких – колишні кращі випускники нашого училища, що закінчили вищі навчальні заклади III-IV рівнів акредитації.

Два викладачі мають звання “Заслужений працівник культури України”, п’ять викладачів – звання “Відмінник освіти України”.

Шість викладачів нагороджено відзнакою Міністерства культури і мистецтв “За багаторічну плідну працю в галузі культури”.

Викладач-методист, заслужений працівник культури Шкуратовський Володимир Антонович нагороджений кришталевим рогом достатку Міжнародного рейтингу популярності “Золота фортуна”.

Для проведення навчальних занять училище має два двоповерхових корпуси (один з яких – палац Потоцьких – будівля XVII) загальною площею 54256 кв.м. Навчальна площа в розрахунку на одного студента складає 44 кв.м.

Зараз у навчальному закладі функціонує 26 навчальних кабінетів та лабораторій, бібліотека з книжним фондом понад 53 тисячі книг, просторим читальним залом на 60 місць, 2 актових зали на 500 місць, 3 зали для хореографічних занять, 30 аудиторій для індивідуальних і 20 – для групових занять. До послуг студентів їдальня на 80 посадкових місць. В училищі працює медичний пункт з кваліфікованою медичною сестрою.

Все матеріально-технічне і фінансове забезпечення дає змогу в повному обсязі готувати фахівців, які відповідають вимогам підготовки молодшого спеціаліста.

З молодших спеціалістів, підготовлених за останні п’ять років, працевлаштовані 96,9 %. Намітилась тенденція збільшення кількості студентів, працевлаштованих після закінчення навчального закладу. Закріплення фахівців, які закінчили три роки тому, на посадах, що відповідають вимогам кваліфікаційних характеристик, становить 82 %. Керівники закладів культури, де працюють випускники, відзначають їх належну професійну підготовку і загальну культуру. Певна частина випускників вступає до вищих навчальних закладів III-IV рівня акредитації.

Реалізація системного підходу в підготовці молодших спеціалістів здійснюється на підставі врахування комплексу умов (потреб вимог ринку, соціально-економічних умов, в розвитку вітчизняних і світових стандартів освіти та ін.) з одного боку, і з другого боку – впливу внутрішніх факторів розвитку училища (кадровий потенціал, матеріальна база, інформаційно-методичне забезпечення навчального процесу тощо).

В училищі розширюється перелік напрямків додаткових видів діяльності в сфері надання платних, освітніх і інших послуг абітурієнтам, студентам училища, населенню регіону.

Робота в співдружності з обласним Будинком народної творчості, Вінницьким факультетом Київської академії підвищення кваліфікації керівних кадрів культури і мистецтв, вищими навчальними закладами III-IV рівнів акредитації створює умови для підвищення науково-теоретичного потенціалу викладачів училища, формує інтерес і потребу до наукової роботи з метою подальшого розвитку Тульчинського училища культури, відкриття нових спеціальностей та розширення спеціалізацій, з метою збільшення обсягу освітніх послуг училища, скорочення тижневого аудиторного навантаження студентів, створення ефективної системи безперервної освіти.

Педагогічний колектив училища спрямовує свою роботу на впровадження нових технологій навчання, розширення та вдосконалення самостійної роботи студентів, забезпечення необхідних умов для комп’ютеризації навчального процесу, створення власних інформаційних баз та на їх основі впровадження інноваційних технологій навчання.

У Вінницькій області та прилеглих регіонах є потреба в забезпеченні клубних закладів кваліфікованими спеціалістами: керівниками аматорських творчих колективів; працівниками студії естетичного виховання; методистами культурно-освітніх закладів; художніми керівниками Будинків культури; художніми керівниками парків культури і відпочинку; керівниками гуртків; керівниками об'єднань (клубів за інтересами); керівниками малих підприємств без апарату управління підрозділів у сфері культури, відпочинку та спорту; іншими фахівцями в галузі освіти і культури.

Тульчинське училище культури є єдиним навчальним закладом в області, який готує клубних працівників.

Роботу навчального закладу спрямовано на посилення його ролі в розвитку та збагаченні культури регіону, відродженні національних звичаїв і традицій українського народу, пропаганди духовних та національних цінностей в Україні та за її межами.

В умовах відродження та збереження національних звичаїв і традицій, підвищення ролі культури в духовному зростанні суспільства актуальною проблемою є потреба в підготовці кваліфікованих фахівців культури.

Планування всіх підрозділів навчально-виховного процесу виходить із загальної педагогічної теми: "Єдність професійної освіти і виховання в процесі підготовки та формування особистості майбутнього фахівця".

Методична робота має такі основні напрями:

- робота методичної ради;
- робота циклових комісій;
- написання та розробка навчальних програм, тематичних планів, методичних рекомендацій та розробок викладачів, методичного забезпечення контролю знань студентів;

- проведення відкритих занять, взаємовідвідування занять викладачами;
- робота школи педагогічної майстерності;

Методична робота в училищі спрямована на:

- надання допомоги цикловим комісіям, викладачам, керівникам академічних груп з питань організації, планування та методики навчально-виховної роботи;
- організацію підвищення кваліфікації та вивчення і поширення досвіду роботи кращих викладачів;
- налагодження та підтримання зв'язків з навчальними закладами культури і мистецтв України, в т.ч. Житомирським, Київським, Миколаївським, Сімферопольським, Львівським, Вінницьким училищами культури і мистецтв;
- накопичення та систематизацію методичних матеріалів, які надсилаються з методичного центру навчальних закладів культури і мистецтв України, друкуються в періодичній пресі та розробляються в навчальному закладі;
- пропаганду форм і методів інтенсивного навчання та дієвого виховання, оцінку їх ефективності за досягнутими результатами;
- створення бази матеріалів з атестації, ліцензування та акредитації спеціальностей навчального закладу;
- розробку методичних рекомендацій щодо вдосконалення організації навчального процесу;
- організацію виставок, оглядів-конкурсів методичних розробок викладачів, творчих робіт студентів;
- забезпечення публікацій з досвіду педагогічної роботи, підтримання зв'язків із засобами масової інформації.

Методична робота планується в загальному плані роботи училища та в планах роботи циклових комісій. Вона передбачає поновлення навчально-методичних комплексів, розробку робочих навчальних програм, індивідуальних робочих планів

викладачів, конспектів лекцій, методичних рекомендацій до семінарських, практичних занять, самостійної роботи студентів, завдань до контрольних робіт, розробку тестів, роздаткових матеріалів, наочних посібників та ін.

Питання організації та якості методичного забезпечення навчально-виховного процесу перебувають у центрі уваги циклових комісій, методичної ради училища.

З метою вивчення досвіду педагогічної роботи та надання практичної допомоги на циклах проводяться відкриті та показові заняття, здійснюється взаємовідвідування занять викладачами у своїх колег.

Кабінети і лабораторії працюють відповідно до діючих навчальних планів і в основу ставлять завдання поглибленого вивчення програмного матеріалу, формування умінь, навичок, які будуть необхідні в майбутньому молодшим спеціалістам навчального закладу.

На базі кабінетів формуються навчально-методичні комплекси дисциплін.

Серед кращих можна назвати розробки методичного забезпечення дисциплін:

- “Основи економічних теорій” – Сауляка Станіслава Михайловича;
- “Основи педагогіки та психології” – Почтар Ірини Олександрівни;
- “Української літератури” – Онищенко Світлани В’ячеславівни;
- “Світової літератури” – Нікітіної Зої Леонідівни;
- “Культурології” – Перкатої Ганни Миколаївни;
- “Обслуговування в бібліотеці” – Яцуляк Марії Олександрівни;
- “Музично-теоретичних дисциплін” – Коваль Людмили Іванівни та Пшемінської Лариси Олександрівни.

Для підвищення професійного рівня викладачів в училищі діє школа педагогічної майстерності, де обговорюються актуальні педагогічні проблеми, заслуховуються доповіді та інші матеріали з окремих питань педагогічної теорії та практики.

Викладачі училища здійснюють наставництво над молодими викладачами, це: Ціпордей Петро Антонович, Онищенко Олександр Іванович, Маковій Оксана Михайлівна, Почтар Ірина Олександрівна.

Однією з форм підвищення професійного рівня викладачів є робота над методичними розробками та рекомендаціями, тематичними планами та програмами.

У Державному методичному центрі надруковано 19 робіт (програм та методичних рекомендацій) викладачів навчального закладу:

Автор	Назва
П.Й.Безвугляк	“Навчальна практика зі спеціалізації НІМ (дух.ін.)” Програма для ВНЗ I-II р.а.
П.Й.Безвугляк	“Оркестровий клас та диригентська практика” Програма для ВНЗ I-II р.а.
П.А.Ціпордей	“Спеціальний музичний інструмент (дух.)” Програма для ВНЗ I-II р.а.
В.Паплінський	“Диригування та читання партитур (дух.)” Програма для ВНЗ I-II р.а.
М.М.Юрченко	“Ансамбль (нар.ін.)” Програма для ВНЗ I-II р.а.
В.В.Тихоліз	“Ансамблева гра та акомпанування...” Методичні рекомендації для ВНЗ I-II р.а.
Л.М.Уманська	“Хорова література” Програма для ВНЗ I-II р.а.
І.М.Ряба	“Хоровий клас” Програма для ВНЗ I-II р.а.
Н.М.Довгань	

А.В.Цимбалюк	“Диригування та читання хорових партитур” Програма для ВНЗ I-II р.а.
О.С.Смачелюк	“Постановка голосу (нар. Спів)” Програма для ВНЗ I-II р.а.
С.М.Сауляк	“Основи філософських знань” Програма для ВНЗ I-II р.а.
С.М.Сауляк	“Основи економічних теорій” Програма для ВНЗ I-II р.а.
Н.І.Моторна	“Основи документознавства” Програма для ВНЗ I-II р.а.
В.І.Чорній	“Історія книги” Програма для ВНЗ I-II р.а.
М.Т.Сафроняк	“Історія свят і обрядів” Програма для ВНЗ I-II р.а.
О.М.Базима	“Сценарна майстерність” Програма для ВНЗ I-II р.а.
О.С.Кочелаба	“Розвиток навичок читання нот з листа на заняттях з фортепіано” Методичні рекомендації для ВНЗ I-II р.а.
С.В.Онищенко	“Богдан-Ігор Антонич...” Методичні рекомендації для ВНЗ I-II р.а.
С.В.Онищенко	“Українська література” Програма для ВНЗ I-II р.а.

Педагогічний досвід – важливий фактор підвищення педагогічної майстерності, розвитку творчої ініціативи викладача. В училищі закінчилось вивчення системи роботи голови циклової комісії викладачів соціально-економічних та загальноосвітніх дисциплін Почтар Ірини Олександрівни з правового виховання студентської молоді, викладача циклової комісії філологічних дисциплін Онищенко Світлани В'ячеславівни з патріотичного виховання студентської молоді та робота циклової комісії бібліотечних дисциплін з професійної спрямованості у підготовці майбутніх фахівців.

У Тульчинському училищі культури склалася певна система виховної роботи. Розглядаючи концепцію освіти як процес розвитку творчої особистості, педагогічний колектив училища веде пошук нових педагогічних технологій, що сприяють формуванню середовища, яке розвиває, навчає та виховує. Забезпечити високу ефективність виховного процесу – це не лише створити чітку організаційно-функціональну структуру, розробити конкретний план організації та проведення виховної роботи усіх складових цієї структури, але й визначити функції кожної з них.

Вся система виховної роботи училища базується на принципах національної системи виховання, основу якої складає ідея цілісного формування особистості. Це особистість майбутнього фахівця з певними моральними якостями: свідомістю і відповідальністю. Виховна система базується на підставі державних документів: Закону України “Про освіту”, Закону “Про мови”, Концепції виховання дітей та молоді у національній системі освіти та інших нормативно-правових документів, на виконання яких розроблено заходи, проводиться аналіз їх виконання.

Методичне об'єднання керівників академічних груп є центром виховної роботи закладу. Проводяться засідання, на яких розглядалися такі питання: “Проблеми навчання та відвідування в навчальних групах”, “Використання студентами регламентуючих документів Міністерства освіти і науки України”, “Правове виховання та профілактика правопорушень серед молоді”, “Студентське самоврядування як невід'ємна складова демократизації школи” та ін.

Патріотичним напрямом організаційно-педагогічної діяльності є індивідуальний

підхід у вихованні особистості студентів, стимулювання їхніх внутрішніх сил до саморозвитку й самовиховання.

Анкетування, соціологічні опитування, індивідуальні бесіди дають змогу викладачам училища вивчити рівень вихованості, потреб, інтересів кожного студента. У своїй діяльності педагогічний колектив дотримується вимог науково-педагогічних принципів виховного процесу: науковості, гуманізму, демократизму, добровільності.

У здійсненні виховного процесу незмінною особою залишається керівник академічної групи. В училищі керівники академічних груп планують свою роботу з урахуванням актуальних завдань освіти та виховання, плану роботи училища, цілеспрямованості, конкретності, опори на інтереси студентів, урахуванню ювілейних і суспільно-політичних дат, подій у житті України, єдності педагогічного керівництва й самостійності студентства. До найбільш врозповсюджених форм виховної роботи в училищі доцільно віднести бесіди, екскурсії, круглі столи, дискусії, диспути, вечори, свята, конкурси, місяці циклових комісій, години спілкування.

Формуванню особистості молодшої людини, духовному й фізичному розвитку, вихованню почуття громадської свідомості сприяє робота 7 предметних гуртків („Мовознавець”, „Юний стрілок”, „Організатор КДД”, „Ляльковий театр”, „Юний теоретик”, „Клуб любителів пісні”, „Патріот”).

На зустрічі зі студентами запрошуються працівники правоохоронних органів, медичні працівники району.

Формуванню активної життєвої позиції студентів сприяє робота в органах студентського самоврядування – студентському комітеті, старостаті, профспілковому комітеті. Студенти залучаються до участі у формуванні керівних органів і планування роботи, беруть активну участь у підготовці і проведенні культурно-мистецьких заходів.

Вже стало традиційним щороку проводити в жовтні місяці тиждень української мови в училищі, в березні – Шевченківські дні (мовна конференція „Історія і мова – єдине ціле”, випуск стіннівки „Гранослов”).

Кожна циклова комісія протягом навчального року демонструє досягнення своїх студентів і викладачів під час творчо-методичних звітів циклових комісій.

Визначними подіями творчого життя училища стали прем'єри вистав „Дерева помирають стоячи” (реж. Джиґа М.І.), „До Петра зозулі кувати” (реж. Сафроняк М.Т.), „Дячиха” (реж. Кондратьєва Л.А.), „Майська ніч” (реж. Дорошенко О.А.).

Помітною сторінкою в житті навчального закладу є робота аматорських народних колективів:

- народного аматорського фольклорно-драматичного театру „Червона калина” (керівник М.Т.Сафроняк)
- народного аматорського ансамблю танцю „Намисто” (керівник О.М.Маковій)
- народного аматорського естрадного оркестру (керівник В.Ф.Заремба)
- народного аматорського хорового колективу (керівник Л.С.Грушко)
- народного аматорського оркестру народних інструментів „Сопілка калинова” (керівник П.Ю.Бондар)
- народного аматорського духового оркестру (керівник П.Й.Безвугляк)
- народного ансамблю естрадного танцю „Глорія” (керівник О.М.Маковій)

Значну роботу проводять творчі колективи :

- аматорський ансамбль бального танцю „Фантазія” (керівник Л.І.Шеремета)
- аматорський ансамбль української народної пісні (керівник Л.І.Шкуратовська)
- аматорський ансамбль сопілкарів (керівник П.Ю.Бондар)
- аматорський жіночий ансамбль (керівник О.С.Смачелюк)
- аматорський чоловічий ансамбль (керівник А.В.Цимбалюк)
- аматорський театр студентської молоді (керівник Л.А.Кондратьєва)

Протягом року ці колективи беруть активну участь в проведенні різноманітних масових заходів.

У Тульчинському училищі культури навчається в основному творча, обдарована молодь. Їх можливості, творчі сили і знання реалізуються в Міжнародних, обласних конкурсах, фестивалях, святах.

Ансамбль народного танцю “Намисто” став лауреатом фестивалю-конкурсу “Дніпроданс-2006” (м. Дніпропетровськ). Ансамбль сучасного танцю “Глорія”, є лауреатом Всеукраїнського фестивалю духовної творчості “Духовні джерела” (м. Київ).

Театральний колектив “Сатирикон” став дипломантом обласного конкурсу театального мистецтва (м. Хмельник).

Студент Рибалко Олександр IV-БВ курсу є лауреатом I премії IV Всеукраїнського фестивалю-конкурсу молодих виконавців української народної музики “З народного джерела” (м. Рівне).

Студент Нуцол Денис IV-БВ курсу є дипломантом I Міжнародного конкурсу баяністів та акордеоністів “Акордеон Львова” (м. Львів).

Студенти III-бібл\діл курсу взяли активну участь в конкурсі виконавців творів Т.Г. Шевченка.

Циклова комісія викладачів народних інструментів взяла активну участь в обласному конкурсі “Народні музики Поділля” (м. Немирів) та виборола перші місця в номінаціях “Народний оркестр”, “Ансамбль сопіларів”. Колектив “Кобза” (кер. Тихоліз В.В.) отримав Гран-прі.

В училищі приділяється увага здоров’ю студентів, їх моральному та фізичному вихованню. Щорічно проводяться профілактичні огляди та медичні обстеження студентів, тестування стану здоров’я допризовних юнаків.

Традиційно проводяться зустрічі з медичними працівниками центральної районної лікарні з питань формування здорового способу життя, профілактики захворювань (зустрічі з лікарями дерматологами-венерологами, лікарем-консультантом з планування сім’ї).

Відповідно до Закону України “Про запобігання захворювання на синдром набутого імунodefіциту (СНІД) та соціальний захист населення” лікарями санітарно-епідеміологічної станції в училищі проводяться бесіди. Серед студентів перших-других курсів щорічно проводиться соціологічне опитування з проблеми СНІДу. Один з методів санітарно-освітньої пропаганди – проведення викладачами-філологами на заняттях з української мови диктантів на тему профілактики СНІДу.

Значну роль у формуванні здорового способу життя відіграють секційні заняття з фізичного виховання та спорту, участь студентів в міських, районних та обласних змаганнях.

Контингент студентів училища складає 241 особа денної форми навчання та 111 осіб заочної форми навчання.

На перший курс Тульчинського училища культури приймаються громадяни України, які мають базову загальну середню освіту, на місця державного замовлення для продовження навчання за освітньо-професійними програмами підготовки фахівців освітньо-кваліфікаційного рівня молодшого спеціаліста з одночасним здобуттям повної загальної середньої освіти (для осіб з базовою загальною середньою освітою).

Організацію прийому до училища здійснює приймальна комісія, яка затверджується наказом директора навчального закладу і діє відповідно до Примірного положення про приймальну комісію вищого навчального закладу системи підготовки молодших спеціалістів України, затвердженого наказом Міністерства освіти України від 25.03.03 № 169 і змін та доповнень до Примірного положення про приймальну комісію вищого навчального закладу України, затверджених наказом Міністерства освіти і науки України 23.02.2004 року № 133.

Приймальна комісія училища доводить до відома абітурієнтів:

- перелік спеціальностей (спеціалізацій), денної та заочної форм навчання, з яких ведеться підготовка у вищому навчальному закладі;
- обсяги підготовки з кожної спеціальності (спеціалізації);
- квоти цільового прийому;
- порядок проведення конкурсу (конкурс проводиться окремо з кожної спеціальності (спеціалізації)).

Приймальна комісія має право зараховувати понад затверджені плани прийому осіб, які склали вступні іспити і не пройшли за конкурсом, за умови оплати навчання за рахунок підприємств, організацій, фізичних осіб.

Плани прийому студентів виконуються щорічно. Протягом всіх років існування училища план прийому виконується згідно з замовленням обласного управління культури.

Щорічно плануються заходи по організації прийому згідно з “Положенням про приймальну комісію”, видаються накази про організацію екзаменаційних комісій, оформляється необхідна документація.

Для забезпечення якісного прийому студентів згідно з планом протягом року проводиться профорієнтаційна робота. Інформацію про умови прийому до Тульчинського училища культури абітурієнти можуть отримати з газет “Тульчинський край”, “Панорама”, “Рекламний вісник”, “Вінниччина”, з трансляцій обласного та районного радіо, обласного телебачення. Організуються дні відкритих дверей з конкурсами професійної майстерності та виставками творчих робіт. Викладачами проводиться індивідуальна робота з учнями музичних шкіл, шкіл естетичного виховання, загальноосвітніх шкіл міста та районів області з метою залучення до навчального закладу найбільш обдарованої молоді.

Филипчук М.С., м.Рівне

МЕТОДИКА ПІДГОТОВКИ МУЗИЧНОГО НОМЕРА В ЕСТРАДНОМУ ОРКЕСТРІ

Кожен музичний жанр має свою форму існування. Для симфонічних, духових оркестрів, оркестрів народних інструментів, камерних ансамблів і солістів такою формою є концерт, який включає в себе виконання одного або декількох творів. Для музичної естради - це також концерт, але він є особливим і відрізняється від інших музичними номерами різноманітних жанрів і стилів.

Музичний номер – окремий закінчений виступ оркестру, ансамблю, соліста з одним або декількома творами, характерними рисами якого є: короткочасність дії, синтетичність, драматургічна завершеність, спілкування з глядачами.

Процес побудови музичного номера можна умовно поділити на чотири етапи:

- 1) аналіз нотного, поетичного тексту або інструментального твору і розробка виконавської концепції;
- 2) розробка структури номера і плану аранжування;
- 3) твір музичної фактури та створення партитури;
- 4) робота над втіленням номера;

Підготовка музичного номера розпочинається з аналізу вокального або інструментального твору та розробки виконавської концепції. Вже на першому етапі диригент естрадного оркестру може стикатися з певними проблемами. По-перше,

партитур сучасних естрадних творів друкується дуже мало, але навіть ті, які є, поки вийдуть з редакції втрачають свою актуальність, оскільки естрадний жанр зазнає швидких змін, виконавських стилів, впливу моди тощо. По-друге, в практиці музичної естради існує велика кількість різноманітних естрадних і джазових колективів, які відрізняються один від одного як складом учасників, так і наявністю інструментарію, а видавництва орієнтовані на випуск нотної літератури переважно для стандартних складів. Часто диригенту трапляється музичний матеріал, в якому викладена лише тема твору або мелодична лінія з цифровими гармонічними позначеннями (збірники джазових стандартів).

Проаналізувавши нотний текст, з'ясувавши зміст, образність пісні або інструментального твору, диригент приступає до розробки виконавської концепції. Він повинен врахувати характерні особливості музичного номера – оригінальність і неповторність трактовки твору, новизну музичного матеріалу, творчий почерк колективу, визначити індивідуальні особливості музикантів, якість матеріалу, придумати номер так, щоб вокальний або інструментальний твір набув яскравого і самобутнього виконання, став цілісним твором зі своєю драматургією і стилістикою. Оригінальність номера залежить від багатьох компонентів – несподіваний поворот у його розвитку, елемент новизни у змісті, аранжуванні, виконавських прийомах.

Важливим моментом на першому етапі побудови номера – визначення жанру. Відповідно до жанрової спрямованості він може бути віднесений до сучасного чи традиційного джазу або легкої інструментальної музики. Як свідчить концертна практика аматорських і професійних колективів взаємини виконавців і слухачів не мають однакової форми спілкування. Так, при виконанні джазових композицій, які насиченні достатньо складними фактурними образами, аудиторія опиняється у ролі слухача, оскільки сприйняття джазових творів вимагає зосередженості, само-заглиблення, творчого уявлення тощо. А в номерах, які розраховані на більш легке сприйняття, роль публіки інша. Тут виконавці ставлять слухача в положення партнера, від якого вимагається значно активніша реакція. Хід такого номера передбачає безперервне пряме спілкування із залом, що базується на імпровізації виконання і поведінки, конкретній апеляції до глядачів.

Таким чином, диригент оркестру повинен передбачити в процесі підготовки музичного номера специфіку спілкування з аудиторією. В одному випадку глядач – активний слухач, який реагує на виконання, вдало зіграну фразу, виконавський прийом, в іншому – партнер. Ступінь взаємності буде залежати від жанрової спрямованості номера.

На другому етапі відбувається розробка структури номера, складається план аранжування. Основне завдання диригента – знайти чітко продумані музичні ідеї номера, які відображали б задум музично-художнього образу відповідно до драматургічної завершеності кожного розділу і втілення номера в цілому.

Виходячи з авторського задуму, власної виконавської концепції, диригент визначає структуру музичного номера – характер вступу, експозицію, розвиток, кульмінацію і фінал. Музичний номер – це перш за все чітка драматургічна лінія з яскраво продуманою композицією, гострою кульмінацією, точними акцентами. «Повинен бути гарний «привіт», цікава середина і прекрасне «до побачення» [2; 14].

Часто в естрадних оркестрах і ансамблях зустрічаються випадки статичного акомпанементу, коли розвиток музичного матеріалу відсутній – керівник інструментує тільки один твір, а далі повторює його в залежності від кількості куплетів, не зважаючи на те, що інструментальний супровід не відповідає змісту, характеру, тексту пісні.

Форма залежить від змісту, образу, структури куплета, теми, тому робота над номером буде залежати від того, як викладений нотний текст в клавiрі. Якщо клавiр написаний повністю (є вступ, тема, зв'язки, сольні або групові епізоди, кода), то диригент може відразу скласти план аранжування і грамотно розподілити матеріал за інструментами у формі, яка показана у клавiрі. Проте відповідно до своєї виконавської моделі, він може внести корективи, збільшити або зменшити той або інший епізод, враховуючи виконавський рівень учасників колективу, наявність імпровізуючих музикантів, а також інструментальний склад оркестру або ансамблю.

Якщо диригент працює над клавiром, в якому викладена тільки тема або один куплет з приспівом у вокальному творі, то форма музичного номера може бути визначена декількома способами: цифровими позначеннями – А-В-А; словами: вступ – тема – соло одного або декількох інструментів – тема – кода; схемою:

[вступ] – [тема] – [зв'язка] – [соло одного або декілька інструментів] – [тутті] –
[тема] – [кода]

Зазвичай в джазових творах послідовність викладу розділів відбувається у формі теми з варіаціями. Музичний матеріал вокальних творів, як правило, пов'язаний з поетичним текстом, який не тільки виражає характер, зміст, художню образність і жанрову спрямованість, але й відіграє певну роль в організації музичної форми. Структура пісні пов'язана з куплетною формою – заспівно-приспівною, де кожне проведення відповідає куплетному циклу. Таким чином, розробка структури номера, з одного боку, пов'язана з конкретною музичною формою, а з другого – з кількістю куплетів. Тому під час підготовки музичного номера необхідно вирішити, скільки творів має виконуватись, визначити характер вступу, зв'язків, програшу і фіналу. Врахування вищезазначених факторів надає можливість створити структурну схему, яка розкриватиме драматургічний зв'язок між вокальними та інструментальними творами, порядок їх чергування, допоможе скласти план інструментування, в якому буде детально викладена система виразних засобів кожного структурного елемента музичного номера.

Паралельно працюючи над формою та загальним планом, диригент вирішує темброві та регістрові проблеми: який інструмент або група інструментів виконуватиме контрапункт або педаль під час викладення основної теми інструментального номера, першого куплета пісні, які інструменти виконуватимуть вступ, зв'язки тощо. Надалі детально розробляє план кожного куплета, програш (якщо це необхідно в пісні), або чергування сольних епізодів і тутті в інструментальному творі, характер супроводу під час соло (риффи, контрапункт, гармонічні педалі). Важливо передбачити динамічний розвиток, логічний підхід до тутті у кульмінації, характер самої кульмінації. Інколи замість тутті може грати яка-небудь група або один інструмент, але й тутті буває «голосне» й «тихе». Це залежатиме від характеру твору та виконавської концепції номера. У цьому розділі багато відіграє фантазія і досвід диригента, від якого вимагається творча інтуїція та майстерність, яка наближена до композиторської.

Третій етап підготовки музичного номера пов'язаний зі складанням музичної фактури та створенням партитури. Аналіз одних і тих же творів, які виконуються різноманітними колективами, дозволяє встановити їх схожість і відмінність за характером, образністю побудови, звукової палітри, а головне – за фактурою викладу тематичного матеріалу і супроводу. Музична фактура – важливий засіб художньої виразності, яка тісно пов'язана з формою твору. В цьому й визначається драматургічна функція побудови музичного номера. В спеціальній літературі аналізується декілька типів викладу музичного матеріалу – вступний, експозиційний, розробковий, завершений. Як зазначав С.Янкович, «неправильне дотримання фактури викладу

може привести до спотворення задуму твору, зруйнування його змісту, музичного образу» [8: 4].

Відомо, що, будь-який музичний номер розпочинається зі вступу. В джазовій та інструментальній поп-музиці вступ може бути відсутній – твір іноді починається безпосередньо з теми. А в творах пісенного жанру необхідність вступу диктується тим, що, з одного боку він уводить слухача в атмосферу дії, що буде відбуватися, а з другого – допомагає виконавцю увійти в образ, відчувати тональність, темп, динаміку. Вступ може бути невеличким – декілька ввідних акордів або у вигляді розвинутої інструментальної інтродукції.

Важлива умова створення драматургії музичного номера – розподілення виразних засобів, правильного використання різноманітних прийомів акомпанементу солістом-вокалістом або інструменталістом. Характер розвитку матеріалу інструментальних розділів і супроводу вокального твору повинен відповідати характеру сольного твору і музичного номера в цілому. Динамізувати музичний матеріал можна за допомогою зміни тембрових забарвлень, регістрового розміщення, гармонічної насиченості фактури, динамічного і ритмічного розмаїття тощо.

У практиці роботи з естрадним оркестром зустрічаються випадки, коли диригент не завжди може точно, економно використовувати виразні засоби. Він застосовує всі інструменти відразу. Фактура від цього стає перевантаженою, важкою, звучання невиразним. Використання оркестрових засобів має відбуватись за наростаючою лінією. Так, у розробці супроводу вокального твору акомпанемент першого куплету можна доручити ритм-групі, у другому використати контрапункти, педалі, а основні засоби зберегти для підготовки кульмінації.

Існує чимало варіантів розвитку структури супроводу, які у практиці естрадної і джазової музики отримали назву *бекграунд* (другий, задній план, музичний супровід). Бекграунд може бути використаний по-різному: в одному випадку - це фактура з елементами поліфонії, яка зафіксована на нотному запису контрапунктуючих мелодій, в інших - імпровізаційне соло окремих інструментів, які супроводжують соліста, в третіх - короткі мелодичні та ритмогармонічні фрази, які звучать у цезурах вокальної партії або солюючого інструмента, в четвертих - педалізація окремих звуків або акордів.

Найбільш розповсюдженою формою супроводу у джазовій музиці є вживання *риффів*, які визначають послідовність повторення невеличких ритмогармонічних фігур (від двох до чотирьох тактів). Використання риффів дозволяє створити додаткову пульсацію, певну загостренність і напруженність ритмічного малюнка.

Драматургія музичного номера передбачає не тільки розподілення тембрових забарвлень твору, але й розвиток рельєфної інтонації, контрапункту. Досвідчений диригент будує сольну партію таким чином, щоб кульмінація знаходилась у кінці соло, перед вступом наступного соліста або перед тутті оркестру, ансамблю. Тому супровід записується так, щоб допомогти солісту вибудувати динамічну лінію.

Важливе значення у розвитку музичного матеріалу відіграють й гармонічні побудови. Одним з таких виразних прийомів є модуляції та відхилення. Їх використання змінює характер звучання оркестру, завдячуючи новій тональності та теситурі, регістровому розміщенню мелодичних і гармонічних голосів. Деякі модуляції можуть виконуватись плавно, поступово, інші – різко, несподівано. Вибір того або іншого виду визначається творчим завданням драматургічної довершеності музичного номера.

Важливі структурні елементи номера, кульмінаційні розділи форми – це програші у піснях та епізоди тутті в інструментальних творах. Вони надають музичному матеріалу нову якість, слугуючи засобом його розвитку та змінюють емоційний характер звучання. На відміну від туттійних епізодів інструментальної музики,

програш пісні можна доручити одній з груп оркестру або солюючим інструментам на фоні ритмогармонічного супроводу. Це визначається характером, змістом, жанровою спрямованістю номера, фантазією аранжувальника.

Наступним структурним елементом драматургії номера є зв'язки. Це невеличкі мелодичні побудови, створенні на основі інтонаційних і ритмічних оборотів теми, оскільки монотематизм сприяє великій композиційній стройності номера. Їх завдання – логічно поєднати окремі розділи номера, завершити попередній розділ і підготувати початок наступного.

Закінчення, як і вступ, може бути побудоване на основі тематичного або нового матеріалу. Функціонують різноманітні варіанти закінчення музичного номера: поступове динамічне згасання, динамічне розширення, постійно повторюваний ритмічний малюнок тощо. Диригент визначає варіант закінчення музичного номера відповідно до характеру твору.

Завершується третій етап роботи над музичним номером створенням партитури. Ми не будемо зосереджувати увагу на цих проблемах, оскільки в мистецьких вузах цій проблемі присвячено викладання курсу «Інструментознавство та інструментування».

Четвертий, завершальний етап – робота над втіленням музичного номера. На основі аналізу партитури, з'ясування технічних труднощів, диригент складає репетиційний план, у якому відображаються основні стадії роботи над номером: кількість загальних репетицій, групових та індивідуальних занять, робота з режисером, технічні репетиції із звуком, світлом тощо. У процесі репетиційної роботи може відбуватись коректування партитури, пошук нових виразних засобів, світлових і сценічних ефектів. На відміну від репетиційної роботи симфонічних, народних і духових колективів, партитура в естрадних оркестрах має умовний, ескізний характер. У відтворенні музичного номера беруть участь всі виконавці. Творча взаємодія має колективний характер і процес роботи над музичним номером закінчується створенням остаточного варіанту партитури.

Отже, процес підготовки музичного номера в естрадному оркестрі має цілеспрямований та комплексний характер, який визначається структурними елементами музичного твору. Лише чітко продуманий музичний номер з несподіваними поворотами, елементами новизни, виконавськими прийомами, тісними контактами з глядацькою аудиторією здатний зробити його художньою довершеністю в цілому.

Література

1. Большаков А. Практическое руководство по организации самодеятельного эстрадного оркестра и инструментального ансамбля. – М.: Музыка, 1981.
2. Германова М. Эстрадный номер. – М., 1986. – С.14.
3. Клитин С. Эстрада: проблемы, теории, истории и методики.. – Л., 1987.
4. Крейн Ю. Стиль и колорит в оркестре. – М.: Музыка, 1967.
5. Кузнецов В. Теория и методика учебно-творческого процесса в любительском эстрадном оркестре и ансамбле. – М., 2000.
6. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера Сб. статей. – М.; Сов. композитор, 1987.
7. Станиславский К. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М., 1953.
8. Янкович С. Практические рекомендации по аранжировке произведений песенного жанра для самодеятельного эстрадного ансамбля. – Минск, 1989. – С.4.

Громченко В.В., м.Київ

ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ МАНГЕЙМСЬКОЇ ШКОЛИ У РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КЛАРНЕТОВОГО ВИКОНАВСТВА XVIII СТОЛІТТЯ

XVIII сторіччя в музичній культурі Європи позначене бурхливим розвитком інструментальної музики. Гідне місце в цьому процесі займає народження та стрімкий розвиток нового духового інструмента – **кларнета**. З'явившись на рубежі XVII-XVIII століть кларнет вже наприкінці XVIII сторіччя остаточно ствердився як концертний (сольний) інструмент, зайняв гідне місце у камерній та оркестровій музиці. Безперечно, ця подія відіграла велику роль у тогочасній музично-інструментальній культурі.

Природно закладений багатий художній потенціал кларнета чітко означив його появу в музичному інструментарії. Кларнет, у перші десятиліття свого існування, позначався винятковою багатобарвністю виразових можливостей. Це давало суттєві підстави для найрізноманітнішого трактування “молодого” інструмента композиторами тих часів. Кларнет був ніби “дорогоцінний камінь”, який потребував значної обробки та знаходження необхідної власної оправы.

Серед багатьох композиторів XVIII сторіччя, творчість яких мала визначальний вплив на розвиток кларнетового виконавства, особливе місце належить представникам мангеймської школи.

Провідні вітчизняні науковці-кларнетисти, серед яких К. Е. Мюльберг, Р. А. Вовк, З. П. Буркацький, у своїх роботах відмічають значний вплив творчості композиторів-мангеймців на становлення кларнета у тогочасній музичній культурі. Не менш вагомі твердження, щодо ролі мангеймців у розвитку кларнетового виконавства, знаходимо й у В. В. Березіна, Б. А. Дікова, Н. Шаклетона, Х. Беккера, Н. Хафнера та інших. Але ж відзначимо, що в працях цих науковців, дане питання постає в контексті тематично інших надзвичайно ґрунтовних досліджень. Звідси недостатньо цілісне відображення картини впливу творчості мангеймців на становлення кларнетового мистецтва, мала кількість зіставлень різноманітних історичних фактів. Отже, дана тематика постає мало вивченою та потребує значно більшого дослідження.

Актуальність означеної теми зумовлена необхідністю ліквідувати “білі плями” в історії розвитку кларнетового виконавства. У репертуарі сучасних кларнетистів, нажаль, не так багато творів XVIII століття, тому історичні дослідження кларнетового мистецтва сприятимуть поповненню репертуару старовинної музики для кларнета. Також актуальність цієї тематики визначається необхідністю знання особливостей функціонування кларнета, процесу його становлення у тогочасній музичній культурі. Усвідомлення виразових можливостей інструмента тих часів дозволить краще зрозуміти і мати чіткішу уяву про художню сутність творів давнини.

Отже, які творчі звершення композиторів-мангеймців мали найбільш вагоме значення у розвитку європейського кларнетового виконавства XVIII століття?

Стрімкий розвиток інструментальної музики у XVIII сторіччі сприяв появі нових оркестрових колективів. Серед них “Королівський оркестр” у Дрездені, оркестр князя Естергазі в Ейзенштадті (для якого писав Й. Гайдн). Одним з кращих в Європі стає відомий новаторський оркестр у місті Мангеймі. У цьому колективі працювали знанні диригенти та виконавці. З повним правом сучасники називали мангеймських музикантів “військом генералів, які однаково добре вміють планувати бої та вести їх” [9, с. 525]. Композитор та музичний письменник К. Шубарт (1739-1791) казав: “жоден оркестр світу не можливо порівняти з мангеймським” [9, с. 525]. У колективі грали

блискучі музиканти як у струнній, так і у духовій групах оркестру. Під впливом мангеймців формуються нові принципи духового виконавства. Інструменти отримують яскраву динаміку (як відомо, мангеймці приділяли силі звучання особливу увагу), набуває розвитку техніка виконавського дихання та мистецтва музичного фразування.

Визначну роль у розвитку кларнета як блискучого сольного інструмента відіграла творчість одного з засновників Мангеймського симфонічного оркестру скрипаля, диригента та композитора Яна Антоніна Стаміца (1717-1757). До вагомих творчих здобутків Стаміца слід віднести створення докласичного типу сонатного *allegro* та чотирьох частинного сонатного циклу, посилення тематичних та динамічних контрастів у симфонії та концерті, програмні назви творів [7, с.252, 253]. Знаходячись під враженням яскравих виразових можливостей кларнета, який з 1755 року стає постійним членом мангеймського оркестру [10, с. 15], Ян Стаміц у 1757 році створює Концерт *B-flat* для кларнета з оркестром. Це перший твір в історії цього жанру для кларнета *in B*. Концерт є блискучим прикладом музичного твору написаного у ранньому класичному стилі. У творі застосовується гомофонний склад письма. У значній мірі Я. Стаміц розкриває динамічну гнучкість кларнета, різноманітність його технічних можливостей, багатогранну виразність штрихової палітри “молодого” інструмента. У концерті набувають чітких художніх ознак регістри кларнета. Яскравою виразністю позначаються тембрально-колористичні якості інструмента. Кларнет все більше позначається як яскравий мелодійно-виразний інструмент. Цей концерт у значній мірі окреслив шлях розвитку кларнета в класичному стилі та заклав фундаментальні основи для подальшого остаточного утвердження кларнета як блискучого концертного сольного інструмента.

Вагоме місце у розвитку кларнета як концертного інструмента займає творчість відомого мангеймського композитора, диригента, а також скрипаля, альтиста та виконавця на віолі д’амур Карла Стаміца (1745-1801), сина Яна Стаміца. В період з 1770 по 1780 роки композитор створив одинадцять концертів для кларнета з оркестром. Згодом були написані концерт для кларнета та скрипки (або другого кларнета), а також концерт для кларнета та фагота. Створення концертів для двох сольних інструментів відіграло значну роль у розвитку жанру подвійного інструментального концерту.

В ті часи творчі відносини між виконавцями та композиторами були доволі тісними та плідними. Вагомим свідченням тому постає факт, що вже у 1772 році в одному з великих концертів інструментальної музики в Парижі видатний кларнетист Йозеф Беєр (1744-1811) виконав один з перших концертів для кларнета Карла Стаміца. Це свідчить про значну зацікавленість кларнетом публіки концертних залів. Такі події мали величезний вплив на розвиток кларнета як концертного (сольного) інструмента.

Представник мангеймської симфонічної школи Ян Фільс (1733-1760) за своє дуже коротке життя написав чимало різноманітних творів. Серед них відзначимо сольні концерти для флейти, гобою, а також концерт для кларнета [4, с. 276].

Вагомий внесок у розвиток кларнета як повноправного ансамблевого інструмента належить німецькому кларнетисту, композитору, аранжувальнику, теоретику Георгу Фрідріху Фуксу (1752-1821). Композицією займався у відомого диригента, скрипаля, композитора мангеймської школи Крістіана Каннабіха (1731-1798), а також у Й. Гайдна. Ранній стиль письма яскраво позначений рисами мангеймської симфонічної школи. Багатогранність творчої діяльності Г. Ф. Фукса більш ніж вражає. Починав кар’єру військовим музикантом. Пізніше був керівником військового оркестру. Після переїзду до Парижу у 1784 році займався переважно виконавською та викладацькою діяльністю. З 1795 по 1800 рік викладав сольфеджіо у Паризькій консерваторії. В числі його композиторського доробку три концерти для кларнета, один для флейти, концертні симфонії, велика кількість

інструментальних ансамблів, твори для військових оркестрів. Про популярність музики Г. Ф. Фукса в ті часи яскраво свідчить факт наявності його творів у колекції Розумовських [13, с. 177].

Серед багатьох ансамблевих творів Г. Ф. Фукса за участю кларнета особливу увагу звертає Дует для кларнета та валторни. Твір був написаний приблизно у 1780 році в період, коли багато європейських композиторів створювали інструментальні твори різноманітних жанрів та форм для музикантів мангеймської придворної капели. Саме музикантам цього видатного колективу, скоріш за все валторністу Ф. Діммлеру (1756-1827) та кларнетисту Ф. Таушу (1762-1817) й було присвячено цей твір. Вже в першій частині дуету розкриваються значні виразові якості кларнета. З перших тактів йому доручається тонка, пісенна мелодія з наскрізним динамічним розвитком. Співучі синкопи в середині та наприкінці першого періоду підкреслюють мелодійно-виразові якості кларнета, його кантиленну природу. Композитор блискуче розкриває технологічну спроможність виконання кларнетистом виразних мелодійних ліній від звуків низького регістру до звуків високого та навпаки. Г. Фукс, використовуючи весь діапазон інструмента, доручає кларнету як тонкі, лірико-мелодійні епізоди, так і яскраві, стрімкі, технічно складні пасажі.

Особливе місце в утвердженні кларнета в оркестровому мистецтві XVIII сторіччя також належить творчій діяльності мангеймського симфонічного оркестру. Дослідник кларнетового мистецтва К. Е. Мюльберг зазначає, що у цьому оркестрі кларнет не тільки зайняв постійне місце (з 1755 року), але йому ще були доручені дуже відповідальні партії [10, с. 15].

Найвідоміші представники мангеймської школи Ян Стаміц, Крістіан Каннабіх (товаришував з В. А. Моцартом), Ян Фільс, Карл Стаміц, Ігнац Хольцбауер (1711-1783), Ігнац Френцль (1736-1811) застосовували новий інструмент у багатьох своїх оркестрових творах [11, с. 6], [9, с. 525]. Саме в цьому колективі, приблизно з 1758 року, з'являються перші виконавці-кларнетисти (раніше партії кларнетів виконувались переважно гобоїстами).

Своєрідним творчим фундаментом композиторів мангеймської школи було надзвичайно уважне ставлення до найтонших рис виразності. В результаті цього сформувався ряд нововведень в музиці тих часів, а саме створення тривалих динамічних наростань та спадів звуку, використання яскравих контрастів, чуттєвість та рафінованість виконавства. В досягненні нових художніх звершень кларнет блискуче розкрився багатогранною палітрою власних виразових засобів. У таких оркестрових прийомах як “мангеймські подихи” – швидке виконання двох звуків *legato* з подальшою короткою паузою, “мангеймські ракети” – стрімкі висхідні пасажі по тонах тризвуку, “мангеймське *crescendo*” – посилення звуку від *piano* при обов'язковій участі всіх інструментів (раніше динамічні градації досягалися зменшенням чи збільшенням кількості виконавців), – кларнет виявився саме таким інструментом, який зміг досягти такої виразності. Б. А. Діков стверджує, що мангеймці зуміли перші розкрити здібності кларнета до створення тонкого та контрастного звучання, до глибокої емоційності та ніжності у виконанні мелодії [8, с. 10].

Вагоме значення у розкритті художнього потенціалу кларнета мали зміни у складі оркестру. Так, композитори мангеймської школи одними з перших полишили хоровий принцип використання духових інструментів (коли одна партія виконувалась групою музикантів). Цей прийом залишився діючим лише для струнної групи. У духових кожна партія стала виконуватись одним музикантом. Безумовно, подібна індивідуалізація великою мірою сприяла глибшому розкриттю виразових можливостей духових інструментів, зокрема кларнета. Також у мангеймському оркестрі формується парний склад дерев'яних духових, який у наступні часи стає традиційним.

Творчість композиторів-мангеймців мала великий вплив на розвиток усієї європейської музичної культури. Музикознавець І. Белза пише, що “творчий та виконавський досвід мангеймської школи опановувався не тільки у Стокгольмі та Парижі. Віденська класика та німецька музика також випробували потужний вплив слов'янських елементів, розвинених у творчості Яна Вацлава Стамиця та його синів, а також інших чеських композиторів, які складали головне творче ядро цієї школи” [5, с. 202].

У 1777 році у Мангеймі перебував В. А. Моцарт (1756-1791). Дуже велике враження на нього справили кларнети, які він слухав у складі мангеймського оркестру. В одному з листів Моцарт писав: “Ах, якби ми також мали кларнети ... Ви не уявляєте, який чудовий ефект створює симфонія з флейтами, гобоями та кларнетами” [3, с. 72]. Дослідник музичної культури минулого І. Белза зазначає, що “Леопольд Моцарт достатньо критично ставився до “вичурного мангеймського смаку”, у той час як на Вольфганга і творчість і виконавська майстерність мангеймців мали глибокий вплив” [4, с. 273]. Виконувані кларнетом яскраві виразові мелодії, динамічна гнучкість та кантиленна пластичність побудови його музичного матеріалу, м'якість та теплота тембру інструмента мали величезний вплив на молодого Моцарта. Музикознавець Т. Соловйова стверджує, що з віденських класиків найбільший вплив Мангеймська школа мала на молодого В.А.Моцарта [12, с. 431]. Під враженням мангеймців Моцарт створює у 1778 році симфонію № 31 D-dur “Паризьку” (її було виконано у цьому ж році в Парижі).

Отже, вищевикладене дозволяє стверджувати, що значення творчості композиторів мангеймської школи у розвитку європейського кларнетового виконавства XVIII століття є надзвичайно вагоме. Новаторські звернення стосовно устрою музичного колективу, впровадження ряду нових для тогочасної музики сильних виразових ефектів, введення у художню практику новітніх музичних інструментів, – все це створило найсприятливіші умови для виявлення величезного художнього потенціалу “молодого” духового інструмента – кларнета. Композитори мангеймської школи заклали непохитний фундамент подальшому стрімкому ствердженню кларнета на концертній естраді, а також у камерній та оркестровій музиці. Творчість композиторів-мангеймців мала доленосне значення для всього майбутнього розвитку кларнетового виконавства.

Література

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Учебное пособие. – Киев, НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневники путешествия 1772 года по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии, Голландии. – М. – Л.: Музыка, 1967. – 290 с.
3. Благodatov Г. История симфонического оркестра. – Л.: Музыка, 1969. – 312 с.
4. Бэлза И. История чешской музыкальной культуры. Т. 1. – М.: Изд. академии наук СССР, 1959. – 332 с.
5. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. Т. 1. – М.: Гос. муз. изд., 1954. – 336 с.
6. Вовк Р. А. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета: Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Київ, 2004. – 204 с.
7. Григорьев В. Ю. Стамиц // Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 252, 253.
8. Диков Б. А. Проблемы теории и практики исполнительства на кларнете системы Т. Бёма: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1985. – 45 с.
9. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., редакция и дополнения Аюпяна Л. О. – М.: Практика, 2001. – 1095 с.
10. Мюльберг К. Э. О мастерстве кларнетиста. – Одесса: ОГК, 2002. – 128 с.
11. Рыгин С. О тембре звука. – Киев: Рукопись, НМАУ им. П. И. Чайковского, 1976. – 9 с.
12. Соловьёва Т. Н. Мангеймская школа // Муз. энциклопедия. Гл. ред. Ю.В. Келдыш.

Т. 3. – М., Сов. энциклопедия, 1976. – С. 430, 431.

13. Шиффер Т., Черпухова К. Нотозібрання Розумовських з фондів ЦНБ АН УРСР – цінний документ музичної культури України XVIII століття // Українське музикознавство. – Вип. 6. – Київ: Музична Україна, 1971. – С. 170-184.

14. Shackleton N. Clarinet // The New GROVE Dictionary of Music and Musicians. – edited by Stanley Sadie, 1980. – Vol. 4. – P. 429-442.

15. Wolf E., Wolf J., Kaiser F. Stamitz // The New GROVE Dictionary of Music and Musicians. – edited by Stanley Sadie, 1980. – Vol. 18. – P. 60-66.

Сіончук О.В., м.Рівне

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ДЖАЗУ В УКРАЇНІ

Кожен період розвитку музики залишає багато вражень. Відтворюючи засобами музики ті чи інші явища та події, вони дають нам яскравий, пластичний образ свого часу, з усіма його складнощами, суперечностями та проблемами [7,6].

Сьогодні в умовах демократизації українського суспільства великої популярності набула джазова музика. В часи радянського тоталітарного правління цей жанр переслідувався владою і вважався буржуазним – музикою багатих. Коротку історію зародження джазу в нашій державі, його розвитку та популяризації на сучасному етапі висвітлює дана стаття. До цієї теми в своїх працях звертались В.Симоненко, В.Конен, Є. Овчинников, Л.Переверзев та інші музикознавці. Сьогодні обговорюються питання джазової музики також на науково-практичних конференціях під час проведення конкурсів та фестивалів.

Розпочинати історію розвитку джазу в нашій країні необхідно з 20-х років XX століття. Петербург, Москва, Одеса у захопленні від закордонних танців: шіммі, уанстеп, матчіш. У парках Петербургу оркестр лейб - гвардії Волинського полку грає кек- уок. Негритянська музика. Це стало сенсацією!

У липні 1921 року серед відвідувачів паризького кабаре “Трокадеро” виділявся худорлявий молодий чоловік на ім’я Валентин Парнах. Він став першовідкривачем джазу в СРСР. Саме він привіз екіпірування для джаз-банд у Москву — саксофон і набір сурдин для труб і тромбона. 1 жовтня 1922 року у Великому залі Державного інституту зального мистецтва відбувся перший концерт джазової музики. Це був дебют вітчизняного джазу.

Відомий письменник і кінорежисер Євген Габрилович, який, до речі, також грав у цьому оркестрі, пізніше згадував: “Зала була переповненою. Коли їм Парнах виконав чудернацький танець “Жирафоподібний”, захоплення було величезної сили. І серед тих, хто плескав у долоні і кричав “біс”, був відомий режисер Всеволод Мейерхольд. Він одразу ж запросив оркестр Парнаха у свій театр”[1,58-59]. На той час у театрі відбувалися репетиції вистави “Великодушний рогоносець” за п’єсою бельгійсько-драматурга Ф.Кроммелінка. Для цього було організовано джаз-ансамбль у складі тромбона (саксофона), фортепіано, ксилофона, банджо й ударних інструментів. Крім цієї, ансамбль брав участь у виставах “Д.Є” (Даєш Європу!), поставлених В.Мейерхольдом за романами “Трест Д.Є.” І.Еренбурга і “Тунель” Б.Келлермана у 1924 році. У цей час В.Парнах опублікував перші статті про джаз у пресі.

Чудовий був тоді час. У всьому відчувався революційний підйом, жадоба творчості, діяльності, інтерес до всього нового, що відбувалося у світі. І звичайно, у гущі подій було молоде покоління, представники якого вчилися танцювати під незвичайні мелодії і ритми.

А музика, яка лунала по радіо, була записана на великих чорних дисках вагою близько кілограма. Перша вітчизняна джазова платівка записана в маленькій московській студії на Кузнецькому мосту. З'явилася велика кількість шумових оркестрів, які також почали називати джаз-бандом. Поняття “джаз” перекладалося на російську мову як “оркестр-переполох”.

Музиканти вчилися грати джазову музику так, як діти вчаться розмовляти: все для них було незвичним і невідомим. Одного разу талановитий саксофоніст Олександр Васильєв звернувся з проханням до якогось відомого джазового музиканта давати йому уроки за платню. Той відмовився, мотивуючи тим, що навчитися джазу неможливо, і порадив більше слухати джазову музику. Довгий час Васильєв просиджував перед патефоном, слухаючи гру відомого негритянського саксофоніста Коулмена Хоукінса. А через півроку сам став неперевершеним солістом.

Справді, нелегко було нашим музикантам. Траплялися і смішні випадки. Одного разу трубачеві Петру Борискіну з ансамблю Варламова надіслали з-за кордону нову трубу. У цей же день після концерту Борискін урочисто переламав свій старенький корнет, у такий спосіб символічно розпрощавшись із минулим. Але нова труба звучала зовсім не так, як він сподівався. Тому Борискін швидко продав її і знову купив корнет. А музикант, якому дуже дешево дістався закордонний інструмент, роздивившись його, витягнув із середини труби консерваційний калькований папір і був у захваті від її звучання! Залишається тільки уявити собі почуття Борискіна, коли він дізнався про це! [3, 69-71].

Поступово прихильників нової музики ставало дедалі більше, а джазові музиканти намагалися створити свій оригінальний джаз.

Яким же мав бути радянський джаз? Думок із цього приводу було дуже багато. Один із музичних критиків навіть рекомендував використовувати балалайку і гармошку у джазових композиціях. Молоді музиканти шукали нові форми, теми, шляхи. І тут згадали про пісню!

Весела, життєрадісна пісня швидко увірвалась у джаз. Пісенний джаз лунав на вулицях і площах, наповнював ентузіазмом, бадьорим настроєм великі аудиторії.

Багато хто з нас переглядав наповнений гумором і чудовою музикою фільм “Веселі хлоп'ята”, який народився завдяки плідній співпраці організованого у 1929 році Л.Утьосовим естрадного оркестру “Теа-джаз” і композитора І.Дунаєвського. Фільм саме й розповідає про період становлення у Радянському Союзі пісенного джазу.

Популярний артист естради Леонід Утьосов задумав створити оригінальний оркестр, у якому б поєдналися пісня, танець, пантоміма, ексцентрика. Він мріяв про джаз як театр, про музикантів як акторів, про концерти, які були б водночас і виставами, про пісні, які б з заспівав увесь народ. Знайшлися музиканти, а ідея Утьосова захопила маловідомого на той час композитора Дунаєвського [5, 270].

У словнику тлумачення слова “джаз” висвітлюється як жанр естрадної музики, переважно танцювального характеру [2, 7-8]. Однак деякі музикознавці це твердження заперечують. Адже джаз є і танцювальною, і вокальною музикою. Природно, що, слухаючи джазову музику, слухачі відбивають ногою ритм джазу і наспівують його мелодії.

Велике значення у пропаганді джазу мали джазові програми на ленінградському радіо, публічні лекції у Москві, Ленінграді та інших містах, які проводив письменник Сергій Колбасьєв — ентузіаст і знавець джазової музики. Джаз крокував по всій країні. У Ленінграді успішно працював на радіо ансамбль Миколи Кріша, у Харкові — оркестр Бориса Ренського, у Львові — Г.Варса, в Баку — Тофіка Кулієва, у Єревані — Артемія Айвазяна. Однак поряд із професійними колективами існували колективи, фаховий і виконавський рівень яких був дуже низьким — численні циркоджази, жіночі джази, джази ліліпутів і навіть “джаз собак”.

У роки Великої Вітчизняної війни відбувалося переважно злиття джазової музики з естрадним мистецтвом і масовою музикою. Оркестри проводили значну концертну

роботу, виступали на фронтах. Це були колективи О.Цфасмана, Я.Скоморовського, О.Варламова, Л.Утьосова. За перший рік війни Ленінградський джаз-ансамбль за участю Клавдії Шульженко і Володимира Кораллі дав 500 концертів.

Між вітчизняними і зарубіжними джазовими музикантами існували контакти. У 1943 році оркестр Дюка Елінг-тона у найбільшому Карнегі-хол дав концерт, кошти від якого пішли у фонд допомоги радянській армії.

У блокадному Ленінграді джаз-оркестр Червонопрапорного Балтійського флоту під керівництвом М.Мінха грав мелодії американського композитора Глена Домана.

Капітан повітряних сил США Глен Мілер, знайомий нам по фільму “Серенада сонячної долини”, аранжував у себе на батьківщині “Полюшко-поле” і “Дубінушку”.

У повоєнний період поступово відбувся перехід від пісенних до інструментальних форм джазу, що проявилось у діяльності колективів, створених ветеранами джазу 40-50-х років: біг-бенд О.Лундстрема (Казань), Ю.Сеульського (Москва) та ін. Після проведеного під егідою VI фестивалю молоді і студентів у Москві 1957 року конкурсу джазових оркестрів, у ході якого радянські музиканти могли почути і побачити високопрофесійні європейські джазові колективи, значно активізувалося створення джазових клубів, що сприяло популяризації джазової музики серед молоді.

60-70-ті роки — це період створення джазових національних шкіл. Панорама радянського джазу у той період представлена різними напрямками — від традиційного до сучасного. Джаз стає професійним мистецтвом. Починається підготовка кадрів на естрадних відділеннях музичних училищ, видаються навчальні посібники, ноти, платівки. Регулярно виступають ансамблі під керівництвом І.Бриля, “Арсенал”, “Алегро”, “Каданс” оркестр О.Лундстрема, колективи К.Орбеляна, “Сучасник” А.Кролла та ін. Незважаючи на стилістичну багатоманітність вітчизняного джазу (від диксиленду до експериментальних напрямів вільної імпровізації), для нього характерним став синтез принципів джазового виконавства з ладово-інтонаційним і ритмічним багатством музичних традицій народів, що проживали на території Радянського Союзу. Особливо яскраво ці ідеї втілювались у творчості композиторів і виконавців І.Бриля, А.Козлова, Г. Лук’янова, У.Насоо, В.Мустафи-заде та ін. Їм вдалося творчо переосмислити особливості народної мелодики, ритміки і ладу та органічно поєднати їх із характерними елементами джазу.

На сьогодні практично в кожному великому та маленькому місті функціонують в закладах культури та мистецтв муніципальні та аматорські колективи. Це дає змогу ближче познайомити слухача з цією цікавою, легкою на сприйняття музикою. [6, 7-8]. Великою популярністю користуються “Радіобенд” О. Фокіна (м.Київ), “Медікус Диксиленд” (м. Львів), Джаз-квартет “Маніфест” (м.Дніпропетровськ), Диксиленд-Бенд “Джокер” (м. Рівне), Тріо “Мелос” (м. Сімферопіль), “Криворізький Диксиленд” (м. Кривий Ріг), “Хрещатик- Диксиленд” (м. Київ), “Шоколад” (м.Львів), “Діксі-Дека” (м. Ужгород), “Рівербот – Діксі– Ремлерс” (м. Запоріжжя) та ін. [4, 90-101].

Таким чином, джаз, зазнавши в своєму історичному розвитку періодів становлення, розквіту та занепаду, сьогодні знову набуває великої популярності серед любителів музики.

Література

1. Габрилович Е. О том, что произошло.— М., 1967.— С.58-59.
2. Энциклопедический словарь юного музыканта / Сост. Медушевский В., Очаковская О.— М., 1985.— С.36-37.
3. Мелодії вітчизняного джазу: Диско-лекторій // Шкільний світ.— 2006.— С.29 — 31.
4. Музичний реєстр України.— К.,1999.— С.90-101.
5. Симоненко В. Мелодии джаза: Антология.— К., 1984.— С.270.
6. Сіончук О. Ансамбль диксиленд: Практичний курс.— Рівне,2006.— С.7-8.
7. Смаглій Г.А., Маловик Л.В.Основи теорії музики: Підручник.— Х., 2005.— С.6.

Наукове видання

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

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

ВИПУСК 2

*Видавництво не несе відповідальність
за зміст, ймовірні помилки і неточності даного видання.
Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.*

Підписано до друку 11.04.2007 р. Формат 60х84 1/8. Папір офсет. Гарнітура
«Petersburg». Друк офсет. Ум. друк. арк. 11,16. Ум. фарб.-відб. 15,0. Обл.-вид.
арк. 11,0. Наклад 50 пр. Зам. 21.

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».