

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 3

м.Рівне - 2008

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 3. – Рівне: Волинські обереги, 2008. – 148 с.

У збірнику висвітлено актуальні питання становлення та розвитку духової музики, а саме: загальний огляд досліджень присвячених специфіці оркестрового виконавства в історичному аспекті; аналіз музично-педагогічної теорії і практики, пов'язаних з навчанням гри на духових інструментах; сучасні методичні підходи виконавського процесу.

Даний збірник адресується науковцям, викладачам мистецьких закладів, студентам, диригентам, професійним музикантам, широкому колу шанувальників духової музики.

Редакційна колегія:

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

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

Ветров І.В., начальник управління освіти і науки Рівненської облдержадміністрації,
заступник голови редакційної колегії;

Апатський В.М., доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент
Академії мистецтв України;

Цюлюпа С.Д., кандидат педагогічних наук, професор;

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

Круль П.Ф., доктор мистецтвознавства, професор;

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

Богданов В.О., доктор мистецтвознавства, професор;

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

Вовк Р.А., кандидат мистецтвознавства, доцент;

Посвалюк В.Т., кандидат мистецтвознавства, професор;

Крижанівський Ф.П., кандидат мистецтвознавства, доцент;

Прокопович Т.Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент.

*Друкується за ухвалою вченої Ради
Рівненського державного гуманітарного університету
Протокол №8 від 28 березня 2008 р.*

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2008

© Національна музична академія України, 2008

© Кафедри духових та ударних інструментів РДГУ і НМАУ, 2008

© Видавництво «Волинські обереги», 2008

ISBN 978-966-416-119-7

З М І С Т

<i>Вітання учасникам конференції від ректора Рівненського державного гуманітарного університету проф. Р.М.Постоловського</i>	4
Апатський В.М. Інтонація	5
Супрун-Яремко Н.О. Специфіка українського народного інструментального багатоголосся	22
Круль П.Ф. Фреска «Скоморохи»	29
Міщней М.О. Мистецтво Серджу Челібідаке з погляду традиції західноєвропейської диригентської школи	34
Мельник О.Ю. Публічний виступ кларнетиста-виконавця: специфіка синтезованого підходу	36
Федорков О.В. Пророчества и откровения симфонии В.Пацеры «Аллофоны» для квартета тромбонов, струнних и ударных инструментов	46
Лабінцева Л.П., Плохотнюк О.С. Історичний аналіз розвитку мистецтва диригування	50
Шаповалов І.В. Раціональна постановка як основа розвитку виразного звука тромбоніста	54
Столярчук Б.Й. Відродження традиційної української інструментальної музики	60
Бабич М.М. Постать Євгена Самусенка в історії розвитку саксофонового виконавства на Рівненщині	63
Садівський Я.П. Виконавські конкурси як фактор формування української школи тромбового виконавства	67
Палаженко О.П. Духові оркестри Поділля	73
Чорноморець В. Труба в західному регіоні України ХІХ-ХХ ст.	76
Михальченко А. Історія становлення та розвитку духових оркестрів Тростянецького району Вінницької області	81
Вовк Р.А. Фундаментальні засади постановки виконавського апарату кларнетиста	83
Сверлюк Я.В. Культурно-історичні передумови розвитку вітчизняного диригентсько-оркестрового мистецтва	88
Цюлюпа С.Д. Садовий Олексій Григорович – музикант, педагог	95
Кавунник Л.В., Кавунник О.А. Мистецтво духової музики у контексті культурно-освітніх традицій м.Ніжин ХХ століття	98
Палійчук І.С. Жанр концерту для туби у творчості європейських композиторів ХХ століття	104
Терлецький М.М. Метроритм і графіка у процесі навчання музиканта-духовика	108
Прокопович Т.Ю. Соціокультурні функції конкурсу молодих виконавців: підсумки рівненського змагання духовиків	115
Цюлюпа Н.Л. Методичні засади формування фахової компетентності викладачів мистецьких дисциплін	120
Цюлюпа С.Д. Духові оркестри України на межі ХХ-ХХІ століть (статистичний аналіз)	123

ШАНОВНІ УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ!

Науково-педагогічний колектив Рівненського державного гуманітарного університету сердечно вітає Вас та учасників IV-го Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на дерев'яних 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.

Рівненський державний гуманітарний університет уже вчетверте проводить цей конкурс, започаткований у 2005 р. з ініціати́ви кафедри духових та ударних інструментів, 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.

За період проведення конкурсу в ньому взяли участь 655 виконавців на духових та ударних інструментах з України та 7 іноземних держав, які презентували 113 мистецьких навчальних закладів I-IV рівнів акредитації.

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

Серед структурних підрозділів університету 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.

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

Щиро вітаю усіх Вас з проведенням третьої Всеукраїнської науково-практичної конференції “Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України” та IV-м Всеукраїнським конкурсом молодих виконавців (ансамблів) на дерев'яних 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.*

Анатский В.Н., г.Киев

ИНТОНАЦИЯ

В основе чистого интонирования на духовом инструменте лежит острый звуковысотный слух, хорошо поставленный и развитой звукообразующий аппарат, правильная тесситурная техника и способность музыканта отрегулировать интонационную настройку своего инструмента.

Рассмотрим эти составляющие более подробно.

Слух.

Как мы уже говорили, понятие "музыкальный слух" включает в себя способность человека воспринимать самые различные свойства звуков: высоту, громкость, окраску и другие. Определяющим фактором чистоты интонирования является звуковысотный слух. Большинство музыкантов обладает относительным слухом. Значительно реже встречается абсолютный слух. Относительный слух позволяет определять высоту звука путем сравнения его со звуком, высота которого известна, а также узнавать и воспроизводить интервалы. Абсолютный слух позволяет определять высоту отдельных звуков без сравнения с другими звуками. Решающее значение в интонировании имеет относительный слух. Абсолютный слух играет подчиненную роль даже у тех музыкантов, которые им обладают.

Основу относительного звуковысотного слуха составляют два компонента: ладовое чувство и интервальный слух. Ладовое чувство заключается в способности музыканта ощущать ладовую функцию того или иного звука. Интервальный слух заключается в способности ощущать и воспроизводить звуковысотные отношения между двумя звуками, взятыми изолированно или в музыкальном контексте. Современные психология и музыкальная педагогика доказали, что в основе звуковысотного слуха лежит ладовое чувство. Интервальный слух, развивающийся на основе ладового чувства, способствует, в свою очередь, развитию последнего¹. Исполняя мелодии, не выходящие за пределы привычного для него лада, музыкант опирается, главным образом, на свое ладовое чувство. Значение интервального слуха резко возрастает в тех случаях, когда он сталкивается с необходимостью освоить новые лады, хроматизмы, различные модуляции.

Свои интонационные функции слух осуществляет по двум основным каналам: созданием точных слуховых представлений о высоте звука, который предстоит извлечь, и четким слуховым контролем за уже извлеченным звуком. Трудно переоценить значение интонационного предслышания. Четкие слуховые представления во многом определяют правильность работы мышц звукообразующего аппарата духовика, от которой, в конечном счете, и зависит чистота интонации. Когда звук уже извлечен, его интонацию контролирует слух. Благодаря этому контролю, в случае необходимости, центральная нервная система направляет соответствующим мышцам звукообразующего аппарата сигнал, предписывающий внести в их работу определенные коррективы – неточная интонация исправляется.

Слух человека способен развиваться. Специальные упражнения и сосредоточенные занятия на инструменте могут доводить его до высокой степени совершенства. Именно такой слух и необходим музыканту-духовику. Вопреки бытующему мнению, духовой инструмент не является инструментом с твердо фиксированной высотой звуков. Система его клапанов и отверстий лишь создает предпосылки для чистого извлечения

¹ См.: Вопросы методики воспитания слуха /Ред. Островский А. – Л., 1967. – С. 71-74.

звуків. Используя эти предпосылки, музыкант должен, преодолевая недостатки инструмента, сотворить интонацию своего исполнения.

Развитие слуха осуществляется в классе сольфеджио, классе камерного ансамбля, в оркестровом и специальном классах. Одноголосные диктанты и сольфеджирование развивают мелодический слух, ладовое чувство, интервальный слух. Многоголосные диктанты и упражнения в определении на слух различных аккордов и гармонических последовательностей содействуют развитию гармонического слуха. Развитию внутреннего слуха помогают подборка мелодий по слуху, прослушивание музыкальных произведений с нотами в руках, транспонирование мелодий в различные тональности, чтение нот в уме, импровизирование и другие упражнения. Не менее эффективным средством развития всех видов звуковысотного слуха является систематическая и целенаправленная работа над интонацией во время игры на инструменте.

Звукообразующий аппарат и тесситурная техника

В основе чистого интонирования лежит правильная работа звукообразующего аппарата. Все его элементы должны быть не только правильно поставлены и развиты, но между ними и всей акустической системой инструмента должна установиться та тончайшая координация, без которой чистое интонирование невозможно.

В терминах "постановка амбушюра", "постановка дыхания", "постановка резонаторов" заключено представление о некой статичности, что не соответствует сущности работы звукового аппарата профессионального духовика. Этот аппарат должен обладать не только достаточной силой и выносливостью, но и отличаться высокой степенью подвижности, гибкостью, эластичностью и исключительной точностью работы мышц, необходимой для правильного извлечения звуков различной высоты. По-существу, каждая ступень звукоряда требует своей "микростановки" звукообразующего аппарата, точнее говоря, своей безошибочно почувствованной позиции амбушюра, дыхания, резонаторов, определенного положения языка. Особую сложность в этом смысле представляет извлечение звуков верхнего регистра. Нередко приходится наблюдать такую картину: ученик совершенно правильно формирует амбушюр при извлечении звуков нижнего и среднего регистров, качество звучания вполне удовлетворительное. Но как только он достигает верхней половины звукоряда, вся постановка начинается: "расползаться по швам", качество звука при этом резко ухудшается. Поставить губы – это значит не только придать им правильную внешнюю форму, но и научить молодого музыканта безошибочно управлять напряжением и взаимодействием мышц губного аппарата в строгом соответствии с изменяющейся высотой извлекаемых звуков. Решить эту задачу помогают правильные представления о тесситурной технике. Вот основные ее элементы.

При повышении тесситуры исполнитель на медном инструменте должен:

- 1) увеличить плотность опоры дыхания и интенсивность его подачи в инструмент;
- 2) увеличить упругость губ;
- 3) создать более концентрированную струю дыхания и увеличить крутизну угла подачи ее в инструмент;
- 4) изменить форму и уменьшить объем резонирующей полости рта; язык при этом круто изгибается, корень его приближается к небу и немного подается вперед;
- 5) несколько увеличить давление мундштука на губы.

В подобной же ситуации исполнитель на тростевом инструменте должен:

- 1) увеличить плотность опоры дыхания и интенсивность его подачи в инструмент;
- 2) увеличить упругость губ;
- 3) увеличить плотность охвата трости губами;
- 4) увеличить крутизну подачи дыхания в инструмент (по ощущению);
- 5) изменить форму и уменьшить объем резонирующей полости рта (из-за трости тростевик не имеет возможности изменять размеры полости рта в том диапазоне, который доступен исполнителям на медных инструментах и флейте);
- 6) на гобое глубже прикрывать зубы

губами, на кларнете перенести место прижима трости губами дальше от ее конца, на фаготе увеличить глубину захвата трости губами, как бы вбирая ее внутрь полости рта.

В подобной же ситуации флейтисты должны: 1) увеличить плотность опоры дыхания и интенсивность его подачи в инструмент; 2) увеличить упругость губ; 3) отклонить струю дыхания вверх по отношению к наружному краю лабиального отверстия; 4) изменить форму резонирующей полости рта и положение языка примерно так же, как и на медных духовых инструментах.

Возможности интонационной регулировки духового инструмента

Как свидетельствует практика, идеально стройных духовых инструментов не существует. Современные наука и техника пока не способны обеспечить музыкантов такими инструментами. Даже духовые инструменты прославленных фирм содержат в своем звукоряде немало интонационных изъянов. Советский акустик П.Зимин пришел к выводу, что "процесс колебания воздушного столба в духовых инструментах осложняется многими одновременно действующими факторами. Поэтому точный теоретический расчет этих инструментов при современном состоянии акустики пока еще невозможен"¹.

Высота звуков деревянного духового инструмента зависит от длины и формы канала, местонахождения, размеров и формы звуковых отверстий, толщины стенок канала и многих других взаимовлияющих факторов, рассчитать которые невозможно. Можно точно вычислить, в каком месте и какого размера должно быть отверстие для того, чтобы получился чистый в интонационном отношении звук. Но стоит высверлить следующее отверстие (для получения следующего звука), как все предыдущие расчеты оказываются перечеркнутыми. Прежде чистый первый звук, испытав воздействие второго отверстия, становится фальшивым. Такое влияние оказывают друг на друга все отверстия.

Далеко не всегда чистые интервалы возникают вследствие передувания. Так, на фаготе звуки *фа-диез* и *соль* малой октавы, получаемые октавным передуванием, почти всегда повышены, а звук *ре* первой октавы, передуваемый *от ре* малой октавы, всегда занижен.

Немало сомнительных в интонационном отношении звуков содержат и звукоряды других деревянных инструментов. На флейте таковыми чаще всего бывают *ре-диез* первой октавы, *до-диез* и *ми* второй октавы, *ре-диез*, *фа-диез* и *си-бемоль* третьей октавы; на гобое французской системы – *соль* первой октавы, *до*, *до-диез*, *ре* третьей октавы; на кларнете французской системы – *ми*, *фа*, *ля-бемоль*, *си-бемоль* малой октавы, *соль*, *соль-диез*, *си-бемоль* первой октавы, *до*, *до-диез*, *ре* и *ми-бемоль* третьей октавы; на фаготе – *ми-бемоль* малой и первой октавы, *фа-диез* и *ля-бемоль* первой октавы, *ре* большой октавы и др.

Не меньше интонационных проблем существует и на медных духовых инструментах. Как правило, эти инструменты имеют три дополнительных трубки, включаемые вентильным или пистонным механизмом². Согласно строгому акустическому расчету, первая из них должна была бы понижать звук инструмента на тон, вторая на полтона, третья на полтора тона. В таком случае одновременное включение двух или трех трубок дало бы меньшее понижение, чем расчетное. При одновременном включении всех трех вентилей получился бы звук, завышенный примерно на четверть тона. Для того чтобы устранить этот недостаток и сделать возможным извлечение хроматического звукоряда, пришлось прибегнуть к незначительному удлинению дополнительных

¹ См.: Музыкальная акустика /Под. ред. М.Гарбузова. – М., 1954. – С. 121.

² Медные инструменты низких строев (баритоны, басы, тубы) часто снабжаются еще и четвертым вентилем, удлиняющим диапазон инструмента вниз.

трубок. Правда, при этом звуки, извлекаемые с помощью отдельных вентиляей, стали понижать, зато интонация звуков, получаемых с помощью комбинаций первого и второго, первого и третьего, второго и третьего вентиляей, значительно улучшилась.

Значительные искажения интонации наблюдаются и в звуках натурального звукоряда, получаемых на медных инструментах передуванием. На трубе, альте, теноре и баритоне завышают третий и шестой натуральные звуки, зато пятый и седьмой понижены. На валторне неточно настроены третий, шестой, седьмой, одиннадцатый, двенадцатый и тринадцатый натуральные звуки. Очень часто на тромбоне не строят седьмые натуральные звуки, понижают *си* малой октавы, *до* первой октавы, повышают *ми-бемоль* первой октавы. На тубе *in B* часто не строят третий, шестой и седьмой натуральные звуки, *ля-бемоль* малой октавы и другие.

Таким образом, даже хорошие духовые инструменты не имеют идеально настроенного звукоряда. Интонационные отклонения некоторых звуков являются следствием сознательного компромисса конструктора (пусть этот звук будет немного выше, зато другой звук, с ним связанный, не будет чрезмерно понижать и т.д.). Музыкант-духовик, отвечающий современным требованиям, должен быть способным, играя на таком далеком еще от совершенства инструменте, обеспечить безукоризненно чистую интонацию. Задача решается приспособлением исполнителя к своему инструменту, в ходе которого он преодолевает интонационные погрешности звукоряда своей исполнительской техникой, а также интонационной регулировкой инструмента и использованием вспомогательных и дополнительных аппликатур.

Приобретя инструмент, музыкант должен позаботиться об интонационной точности и устойчивости его звукоряда. Как правило, последний имеет немало "больных" звуков. Какие-то повышают, другие понижают, есть и неустойчивые ("детонирующие") звуки. Исполнитель занимается на новом инструменте, тщательно контролируя интонацию слухом. Спустя некоторое время он замечает, что инструмент "обыгрывается", а его интонация улучшается. Термин "обыгрывается" широко распространен среди духовиков, но он не совсем точно определяет сущность происходящего процесса. В действительности во время "обыгрывания" не столько изменяется инструмент, сколько сам исполнитель приспосабливается ко всем его особенностям и недостаткам¹.

А.Федотов и В.Плахоцкий, исследовавшие возможности чистого интонирования на духовых инструментах, доказали экспериментальным путем, что музыканты-духовики способны, изменяя характер работы звукообразующего аппарата, существенно повышать или понижать высоту звука, не нарушая при этом "устойчивость интонации на протяжении всей его длительности"². Данные, полученные исследователями, свидетельствуют о том, что духовик может воздействовать на интонацию своего инструмента (повышать и понижать) в полосе достаточно широкого диапазона. В среднем эта полоса составляет 50 центов, иногда расширяется до 120 центов³. Проведенные эксперименты убедили исследователей в том, что "интонационные отклонения отдельных звуков от нормы настройки могут быть ликвидированы или значительно исправлены с помощью губного аппарата"⁴. Не оспаривая основных

¹ Объективное "обыгрывание" инструмента заключается лишь в том налете от дыхания музыканта, который отлагается на стенках канала и звуковых отверстиях и, несомненно, оказывает некоторое влияние на исполнительский процесс духовика.

См.: Федотов А., Плахоцкий В. О возможности чистого интонирования при игре на духовых инструментах. //Методика обучения игре на духовых инструментах. – Вып. 1. – М., 1964. – С. 61.

³ Напомним читателю, что один цент составляет 1/100 темперированного полутона.

⁴ См.: Федотов А., Плахоцкий В. Цит. изд. – С. 61.

выводов А.Федотова и В.Плахоцкого, мы вместе с тем полагаем, что интонационная регулировка осуществляется не только одним изменением усилий губ, но всем звукообразующим аппаратом исполнителя. Именно гибкая и быстрая работа всего аппарата, протекающая под контролем слуха, позволяет исправить интонационные погрешности инструмента.

Точность звуковысотной настройки звукообразующего аппарата зависит не только от верности и четкости слуховых представлений музыканта, но и от остроты его мышечной памяти. Последняя накапливается в процессе систематических упражнений, осуществляемых под непрерывным слуховым самоконтролем, благодаря уточнению работы двигательных анализаторов и образованию прочных рефлексов. Роль мышечной памяти в звуковысотном интонировании на духовом инструменте настолько значительна, что ее в некотором смысле можно расценить как важнейший элемент исполнительского слуха музыканта. Благодаря мышечной памяти, он не только предслышит высоту звука, который собирается извлечь, но и ощущает ее всеми мышцами своего аппарата. Вот как описывает сущность этого важнейшего элемента техники интонирования известный теоретик смычкового исполнительства И.Войку: "Контролирующим чистоту аппаратом является слух /.../. Как только начинается звук, слух устанавливает, действительно ли чист этот звук. Нельзя отнять у слуха эту роль; но уже в самом движении должно быть заложено приближение к чистоте, и *род движения* должен сделать заведомо невозможным грубую "нечистоту" игры /.../. Ощущение чистоты данного тона находится не только в слухе, но также и в пальце /.../. Само движение пальца может быть "чистым" или "нечистым"¹. Эти слова в полной мере сохраняют свою справедливость и в отношении работы звукообразующего аппарата музыканта-духовика.

Нередко интонационные отклонения в звукоряде духового инструмента оказываются столь значительными, что исправить их одними усилиями звукообразующего аппарата не удастся. В подобных случаях приходится прибегать к интонационной регулировке инструмента.

Осваивая новый инструмент, духовик прежде всего должен позаботиться о приведении его общего строя в соответствие с существующим стандартом. Для интонационной регулировки все духовые инструменты снабжены тем или иным устройством. Флейтисты с целью понижения строя могут выдвинуть головку из средней части флейты. Не следует использовать для изменения общей настройки инструмента передвижную пробку ("пробку Кванца") в головке. Эта пробка предназначена лишь для правильной интонационной настройки регистров флейты.

Общий строй гобоя можно изменять с помощью тростевых штифтов. Короткие штифты повышают строй, длинные понижают. Понизить строй гобоя можно и с помощью выдвижения трости из инструмента.

Для регулировки общего строя кларнет снабжается бочонками разных размеров. Установка на нем более короткого бочонка повышает строй, установка длинного бочонка понижает строй. С той же целью можно несколько выдвинуть бочонок из инструмента.

Фаготисты регулируют общий строй инструмента с помощью эсов (металлических трубок, на которые надевается трость). Более короткий эс повышает строй, и наоборот. Понижению строя фagота содействует выдвижение эса из малого колена, выдвижение малого и большого колен из двойного колена ("сапога"), более мелкая насадка трости на эс. Некоторое воздействие на строй фagота оказывает толщина прокладки под вентилем, соединяющим два канала его двойного колена. Толстая прокладка понижает строй, тонкая повышает.

¹ Войку И. *Построение естественной системы скрипичной игры*. – М., 1930. – С. 114, 115.

Общий строй саксофона регулируют с помощью изменения глубины вхождения мундштучной трубки в инструмент и глубины насадки мундштука на мундштучную трубку. Желая понизить строй саксофона, нужно выдвинуть мундштучную трубку и мельче насадить на нее мундштук. С целью повышения строя нужно произвести обратные действия.

Для настройки медных духовых инструментов служит крон общего строя. Его выдвижение содействует понижению строя, и наоборот.

Следует отметить, что установка нового бочонка на кларнете, нового эса на фаготе или нового штифта на гобое приводит не только к изменению общего строя, но и к некоторому нарушению прежней относительной настройки ступеней звукоряда. Поэтому музыкант после замены штифта, бочонка или эса должен некоторое время особенно внимательно контролировать интонацию слухом с тем, чтобы внести в свои привычные тесситурные ощущения новые "нюансы", необходимые для сохранения интонационной ровности звукоряда в новых условиях.

К еще большему интонационному "перекосу" звукоряда может привести значительное выдвижение штифта, бочонка, эса, колена, кроны, мундштука. Выдвигание трости на гобое, мундштука и бочонка на кларнете или эса на фаготе понижает звукоряд неравномерно. Наибольшее воздействие оно оказывает на звуки, имеющие короткие действующие части звукового канала (когда открыто много отверстий). В масштабе короткого канала выдвижение является существенным увеличением его общей длины. Значительно меньшее воздействие выдвижение оказывает на звуки с длинными действующими каналами (то есть на более низкие звуки, получаемые при большом числе закрытых отверстий). В масштабе протяженного канала то же выдвижение оказывается совсем незначительным удлинением рабочего (действующего) канала. При передувании повторяется та же картина – больше понижаются звуки с коротким каналом, меньше – звуки с длинным каналом. Особенно ярко эта закономерность проявляется в инструментах, имеющих длинный звуковой канал. Скажем, на фаготе даже значительное выдвижение эса не приводит к значительному понижению его нижних звуков (на фоне большой длины его канала выдвижение эса оказывается малоэффективным).

Достаточно локальное интонационное воздействие на звукоряд оказывает выдвижение колена или отдельных крон. Значительное их выдвижение также может нарушить интонацию внутри звукоряда.

В том случае, когда необходимо существенно понизить общий строй фагота, с целью сохранения интонационных пропорций следует, кроме эса, выдвинуть из "сапога" малое и большое колена, а также поставить под вентиль "сапога" более толстую прокладку. В аналогичном случае исполнители на медных духовых инструментах должны выдвигать не только крон общего строя, но и соответственно все основные кроны. По возможности подобным же образом следует поступать и исполнителям на других духовых инструментах.

Выдвигание штифтов, эсов, мундштуков, бочонков образует в канале инструмента пустоты. Эти пустоты искажают интонацию отдельных звуков, ухудшают отзывчивость инструмента, затрудняют получение мягкой атаки. Их необходимо ликвидировать с помощью специальных втулок, которые вставляются во внутреннюю часть раздвинутых штифтов, бочонков или эсов.

В тех случаях, когда инструмент настроен изготовителем очень низко и поднять его общий строй не удастся с помощью описанных выше способов, приходится идти на крайние меры – подрезать бочонки, эсы, колена инструментов. Как свидетельствует практика, этот путь редко заканчивается хорошим результатом. Чаще всего подрезка приводит не только к повышению общего строя, но и к нарушению интонационных пропорций внутри звукоряда. Прибегать к подобной "хирургии" следует только в самых крайних случаях, пользуясь советами и помощью опытного мастера.

Определенное воздействие на общий строй инструмента оказывают трости. Длинные трости гобоя и фагота понижают строй, короткие повышают его. Узкие трости имеют тенденцию к повышению, широкие – к понижению. Крепкие и недоточенные трости повышают строй; они же способны вызывать детонацию отдельных звуков. Легкие и переточенные трости понижают строй, особенно заметно они воздействуют на верхний регистр и некоторые звуки среднего регистра инструмента.

Конструктивные элементы мундштуков, штифтов, эсов также оказывают существенное воздействие на строй духового инструмента. Диаметр внутреннего канала мундштука кларнета и саксофона, конус штифтов гобоя и эса фагота должен соответствовать каналу инструмента. Узкие штифты гобойных тростей повышают строй, широкие понижают. Если диаметр мундштука кларнета уже его канала, звуки инструмента от *си-бемоль* первой октавы и выше будут повышены, от *си-бемоль* первой октавы до *ми* малой октавы понижены. На строй кларнета оказывают влияние и выступы внутри мундштука. Выступы, расположенные ближе к "окну" мундштука, понижают строй, и наоборот. Глубокая чашка мундштука медного инструмента имеет тенденцию к понижению строя, мелкая – к повышению. По словам профессора Ю.Усова, одна и та же труба, но с различными по глубине чашками мундштука, будет иметь различные уровни настройки, который колеблется до $1/4$ тона¹. Определенное воздействие на интонацию медного инструмента оказывает конус в канале ножки его мундштука. Соответствующими изменениями в конусе ножки мундштука можно исправить отдельные интонационные погрешности звукоряда.

Отдельные интонационные отклонения в звукоряде деревянных инструментов можно исправить с помощью изменения высоты подъема клапанов и размеров звуковых отверстий. Повышению звука содействует увеличение размеров соседнего с аппlikатурой комбинацией отверстия или более высокий подъем клапана, закрывающего это отверстие. Понижение высоты подъема клапана и уменьшение размеров отверстия приводят к понижению звука. Подобную регулировку начинают с изменения высоты подъема клапана. Если это оказывается недостаточным, прибегают к изменению диаметра отверстия. Высоту подъема клапанов регулируют с помощью специальных регулировочных винтов или изменением толщины прокладок между клапанами и приводными рычажками. Увеличение отверстия достигается его растачиванием круглым напильником или наждачной бумагой, обернутой вокруг цилиндрического стержня. Расточка отверстия не должна приводить к нарушению характерности его профиля. Для уменьшения отверстия на его поверхность наносят слой лака или ставят специальные втулки. Втулки не должны быть короче длины отверстий².

Исправляя интонацию того или иного звука, не следует забывать о том, что большинство аппlikатур деревянных инструментов взаимосвязано друг с другом. В силу этого обстоятельства, исправив один звук, можно совершенно испортить другой. В подобных случаях оправдан путь компромиссов. К примеру, если звук повышает, то его следует понизить незначительно с тем, чтобы незначительным оказалось бы и нарушение интонации других, связанных с той же аппlikатурой звуков. В таком случае небольшие интонационные отклонения всех этих звуков могут быть исправлены сравнительно небольшими усилиями звукообразующего аппарата музыканта.

¹ Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. – М., 1984. – С. 39.

² В некоторых случаях их целесообразно устанавливать таким образом, чтобы они чуть выступали внутрь канала. Такие втулки устанавливаются на фаготах фирмы "Пюхнер" и некоторых других инструментах. Они предохраняют звуковые отверстия от попадания в них влаги.

Інтонаційна настройка регистров флейты осуществляется с помощью подвижной пробки, расположенной в головке инструмента. Расстояние от пробки до центра амбушюрного (лабиального) отверстия должно составлять примерно 16-17 мм. Его увеличение приводит к понижению звуков третьей октавы относительно двух нижних октав. Уменьшение расстояния вызывает обратные последствия.

Исправлять интонацию отдельных звуков на валторне можно с помощью изменения глубины погружения руки исполнителя в раструб инструмента. Глубокое погружение понижает звук, мелкое повышает. Пользоваться этим приемом следует осмотрительно, так как изменение погружения руки в раструб сопровождается не только изменением высоты, но и тембра инструмента.

Diminuendo и *pianissimo* в среднем регистре фагота сопровождается непроизвольным завышением интонации звуков (чаще всего страдают звуки *ре*, *фа*, *фа-диез*, *соль* малой октавы). Избежать этого можно с помощью частичного прикрывания пальцем ближайшего отверстия или клапана.

Трубы современной конструкции снабжаются рычагами, с помощью которых можно мгновенно раздвигать первую и третью кроны. Это приспособление позволяет быстро и оперативно устранять интонационные неточности тех или иных звуков.

Многие звуки на духовых инструментах можно извлекать с помощью *энгармонических аппликатур*. Энгармоническими мы называем аппликатурные комбинации, дающие звук примерно одинаковой высоты. По данным Б.Бартолоцци, только для звука *си-бемоль* первой октавы на гобое существует 98 аппликатур¹. Множество энгармонических аппликатур можно применить в игре на кларнете. Еще большие возможности в этом отношении предоставляет фагот.

Энгармонические аппликатуры можно разделить на *основные*, *дополнительные* и *вспомогательные*. Основной называется аппликатура, которую исполнители употребляют наиболее часто. Как правило, основная аппликатура дает полный, хорошо звучащий, чистый в интонационном отношении звук. Однако практически на всех духовых инструментах некоторые основные аппликатуры себя не оправдывают. В тех случаях, когда звук, извлекаемый с помощью основной аппликатуры, в интонационном отношении существенно отклоняется от нормы, целесообразно обращаться к помощи дополнительных и вспомогательных аппликатур. Дополнительной называют аппликатуру, в которой, кроме основных клапанов и отверстий, используются дополнительные. Вспомогательной называют самостоятельную аппликатурную комбинацию, дающую звук примерно той же высоты, что и основная аппликатура.

Несколько примеров использования дополнительных и вспомогательных аппликатур с целью исправления интонации отдельных звуков. Звук *ми* второй октавы на флейте можно повысить, добавив трельный клапан; звук *соль* первой октавы, часто пониженный на гобое, можно повысить с помощью добавления клапана *ре-диез* или *фа*; для понижения звуков *до-диез* и *ре* третьей октавы на кларнетах французской системы их извлекают без помощи мизинца правой руки; на фаготе, для того чтобы понизить *соль* малой октавы, добавляют клапан *ми-бемоль* большой октавы; как правило, звуки *ре* и *фа-диез* первой октавы на фаготе извлекаются с помощью вспомогательной аппликатуры.

Достаточно широко вспомогательная аппликатура используется на медных духовых инструментах. В поисках оптимальной аппликатуры исполнители учитывают следующую закономерность – чем большее количество вентиля участвует в аппликатурной комбинации, тем выше интонация получаемого звука, и наоборот. Особенно значительно повышаются звуки, извлекаемые с помощью одновременного

¹ См.: Bartolozzi B. *New sounds of Woodwind*. – London, 1967.

включения первого и третьего или всех трех вентилях. Заметно пониженными оказываются звуки, извлекаемые с помощью одного третьего вентиля.

Таковы пути к решению проблемы интонации на духовых инструментах. Дополнительные и вспомогательные аппликатуры, регулировки инструмента, интонационные коррекции с помощью звукообразующего аппарата – все эти меры в своей совокупности, при неустанном слуховом самоконтроле, способны обеспечить на все еще несовершенных духовых инструментах практически вполне удовлетворяющее звуковысотное интонирование.

О настройке духовых инструментов перед игрой

За редким исключением, духовой инструмент звучит вместе с другими инструментами. Перед совместным музицированием необходимо тщательно настроиться. Цель настройки заключается в том, чтобы привести все инструменты к интонационному согласию как друг с другом, так и с эталоном строя. В нашей стране, как и во всем мире, в качестве эталона принято *ля* первой октавы, равное 440 Гц. Однако этот строй не прижился в оркестровом исполнительстве. Большинство современных симфонических оркестров настраивается где-то в районе 442-х Гц. Более высокий строй обеспечивает симфоническому оркестру наилучшее звучание. На такой строй следует ориентировать учащегося наших духовых классов¹.

Успех работы учащихся над интонацией во многом зависит от того, как настроен рояль в классе. Педагогу нужно следить за тем, чтобы во все времена года он неизменно "был в камертоне" (442 Гц).

Настройка духового инструмента дает положительные результаты лишь в том случае, если музыкант предварительно разыгрался, а его инструмент теплый. Это объясняется тем, что в неразыгранном состоянии звукообразующий аппарат "не держит" строй, а холодный инструмент понижает. Температура духового инструмента оказывает большое влияние на его строй. Повышение температуры медного инструмента на 1° вызывает повышение высоты его звучания на 1-3 цента. Деревянные инструменты в этом случае повышают строй в меньших размерах – от 0,6 до 2 центов. Измерения показали, что на медных инструментах температурные погрешности высоты могут достигать 30 центов и больше. Крупные инструменты нагреваются медленнее, чем мелкие. Поэтому тубисту или фаготисту приходится затрачивать больше времени для приведения своего инструмента в рабочее состояние, чем, скажем, флейтисту или гобоисту. Зато мелкие инструменты быстрее остывают. Опытные флейтисты, гобоисты, кларнетисты, трубачи для того, чтобы их инструменты сохранили строй, прячут их во время пауз в оркестре под полу пиджака или фрака.

Для настройки под фортепиано пианист дает *ля* в той октаве, которая соответствует среднему регистру духового инструмента. Скажем, для гобоя – *ля* первой октавы, для фагота – *ля* малой октавы и т. д. Настройку целесообразно вести в средних нюансах (*mf*, *mp*), не оказывающих искажающего воздействия на интонацию инструмента. Некоторым исполнителям удобнее настраиваться по тоническим трезвучиям *ля мажора*, *ля минора* или уменьшенному септаккорду – *си, ре, фа, ля*. Звук *ля* первой октавы (по звучанию) на трубе и некоторых других медных инструментах не вполне устойчив в интонационном отношении. Поэтому многие

¹ О неприятии строя 440 Гц большинством современных творческих учреждений и коллективов свидетельствуют следующие факты. Строй Большого зала Московской консерватории – 442 Гц; Симфонического оркестра Ленинградской филармонии, руководимого Е.Мравинским – был 444 Гц; строй рояля Международного конкурса в Маркнойкирхене – 444 Гц; Мюнхенского международного конкурса – 443 Гц.

исполнители на медных инструментах предпочитают настраиваться по звуку *си-бемоль*, который более точно отражает их общий строй.

Во время занятий в классе и репетиционной работы в зале для более тщательной настройки целесообразно сверить с фортепиано не только *ля*, но и ряд других звуков. В первую очередь следует сверить звуки, наиболее ярко характеризующие регистры инструмента, а также "больные ноты" звукоряда. На медных инструментах целесообразно проверить звуки мажорного трезвучия, образующиеся по ступеням натурального звукоряда, и в первую очередь *си-бемоль* и *фа*. Пристального внимания заслуживают третьи, пятые, шестые и некоторые другие натуральные звуки. На тромбоне особенно тщательно следует проверять звуки первой позиции, в особенности *си-бемоль* и *фа* малой октавы, *ре* первой октавы.

Настройку инструмента целесообразно связать с той тональностью, в которой предстоит исполнять произведение. Для этого следует проверить звуки тонического трезвучия (в тональности пьесы) или исполнить в сопровождении фортепиано разложенное гармоническое последование – Т, S, D, Т.

Конечно, во время концертного выступления нет возможности так основательно настраивать инструмент. Приходится обходиться минимальными средствами. Как правило, в этом случае настройка идет в два приема. Концертмейстер дает контрольный звук (*ля*, *си-бемоль* или аккорд). Исполнитель в него внимательно вслушивается и извлекает свой звук. Затем, сравнивая два звука, мгновенно определяя, в чем расхождение и как его устранить, регулирует инструмент. Пианист дает второй раз контрольный звук. Духовик проверяет результат проделанной интонационной регулировки и окончательно настраивает инструмент. Так настраиваются мастера. К такой настройке следует готовиться учащимся духовых классов. И в первую очередь тем, кто собирается попробовать свои силы в международном конкурсе. На анонимных первых турах этих конкурсов настройка строго регламентируется двумя *ля* фортепиано и двумя *ля* духового инструмента. Нарушившего этот регламент могут с конкурса снять.

Даже удачная предварительная настройка еще не гарантирует чистого исполнения. Очень часто в процессе игры строй духового инструмента начинает постепенно повышаться. Происходит это вследствие разогрева инструмента и утомления губ исполнителя. Музыкант должен своевременно заметить возникшее искажение интонации и при первой же возможности принять необходимые корректирующие меры (раздвинуть крону, выдвинуть бочонок, эс и т. д.).

В симфоническом оркестре инструменты настраиваются по *ля* первой октавы гобоя. В это время необходимы тишина и внимание. Настраиваясь, исполнитель должен хорошо знать особенности своего инструмента. Если в его звукоряде *ля* повышает, настраиваться следует чуть выше, если понижает – чуть ниже контрольного *ля* гобоя. При этом следует учитывать и температуру помещения. В холодном помещении струнные инструменты повышают, а духовые понижают, поэтому настраиваться следует чуть выше. В жарком помещении струнные понижают, а духовые повышают – настраиваться следует чуть ниже.

В духовом оркестре инструменты настраиваются по звуку *си-бемоль* первой октавы. Конечно, хорошо настроить духовой оркестр по одному звуку невозможно. Для этого необходимо опираться не на один или два звука, а на систему натуральных звуков, объединенных в определенные интервалы. Особое внимание при этом следует уделять "больным", интонационно неустойчивым звукам.

Профессор Б.Диков предлагает свою систему настройки духового оркестра. Основополагающими интервалами в его системе являются три чистые квинты, составленные из четвертого и шестого натуральных звуков. По звучанию это будут

звуки *си-бемоль* первой октавы – *фа* второй октавы, *ля* первой – *ми* второй, *ля-бемоль* первой – *ми-бемоль* второй¹.

Система Дикова, опирающаяся на хорошо контролируемые слухом квинты и затрагивающая многие "больные ноты" медных инструментов, позволяет настроить духовой оркестр не только качественно, но и сравнительно быстро.

Выразительные возможности интонации

На первый взгляд проблема интонации достаточно проста: каждый звук должен быть точным в интонационном отношении. Однако в действительности все обстоит далеко не так просто. Проблему интонации осложняют несовершенство нашего слуха, противоречие между мелодическим и гармоническим восприятием некоторых интервалов, выразительные возможности звуковысотного интонирования.

Для того чтобы более основательно разобраться в сущности этого вопроса, нам придется совершить небольшой экскурс в прошлое европейского интонирования.

Поиски идеального музыкального строя пронизывают всю историю европейской музыкальной культуры. В Европе раннего средневековья таким строем был *пифагоров*. Лучшие его качества проявляются в мелодическом интонировании. В гармоническом же отношении он оказался несостоятельным. Поэтому с развитием многоголосия он был заменен *чистым строем*. Однако и чистый строй оказался далеко не идеальным. Стремление к гармоническому благозвучию разрушило его мелодическую основу. Чистый строй, как и пифагоров, незамкнут. Вследствие этого он оказался чрезвычайно сложным для настройки инструментов с фиксированным звукорядом. Дальнейшее развитие ладотональной системы (увеличение числа используемых тональностей, появление сложных аккордов, модуляций) привело сначала к *неравномерным темперациям* (XVI век), а затем и к *двенадцатиступенному равномерно-темперированному строю*, который повсеместно утвердился в Европе в XVIII веке.

Равномерно-темперированный строй, как и другие рассмотренные выше строи, является строем математическим. В его основе лежит деление чистой октавы на двенадцать равных полутонов. Этот строй можно представить как модификационный пифагоров строй, в котором пифагорова комма (24 цента)² равномерно распределена между двенадцатью звуками квинтового ряда. В результате получается замкнутый двенадцатизвуковой строй, точно укладывающийся в интервал чистой октавы. Этот строй преследует компромиссные цели. Он смягчает недостатки пифагорова и чистого строев и звучит удовлетворительно как в мелодическом (хотя и хуже пифагорова строя), так и в гармоническом (хотя и хуже чистого строя) отношениях. Удобство изготовления музыкальных инструментов с фиксированным звукорядом, легкость их настройки, неограниченные возможности модуляции и транспонирования позволили равномерно-темперированному строю получить всеобщее признание и стать основой современной теории музыки.

Однако и равномерно-темперированный строй не смог устранить всех недостатков. Наряду с определенными достоинствами он имеет малозаметные, но существенные недостатки. "В нем, – пишет Н.Переверзев, – кроме чистой октавы, все остальные интервалы, подобно плохому фотоснимку, как бы сдвинуты с фокуса, потеряли свою контрастность, а многие интервалы уравнены и лишены присущего им индивиду-

¹ См.: Диков Б. *Настройка духовых инструментов. //Методика обучения игре на духовых инструментах. – Вып. IV. – М., 1976. – С. 81.*

² *Пифагоров строй – незамкнутая система. В нем двенадцатая чистая квинта не совпадает с исходным звуком. Разницу между двенадцатой квинтой и исходным звуком называют пифагоровой коммой.*

ального облика. Уменьшенная квинта и увеличенная кварта (противоположные по своему значению интервалы) имеют одно и то же звучание. Увеличенная секунда равна малой терции, малая секунда – увеличенной prime и т. д. Таким образом, интонация темперированного строя не отражает ладофункциональных зависимостей между звуками"¹. Этот недостаток особенно остро ощущается в мелодическом интонировании. Одноголосная мелодия, исполненная в темперированном строе, лишается интонационной выразительности и яркости, ее интервалы не соответствуют интонационным представлениям человека.

Обостренное ладовое чувство многих исполнителей не удовлетворял компромисс темперированного строя. И.Иоахим, К.Флеш, Л.Ауэр, П.Казальс и другие выдающиеся музыканты выступали против его ограниченности, призывали использовать живой, творческий строй, способный обеспечить не только чистое, но и выразительное исполнение.

Появившаяся в прошлом веке электро-акустическая аппаратура, позволившая с большой объективной достоверностью изучать исполнительское творчество выдающихся артистов, открыла новую эру в понимании вопросов художественного интонирования. Исследования ученых показали, что исполнение мелодий на инструментах с нефиксированной высотой всегда отличается от двенадцатизвукового равномерно-темперированного строя. Вместе с тем строй, в котором исполнялись произведения скрипачами и другими исполнителями на смычковых инструментах, не был хаотическим или беспорядочным. В нем нетрудно было усмотреть определенные закономерности, сообщавшие исполнению дополнительную выразительность. Строй этот может быть назван "зонным". Неповторимый, живой, художественный строй данного исполнения является результатом взаимодействия зонной природы музыкального слуха с интонационным творчеством артиста².

Н.Гарбузов также исследовал интонацию исполнителей на музыкальных духовых инструментах. Он пришел к убеждению, что духовые инструменты не являются инструментами со строго фиксированным звукорядом. "Строй, в котором исполнители на духовых инструментах воспроизводят мелодию, – пишет Гарбузов, – не является ни двенадцатизвуковым равномерно-темперированным, ни чистым, ни пифагоровым, ни каким-либо другим математическим строем. Он является музыкальным, т. е. зонным строем, представляющим собой совокупность высотных отношений между звуковыми зонами"³. К сожалению, исследования Н.Гарбузова показали, что интонационные отклонения духовиков носили хаотический, случайный характер и не были связанными с какими-либо выразительными функциями. "У исполнителей на музыкальных духовых инструментах, – пишет Н.Гарбузов, – при воспроизведении мелодии интонации интервалов носят бессознательный характер и совершенно случайны. Никаких закономерностей, установленных у высококвалифицированных скрипачей, у исполнителей на духовых инструментах не наблюдается. Между тем, сознательное и закономерное пользование звуковысотными оттенками интервалов (т. е. их интонациями) могло бы повысить выразительность игры на музыкальных духовых инструментах. Исполнителям на духовых музыкальных инструментах необходимо обратить на это серьезное внимание"⁴.

¹ Переверзев Н. *Проблемы музыкального интонирования*. – М., 1966. – С. 77.

² См.: Гарбузов Н. *Зонная природа звуковысотного слуха*. – В кн.: Н.А.Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог /Сост. Сахалтуева О., Соколова О. – М., 1980.

³ Гарбузов Н. *Внутризонный интонационный слух и методы его развития*. – В кн.: Н.А.Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. – М., 1980. – С. 230, 234.

⁴ Там же. – С. 235.

Со времен исследований Н.Гарбузова прошло немало времени. За эти годы уровень исполнительского мастерства духовиков существенно вырос. В корне изменилось и их отношение к интонации, долгое время являющейся узким местом духового исполнительства. Однако еще и сегодня большинство музыкантов-духовиков связывает решение проблемы интонации только с достижением "чистого" интонирования, выразительный ее компонент все еще остается вне поля их зрения. Такое отношение к интонации сегодня не может удовлетворить: ведь в интонации, способной стать одним из средств интерпретации, сокрыты немалые резервы дальнейшего обогащения выразительных возможностей духового исполнительства.

Совместными усилиями мастеров смычкового исполнительства и ученых-исследователей было выявлено немало закономерностей выразительного интонирования. Некоторые из них нам хотелось бы напомнить читателю.

Как известно, верность интонации заключается не только в чистоте, но и в выразительности. Такое отношение к интонации П.Казальс называл стремлением к "выразительной точности интонации". Выбор интонационного оттенка обуславливается стремлением музыканта выявить ладово-функциональные связи между звуками, оттенить направление ладовых тяготений, подчеркнуть устойчивость или неустойчивость ступеней лада, мажорность и минорность всего лада в целом, выявить индивидуальность интервалов, избежать их нейтральной бесцветности.

Свобода интонационного творчества находится в прямой зависимости от степени консонантности или диссонантности интервалов, от ладовой устойчивости интонируемых звуков. Чистые октавы, квинты и кварты, являясь наиболее консонантными и стабильными интервалами, образуют мелодическую интонационную опору и должны интонироваться предельно точно. К ним скорее применим термин "чистота", чем "выразительность". Основу интонационного творчества составляют ладово неустойчивые звуки. Чем диссонантнее интервалы, тем шире диапазон допустимых интонационных оттенков.

В соответствии с этой закономерностью выразительное исполнение всех больших интервалов, как правило, требует некоторого их расширения, выразительное исполнение малых интервалов – некоторого сужения. В перечне малых интервалов особое место занимает малая секунда. Многие выдающиеся музыканты видели в ней ключ ко всей "выразительной точности интонации". "Чем больше певцы и струнники, которые или совсем не связаны, или связаны частично с постоянной интонацией, стремятся характеризовать тональность в ее особенности, тем больше они заботятся о полутонах", – писали И.Иоахим и А.Мозер¹. "Если полутоны недостаточно близки друг к другу, – утверждал Л.Ауэр, – интонация всегда будет сомнительной"². Как правило, диатонический полутон меньше темперированного полутона, восходящие малые секунды уже нисходящих. В сравнении с другими малыми интервалами, малая секунда может сужаться в значительно больших размерах. Обостренное тяготение восходящего вводного тона к тонике способно приводить к существенному его повышению. По данным Н.Гарбузова, малая секунда в подобных случаях может сужаться до 48 центов³.

Интонирование увеличенных интервалов допускает несколько большее их расширение, чем интонирование больших интервалов.

¹ Цит. по книге К.Мостраса "Интонация на скрипке". – М.-Л., 1947. – С. 105.

² Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. – М., 1965. – С. 63.

³ Н.Гарбузов. Зонная природа звуковысотного слуха. В кн.: Н.А.Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. – С. 92.

Пример 1. И. Брамс. «Колыбельная» (перелож. Р.Терёхина для фагота с ф-но).



В свою очередь, уменьшенные интервалы сужаются больше, чем малые (за исключением малой секунды, которая, как мы уже знаем, допускает значительные сужения):

Пример 2. К. М. Вебер. Концерт для фагота, ч.1



Еще более значительные возможности для интонационного творчества раскрываются в области хроматической музыки. В темперированном строе хроматический полутон не отличается от диатонического. В художественном же интонировании хроматический полутон расширяется за счет сужения диатонического полутона:

Пример 3. К. М. Вебер. Концерт для фагота, ч.1.



Выразительное интонирование этого эпизода требует, чтобы интервал *соль* – *соль-диез* был большим, чем интервал *соль-диез* – *ля*, а интервал *ля* – *ля-бемоль* был большим, чем интервал *ля-бемоль* – *соль*.

Выразительное исполнение нисходящих уменьшенных терций и кварт требует заметного подтягивания нижнего звука интервала к основному тону:

Пример 4. М. Глинка. «Сомнение» (перелож. В.Апатского).



Еще большую свободу художественному интонированию предоставляют энгармонизмы. В отличие от равномерно-темперированного строя, в пифагоровом строе энгармонические звуки отличаются друг от друга на 24-центовую пифагорову комму. В живом творческом интонировании нетождественность, противоположность их интонационно-выразительных значений подчеркивается еще больше. "По моей системе, – говорил П.Казальс, – расстояние между *ре-бемоле* и *до-диезом* больше, чем, скажем, в полутоне *до* – *ре-бемоль* или *до-диез* – *ре*". Диезные звуки, как правило, должны звучать несколько светлее, интонироваться выше, чем энгармонически равные им бемольные звуки.

Как свидетельствует экспериментальное исследование творческой интонации, многие ее закономерности совпадают с наиболее характерными особенностями пифагорова строя. Однако полного совпадения нет. Живое интонирование более контрастно, оно смелее обостряет интонационные отклонения от темперированного строя. В отличие от всех известных математических строев, творческий строй динамичен. В этом смысле каждое исполнение единственно и неповторимо. Существенное воздействие на свободное художественное интонирование способны оказать темп, ритм, гармония, особенности фактуры, направление мелодических линий, характер,

¹ Корредор Х. Беседы с Пабло Казальсом. – Л., 1960. – С. 273.

стиль и эпоха, в которую было создано произведение. Интерпретируя произведения музыкальной классики, в которых диатоника играет решающую роль, вряд ли следует прибегать к помощи острых интонационных нюансов. Иное дело насыщенные хроматизмами произведения романтиков. Здесь вполне оправданы достаточно значительные сужения и расширения интервалов. Характер интонирования в меньшей степени зависит и от личных свойств исполнителя. Легко возбудимые, темпераментные музыканты, как правило, интонируют особенно контрастно и остро.

Рассмотренные выше закономерности относятся, в первую очередь, к сольному мелодическому интонированию. Теперь мы рассмотрим те дополнительные проблемы, какие возникают перед музыкантом во время исполнения многоголосной музыки. Многоголосное интонирование выдвигает перед исполнителем интонационные требования, относящиеся не только к мелодической горизонтали, но одновременно и к гармонической вертикали. Нередко эти требования принимают взаимоисключающий, антагонистический характер.

Интонирование чистых интервалов (октав, квинт, кварт) особых неприятностей в этом смысле не доставляет, так как их горизонтальное и вертикальное восприятия нашим слухом в целом совпадает.

Вводный тон, как правило, интонируется острее и в многоголосной музыке. Особенно заметно можно повышать седьмую ступень в том случае, если она входит в доминантную гармонию с последующим ее разрешением в тоническую.

Гармоническое сопровождение не оказывает заметного влияния на интонирование неаккордовых звуков. Достаточно свободно можно в этом случае интонировать хроматические и энгармонические звуки.

Основная сложность интонирования многоголосной музыки заключается в интонировании терций и секст. Мелодический слух человека требует некоторого расширения больших терций и секст и сужения малых терций и секст. Однако вертикальное сочетание этих чистых в горизонтальном восприятии интервалов создает впечатление жесткости и даже диссонантности. Противоречивость, порожденная этими, казалось бы, несовместимыми тенденциями нашего слуха, преодолеваются в процессе живого, гибкого, подлинно творческого исполнения, в котором мелодическая и гармоническая стороны неотделимы друг от друга. Творческое отношение к интонации требует учета целого ряда самых различных факторов: статику и динамику протекающих процессов, тембр, гармонию, темп, ритм, громкостную динамику, фактурные особенности музыкальной ткани. Все они могут выполнять либо объединяющую функцию (выравнивая значение всех элементов фактуры), либо разъединяющую (выделяя в первую очередь мелодию). Если преобладает объединяющее начало, предпочтение отдается гармонической вертикали, в обратном случае – горизонтали.

Большую свободу интонационному творчеству предоставляет полифоническая фактура. В медленных хоральных построениях превалирует идея единства. В этом случае основные усилия исполнителя должны сосредотачиваться на чистом интонировании вертикали.

Большая терция, входящая в доминантную гармонию, разрешающуюся в тоническую, должна исполняться по законам мелодического интонирования широко. Такая терция способна обострить ладовое тяготение, оттенить мелодическое начало этого мелодико-гармонического комплекса:

Пример 5.



В заключительном тоническом трезвучии широкая, диссонирующая терция была бы неуместной: в этом случае решающее значение имеет консонантная статичность:

Пример 6.



В быстром темпе допустимо более свободное интонирование мелодии. По мере замедления темпа все более приходится считаться с консонантностью вертикали. В том случае, если мелодический голос исполняется с вибрато, даже в медленном темпе можно смело придерживаться принципа свободного мелодического интонирования (вибрато смягчит жесткость вертикальных терций и секст).

Интонирование духового инструмента, играющего совместно с фортепиано, может быть достаточно свободным и выразительным. Исключение составляют унисоны и статические изолированные аккорды. Творческое интонирование духовика не только не приводит к конфликту с интонацией фортепиано, но во многих случаях способно в интересах общего ансамбля обогащать интонационную выразительность темпированного строя последнего.

Некоторые принципы работы над интонацией

Работа над интонацией будет протекать успешно лишь в том случае, если педагог сумеет довести до сознания своего класса всю значимость и сложность стоящей перед ними проблемы. Интонацию следует рассматривать как важнейший элемент исполнительского мастерства. Работу над ней нужно подчинять строгому режиму и вести по четкому плану, а не от случая к случаю. Слуховой контроль над интонацией не должен прекращаться ни на минуту. Совершенно недопустима игра на инструменте с "распущенным" или – того хуже – "выключенным" слухом: фальшивая игра быстро становится привычной и уже не замечается исполнителем.

Перед началом упражнений желательно предварительно хорошо "настроить" слух. Эта "настройка" имеет не меньшее значение, чем настройка самого инструмента. Достижению большой внутренней интонационной сосредоточенности помогает проверка строя инструмента по звукам тонического трезвучия, субдоминанты и доминанты.

Некоторые педагоги, борясь за чистоту интонации учеников, идут по линии чрезмерной опеки. Непрерывные указания таких педагогов – "выше!", "ниже!" постепенно притупляют собственное внимание ученика. Целиком полагаясь на слух педагога, он начинает пассивно относиться к собственной интонации. Такой "иждивенец" никогда не будет чисто интонировать. Решить проблему интонации, осуществляя только внешний контроль, нельзя. Для ее решения педагог должен позаботиться о том, чтобы молодой музыкант научился самостоятельно контролировать и, в случае необходимости, исправлять свою интонацию.

Работа над верностью интонации должна вестись не на отдельных звуках или интервалах, а на относительно завершенных музыкальных построениях. Точность интонации того или иного звука либо интервала нужно искать не в отрыве от других звуков и интервалов соответствующего построения, но всегда в связи с ними, в общем интонационном контексте. Только при таком отношении исполнитель может, опираясь на ладово-смысловую взаимосвязь звуков мелодического построения, добиться интонационной точности, выразительности и стройности в целом. В особо сложных случаях следует призывать на помощь и интервальный контроль. При этом необходимо обращать внимание не только на соседние звуки, но и на интервалы между несоседними звуками, особенно в том случае, если эти интервалы образуют октавы, квинты, кварты, малые секунды, составляющие интонационную основу.

Звукоряд духового інструмента обычно содержит какие-то сомнительные в интонационном отношении звуки. Проверить точность их настройки помогают чистые интервалы, построенные от устойчивых и надежных в интонационном отношении звуков.

"Для того чтобы быть успешной, работа над интонацией должна проводиться в медленном темпе". Эти наблюдения педагогов-практиков полностью подтверждаются данными современной психологии, согласно которым разрешающая способность звуковысотного слуха человека резко падает с уменьшением длительности контролируемых звуков. Это правило распространяется и на быстрые пьесы (или части крупной формы). Над ними тоже необходимо работать в медленном темпе. Такая работа является залогом чистого интонирования и во время быстрой игры.

Работа над интонацией протекает особенно плодотворно в том случае, если она осуществляется в тесном контакте с общей работой над звуком. Интонация и звук неразрывно связаны друг с другом. Это две стороны единого творческого процесса. Каждая из них способна оказывать существенное воздействие на другую. Успешность работы над звуком во многом зависит от точности интонационных попаданий на ноту. Высокая "кучность" многочисленных попаданий создает предпосылки для вырабатывания звука красивого тембра. Нечистое интонирование приводит к большому "разбросу" попаданий. В этом случае, в сущности, никакого повторения не получается. Представление звукового аппарата о правильном звукоизвлечении вместо того чтобы уточняться, закрепляться, настолько расшатывается, что работа над звуком, по существу, идет впустую. В свою очередь и звук хорошего качества способен оказать добрую услугу интонации. Вот что по этому поводу пишет большой знаток музыкального слуха С.Майкапар: "Нужно считаться с основным требованием слуха: дать для исходной точки звук художественный, то есть определенно и красиво нюансированный. Это необходимо для того, чтобы слух получил ясное впечатление, не был раздражен и чтобы это впечатление было возможно глубже и осталось надолго в памяти, пока мы находим правильную интонацию звука. В противном случае для слуха является затруднительным нахождение чистого, точного интервала от звука, плохого по окраске. Если исходный звук плох по своим исходным качествам, бесцветен или некрасив по окраске, то, даже при точности его высоты, нахождение от него другого точного по высоте звука окажется для слуха затруднительным"¹.

Многие педагоги категорически возражают против какой-либо корректировки интонации ученика с помощью фортепиано. По их мнению, темперированный строй фортепиано способен пагубно отразиться на выразительной стороне интонации молодого музыканта. Эта точка зрения не лишена оснований, однако излишняя ее категоричность вызывает возражения. Правильно решить этот вопрос можно только учитывая конкретные обстоятельства. На первых этапах обучения интонация молодого музыканта-духовика, как правило, находится в таком "разобранном" состоянии, что ни о каком творческом интонировании не может быть и речи. Основные усилия педагога в это время направляются на то, чтобы в какой-то мере "прояснить" интонацию его звукоряда и заложить тот интонационный остов, на котором будет в дальнейшем строиться творческое интонирование. В этот период хорошо настроенное фортепиано способно оказать ученику несомненную помощь. Вместе с тем он должен хорошо осознать тот факт, что темперированный строй фортепиано может служить лишь схемой того живого, художественного интонирования, которым ему предстоит овладеть в будущем. По мере интонационного становления звукоряда необходимость корректирующей помощи фортепиано будет уменьшаться с тем, чтобы в конечном счете служить лишь средством общей сверки "интонационных координат".

¹ Цит. по кн.: Мострас К. *Интонация на скрипке*. – М.-Л., 1947. – С. 86.

Супрун-Яремко Н.О., м.Рівне

СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО БАГАТОГОЛОСЯ

Традиційні народні музичні інструменти українського народу та їх музика становлять окремих розділ музичного фольклору, який має назву *етноінструментознавство* або *етноорганологія* (від грец. – народ, інструмент, вчення). Визначаючи поняття *народна* щодо інструментальної музики, етноінструментознавець І.В. Мацієвський перелічує низку тих властивостей, що поріднюють її з явищами фольклору. Це "... традиційність, колективність, безписьмова контактна форма передачі традиції, у зв'язку з чим твори народної інструментальної музики живуть тільки у виконанні. Звідси розвиток особливого типу музичної пам'яті і особливе ставлення до музичної форми. Протиставлення народної музики композиторській музиці письмової традиції у цьому плані цілком правомірно" [2, 11]. У цьому вислові вузловим є критерій колективного виконавства як засіб існування традиційної інструментальної музики, що і робить її специфічним феноменом народного мистецтва. І саме в процесі гуртового музикування виявляються індивідуальні якості виконавців, які не лише формують композицію, що звучить, а й розвивають її на рівні свідомого імпровізаційного варіювання наспівів, утворюючи багатоголосу фактуру з чітким розмежуванням функцій диференційованих партій. Виходячи з викладеного, ставимо за мету виявлення специфіки організації мішаних видів багатоголосої музичної фактури, що формується в процесі гуртового інструментального музикування і залежить від варіантного складу інструментів, функціонального їх розподілу та взаємодії голосів, з яких ця фактура утворюється. Авторство публікацій, в яких прямо або опосередковано висвітлюються питання, пов'язані з формами багатоголосої фактури ансамблевих традиційних і сучасних творів української інструментальної музики усного функціонування, належить провідному, європейського масштабу етноінструментознавцю Ігорю Володимировичу Мацієвському (1941 р. н., Санкт-Петербург), а також польському музикознавцю Станіславу Мерчинському (1894-1952). Спираючись на праці цих учених, на їхні транскрипції зафіксованих у польових умовах зразків ансамблевої гуцульської інструментальної музики, а також на зроблений нами фактурний аналіз деяких з цих зразків, виявимо принципи голосоведення, які характеризують специфіку чітко організованого творчого процесу гуртового музикування талановитих носіїв народної інструментальної культури України.

Найпоширенішою в Україні формою колективного інструментального музикування є *троїста музика* (буквально – потроєна або потрійна музика чи потрійний скрипаль). Кількість музикантів у трійній музиці – від двох до п'яти і навіть більше, тобто число *три* є синонімом слова *багато*. Є дуетні, терцетні, квартетні та квінтетні види трійстої музики з варіантним складом інструментів. Наприклад, дуетний вид може мати такий склад інструментів: скрипка і басоля, скрипка і цимбали, скрипка і бубон, скрипка і гармоніка, дві скрипки, скрипка і барабан (або решітка), скрипка і мандоліна (Полісся), скрипка і триструнні кардони (Закарпаття), а також гармоніка в поєднанні з барабаном (чи бубоном), мандоліною або губною гармошкою. Ще більше, ніж у дуетних складах, варіантів поєднання інструментів мають терцетні, квартетні та квінтетні види трійстої музики; характерною й незмінною рисою кожного з цих поєднань є участь скрипки як головного інструмента ансамблю. Розподіл функцій між інструментами є таким: перша скрипка виконує роль провідної партії, граючи верхній мелодичний голос і визначаючи віртуозний рівень й характер формотворчого процесу; друга скрипка (або цимбали, кардони, гітара, басоля) виконує другу партію, основною функцією якої є "акордувати" першій партії, тобто створювати мелодико-

структурну чи гармонічну основу; третя партія звучить у три- або чотириструнній басолі (бас, басок – народний різновид віолончелі) або контрабаса, барабана, бубона (інколи – у третьої скрипки), роблячи метроритмічний фундамент (іноді виконуючи і функцію гармонічного баса) для звучання усього ансамблю. Перелічені три партії можуть поповнюватись іншими інструментами, як, приміром, перша партія – сопілкою або шестиотворною флуєркою (фрілкою), посилюючи віртуозне звучання цієї партії. Так, у *прикладі № 1*, що є початком гуцульського танцю *аркан*, першу партію виконують *скрипка* (Михайло Гудем'юк, 1940 р.н.) і *флуєрка* (Юрко Молдавчук, 1939 р.н.), другу партію – *гармоніка* (Дмитро Тафічук, 1935 р.н.) і *цимбали* (Василь Тафічук, 1934 р.н.), третю партію – *бербениця* (конусоподібний дерев'яний "бугай", на якому звук утворюється від тертя змоченими руками натертого каніфоллю жмутка волосу) (Іван Семенюк, 1942 р.н.) і *бубон* (Степан Гудем'юк, 1948 р.н.); записано у с.Кваси Рахівського р-ну Закарпатської обл. і транскрибовано І.В. Мацієвським [3, 102].

Приклад № 1:

The image displays a musical score for the beginning of the 'Arkan' dance. It consists of five staves, each labeled on the left with an instrument name in Ukrainian: 'СКРИПКА' (Violin), 'ФЛУЕРКА' (Flute), 'ГАРМОНІКА' (Harmonica), 'ЦИМБАЛИ' (Cymbals), and 'БУБОН' (Buba). The tempo is marked as '♩ = 160'. The key signature has one sharp (F#). The Violin and Flute staves play a complex, fast melody with many triplets and sixteenth notes. The Harmonica and Cymbals staves provide a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The Buba staff plays a steady, rhythmic pattern of eighth notes. The score is written in a standard musical notation with various ornaments and performance markings.

У наведеному прикладі утворюється мішаний вид багатоголосся з такою взаємодією голосів: скрипка і флуєрка виконують головну мелодію в умовах нерозвиненого гетерофонічного двоголосся (флуєрка нескладно варіює скрипкову мелодію); гармоніка і цимбали "вторують", формуючи гармонічний і ритмічний фундаменти для верхніх голосів і, крім того, мелодично підсилюючи низхідний і висхідний мотиви наспіву (як у межах своєї партії, так і в одночасному звучанні з першою партією) на рівні стрічково-октавного і унісонно-гетерофонічного багатоголосся; бербениця і бубон послідовно й рівномірно підкреслюють дводольний метроритмічний малюнок танцю (бербениця вносить у фактуру і елемент своєрідного, на гармонічній основі, бурдонового багатоголосся). Цей приклад ілюструє типово навантаження інструментів, завдяки чому утворюється справжній ансамблевий художній колектив – *інструментальна (весільна) капела*, що існує як один музикальний організм зі своєю естетикою функціонування і критеріями професійної майстерності [див.: 6, 10-11; 7, 66-67].

Розглянемо детальніше відзначені форми багатоголосся, що з давніх давен побутували в інструментальній музиці усної традиції України. Ними є:

1) *бурдонове багатоголосся* (франц. *bourdon*, пізнелат. *Bordunus*, нім. *Bordun*, італ. *bordone*, англ. *bourdon*, *burden* – густий бас), в основі якого лежить виконання головного наспіву на тлі довготривалого звука (басового, серединного чи верхнього); до виконання музики бурдонового складу пристосовані такі народні музичні інструменти, як скрипка (бурдоновим є безперервний і незмінний за висотним положенням звук відкритих струн), колесна ліра (бурдонує басова струна), дуда (гуцульська "волінка", на якій бурдонує басова трубка), дримба, двоцівкова дводенцівка, трембіта з рогом, а також голос соліста-виконавця, що своєрідним "гудінням" супроводжує гру на поздовжній флейті (гуцульські відкриті коротка флюяра та довга "дідова" флуєра);

2) *унісонно-гетерофонічне багатоголосся* (лат. *unus* – один, *sonus* – звук, *heteros* – інший, *phone* – звук, голос) – вид багатоголосся, що виникає під час одноголосого інструментального або вокально-інструментального звучання наспіву з епізодичним і незначним відхиленням від унісону в одному чи кількох голосах, що має випадковий або імпровізаційний характер;

3) *гетерофонічне багатоголосся* як різновид нерозвиненого підголоскового багатоголосся, де відхилення від унісону мають характер нескладної, але свідомої імпровізаційності і створюють прообраз самостійних підголосків, що виникають під час паралельного (терціями, квартами, квінтами) руху голосів, який закінчується зазвичай унісонним або октавним кадансуванням;

4) *бурдоново-гетерофонічне багатоголосся* (іноді з елементами антифонії, що виникає під час почергового виконання мелодії двома групами виконавців) – вид мішаної фактури, в якій поєднуються або чергуються бурдонове і гетерофонічне багатоголосся.

Унісонно-гетерофонічне, гетерофонічне та бурдоново-гетерофонічне види багатоголосся складають фактуру найпростіших вівчарських та інших дуетів із флюяри і флуєри, флюяри і флейти-сопілки, двох трембіт, двох скрипок, скрипки зі співом, флюяри зі співом, пищавки (бойківська коротка флейта) зі співом, дримби зі співом, дуди зі співом, ліри зі співом.

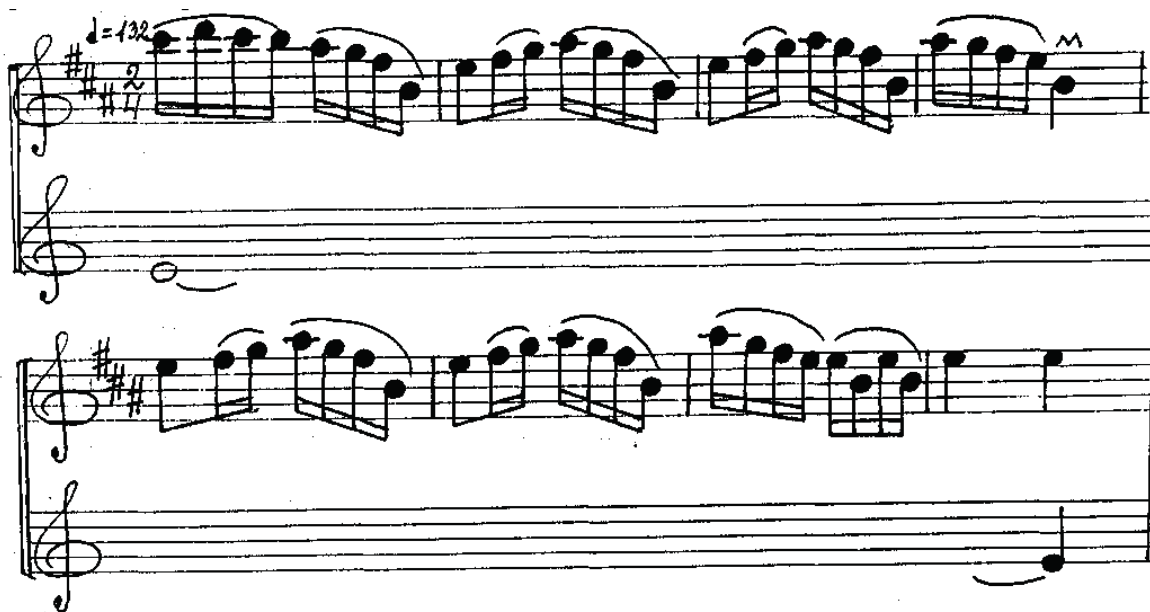
Утвердження традиції співу пісень з інструментальним супроводом (приміром, дум та історичних пісень з кобзою; коломийок і співанок зі скрипкою, сопілкою, дримбою, бандурою, гітарою, гармонікою; псалм з лірою; колядок зі скрипкою; тужних пісень поховального обряду з флюєрою; весільних пісень зі скрипкою або дудою) сприяло формуванню ансамблю троїстої музики, що почалось наприкінці XVI ст. У Західній Україні формування *мішаних* видів інструментального багатоголосся здійснювалося шляхом проникнення багатоголосі практики виконання танцювальної музики сусідніх народів. Ось як пояснює І.В. Мацієвський розвиток цього процесу на Буковині: "Проникнення своєрідних форм багатоголосся в традиційну одноголосу музику буковинських гуцулів під впливом інструментального фольклору румун-волохів проходило двома етапами. Спочатку в практику гуцульських інструментальних капел все міцніше входили і водночас українізовувалися характерні румунські танці – сирба, батута, чобан та інші – з їх багатоголосим стилем, а потім багатоголоса фактура поступово проникла і в традиційну танцювальну музику: гуцулку, аркан, решето і т.д." [1, 98].

У наш час у традиційному інструментальному фольклорі поширені *музика до танцю*, яка займає панівне положення в народній музичній культурі (обслуговує святкові події), *музика до слухання* (виконується для власного естетичного задоволення або як епізод під час спілкування, а також концертно-сценічного виконання), *музика спеціального призначення* (ритуально-обрядова, сигнально-комунікативна, магічно-заклинальна, також виробничого характеру).

Багатоголоса фактура – від нерозвинених форм до мішаних на гармонічній функційній основі, – яка характеризує ансамблеві твори інструментальної народної культури усної традиції (і ті, що дійшли з найдавніших часів, і ті, що формуються і розвиваються під впливом вокально-інструментальних ансамблів письмової традиції), базується на принципах голосоведення, подібних до тих, котрі існують у народно-пісенній музиці. Специфікою народного інструментального багатоголосся є те, що кожний інструмент ансамблю виконує свою певну функцію, підкоряючись при цьому головному учаснику ансамблю – віртуозній скрипці, хоча і лишаючи за собою право на епізодичне імпровізаційне протиставлення – на зразок змагання – своєї партії, що в цілому не порушує чітко організованого творчого процесу колективного музикування.

У 30-40-х рр. XX ст. інструментальну музику Галицької Гуцульщини у польових умовах вивчав польський музикознавець Станіслав Мерчинський. Окрім опису цілої низки музичних інструментів, він транскрибував зразки сольної та ансамблевої гуцульської музики, зокрема весільних капел, що робить його матеріал, опублікований уже після смерті автора [5], особливо цінним і привабливим. Наводимо кілька записаних і транскрибованих Ст. Мерчинським інструментальних зразків гуцульської традиційної музики. Один з них (*Приклад № 2*) демонструє фрагмент танцю гуцулки у сольному виконанні на флюїді з бурдоновим голосом; другий (*Приклад № 3*) – мелодію гуцулки, виконану на дуді.

Приклад № 2 [5, 59]:



Приклад № 3 [5, 59]:



У Прикладі № 4 поєднання жіночого співу з грою двох скрипалів утворює чотириголосу фактуру, в якій унісонно-гетерофонічне двоголосся (спів і перша скрипка) звучить на тлі бурдонового двоголосся (друга скрипка), що складається з рівномірно повторюваного домінантового звуку "ля" і нижнього мелодичного голосу, котрий взаємодіє з двома верхніми голосами в умовах октавно-стрічкового двоголосся.

Приклад № 4 [5, 64]:

Violin 1
Violin 2
Voice 1
Voice 2

Tempo: ♩ = 96

Lyrics: Oj, ku-jet za-zu-ty - cia tam po-pid ty-choń - kiy, O, tam wa-rto za-spi-wa-ty, de jhza-je su-choń - kiy.

Зразок гуцулки космацької традиції у виконанні скрипки, фуерки, цимбал і бубона має підголосково-поліфонічну фактуру, що складається з унісонно-гетерофонічного двоголосся (скрипка і фуерка) та виразного мелодичного цимбального підголоска, який його доповнює.

Приклад № 5 [5, 73]:

Violin
Fiddle
Cymbals
Drum

Tempo: ♩ = 92



Дует трембітарів – "Вступ до ходу колядників", – записаний І.В. Мацієвським у с.Шепіт Косівського району Івано-Франківської області від Миколи Габорака (1919 р.н.) і Миколи Словака (1937 р.н.), складає мішаний вид багатоголосся, в якому чергуються бурдонове, гетерофонічне, підголосково-поліфонічне та імітаційне двоголосся.

Приклад № 6 [4, 17-18]:



Останній інструментальний приклад (№ 7) є фрагментом волоського танцю у виконанні унікального скрипкового тріо професійних етнографічних весільних музикантів гуцульсько-румунської традиції – братів Кирила, Спиридона та Луки Прилипчанів із с.Сарата Путильського району Чернівецької області. Вважаючи скрипкове тріо братів Прилипчанів одним із найяскравіших явищ у музичному світі Гуцульщини, Буковини, України та усієї традиційної народної культури Східної й Центральної Європи, І.В. Мацієвський відносить цей ансамбль до троїстої музики і пояснює це так: "Належність таких капел до троїстої музики, а не до групи однорідних інструментів, обумовлено не лише народними визначеннями, а й функцією, а також стилістичними характеристиками виконавства. Репертуар і характер виступів точно

відповідає класичній троїстій музиці – це весілля, танці, вечірки, народні традиційні свята та гуляння. Споріднена з троїстою і манера ансамблювання буковинських скрипалів. Функція другої скрипки в них – то акордика, то ведення мелодичного контуру – кістяка теми, то своєрідне протиставлення, антифонія першій скрипці; функція третьої скрипки – "басування", гармонічна гра двозвуччями і підтримка виразної мелодики" [3, 93].

Приклад № 7 [3, 104]:



Отримані у цій статті результати фактурного аналізу зразків української народної інструментальної музики усної традиції дали можливість зробити певні висновки, сутність яких полягає:

а) у процесі виконання ансамблевих творів народної інструментальної культури виникає багатоголоса (переважно мішана) музична фактура, в якій голосоведення підкоряється тим самим закономірностям, що характеризують багатоголосся народної пісні;

б) специфіка народного інструментального багатоголосся полягає в тому, що кожний учасник колективу виконує певну функцію, включаючи і його можливе епізодичне імпровізування, що лише посилює загальний виконавський рівень ансамблевого музикування, на чолі якого завжди залишається скрипка;

в) записані й транскрибовані Ст. Мерчинським (30-40 рр. XX ст.) і І.В. Мацієвським (70-80 рр. XX ст.) зразки традиційної гуцульської ансамблевої інструментальної музики є цінним музично-етнографічним матеріалом для аналізу їх багатоголової фактури, в якій поєднуються як найдавніші, нерозвинені форми багатоголосся (бурдонове, унісонно-гетерофонічне, гетерофонічне, бурдоново-гетерофонічне), так і мішані форми, що базуються на гармонічній функційній основі.

Подальші розвідки з проблем дослідження народноінструментальної багатоголової фактури пов'язані, очевидно, з вивченням тих творів ансамблевого музикування, що розвиваються під впливом сучасних вокально-інструментальних колективів письмової традиції.

Література

1. Маціевский И. В. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции // Современность и фольклор. – Ленинград: ЛГИТМиК им. Н.К.Черкасова, 1977. – С. 76-107.

2. Маціевский И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки: В 2-х томах // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / Ред.-сост. И.В.Маціевский. – Москва: Советский композитор, 1987. – Т. 1. – С. 6-38.

3. Маціевський І. В. "Троїста музика" (до питання про традиційні інструментальні ансамблі) // Матеріали II всеукраїнського науково-практичного семінару викладачів музичного фольклору. – К.: КДІК, 1993. – С. 81-106.

4. Маціевський І. В. Жанрові угруповання в традиційній українській

інструментальній музиці. – Львів: ВМІ ім. М.Лисенка, 2000. – 26 с.

5. Mierczycki Stanisław. Muzyka Huculszczyzny / Przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył J. Stęszewski. – Kraków: PWM, 1965. – 200 s.

6. Яремко Б.І. Уторопські сопілкові імпровізації: Навч. посібник. – Рівне: Ліста, 1997. – 105 с.

7. Яремко Б.І. Етноінструментознавство: Навч. посібник / Ред. Н.О. Супрун. – Рівне: РДГУ, 2003. – 188 с.

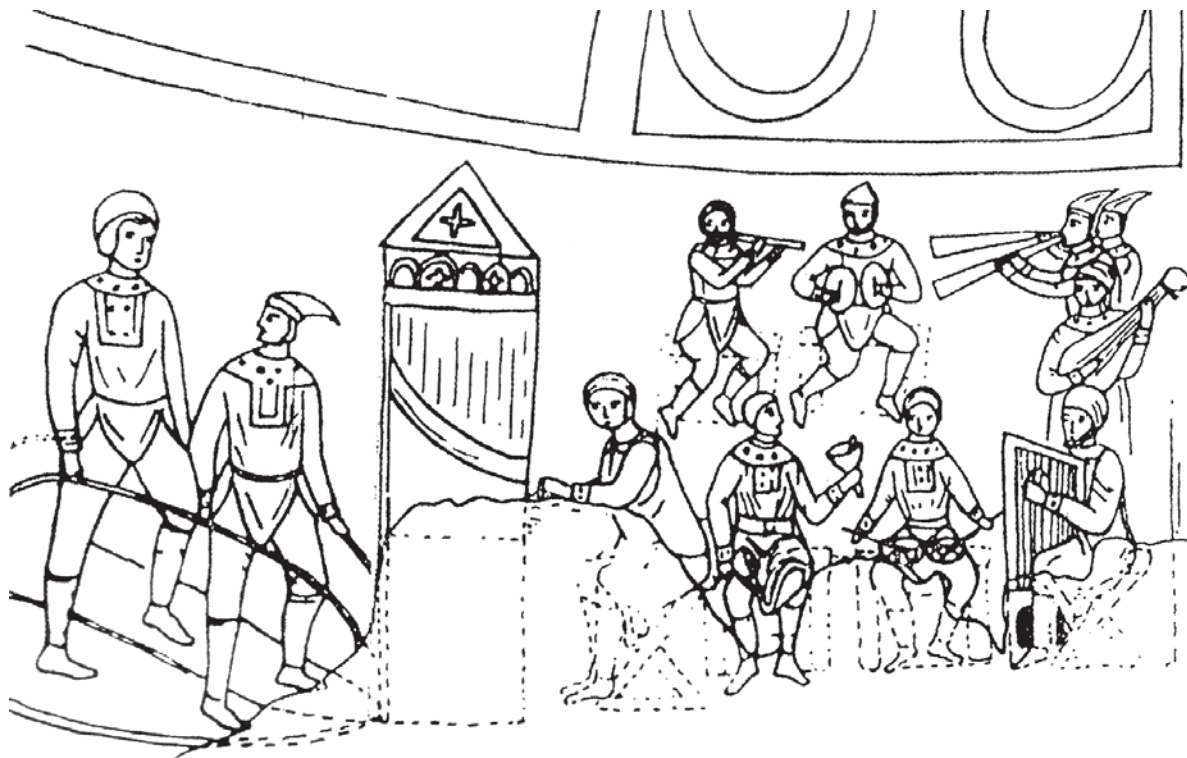
Круль П.Ф., м.Івано-Франківськ

ФРЕСКА «СКОМОРОХИ»

Барельєфи епохи давніх слов'янських племен зберегли зображення музикантів, які могли об'єднуватись у цілі ансамблі з виконавців на духових інструментах, гудаків (триструнний смичковий інструмент, на якому грали лукоподібним смичком, тримаючи інструмент на коліні), органістів і співаків.

Немало матеріалів (живопис, археологічні дані та ін.) ознайомлюють нас з інструментарієм давніх слов'янських племен. Такі матеріали представлені різноманітними типами, виявами – від примітивних ударних і простих флейт до порівняно високорозвинених язичкових духових інструментів, а також і струнних інструментів (гудок, ліра).

Одним із джерел вивчення історії середньовічної музичної культури може слугувати фреска "Скоморохи", яка поряд з іншими світськими розписами збереглася на стіні південної вежі Софійського собору в Києві.



Фреска "Скоморохи". Реконструкція І.Тоцької та А.Заяружного

До останнього часу ця фреска залишалася недослідженою. Кожен, хто писав про неї, по суті, не бачив оригіналу, бо "Скоморохи", як і інші фрески XI ст. у Софійському соборі, були в XIX столітті "поновлені", переписані олійними фарбами. На "Скоморохах" первісний малюнок погано зберігся, художник-переписувач діяв на свій розсуд, не вдаючись до наукових першоджерел. Розкриття фресок святої Софії розпочате вже після створення музею і проведене, в основному, в повоєнний час. "Скоморохів" реставровано в 60-70-ті роки. Відкрилися невідомі раніше деталі первісного малюнка, що дало змогу зробити наукову реконструкцію цієї композиції [1].

У наукових поглядах донедавна поширювались усталені традиційні свідчення про фреску як про зображення народних музик і танцюристів (так уявляє собі цю композицію один з художників-переписувачів XIX століття). Більшість авторів пропонувала вільні, науково необґрунтовані назви для зображених на фресці інструментів. Наприклад, у М.Закревського читаємо: "... здесь представлены музыканты, плясуны, шуты и фокусники. У музыкантов видны трубы, сопели, гусли, арфа, гитара, сурмы и тарелки" [2].

Автор подає сім назв інструментів, три з яких у множині, хоча на стіні було видно тільки шість постатей з інструментами. Дві ліві постаті художник-переписувач XIX століття взагалі відокремив від решти композиції вертикальною лінією. Їх прийнято трактувати як самостійну композицію: "Борці", "Паяц і Арлекін", театральна сцена, ляльковий театр тощо.

В XI столітті тільки головну баню й вівтар Софії Київської прикрашали мозаїки. В решті приміщень – нефах, галереях, баштах, навіть нішах на фасадах – були фрески. Це – малювання мінеральними фарбами на вогкому тиньку. Як відомо, фрески з часом почали руйнуватись: через різні коливання температури й вогкості у неопалюваному протягом століть храмі фресковий тиньк відшаровувався од стін і фрагменти його осипалися. У тих місцях, де стін часто торкалися, фарбований шар стирався, тож тепер інколи про первісний сюжет фрески можна скласти уявлення лише завдяки граф'ї або ледь помітним залишкам первісного малюнка. Додамо до того, у XVIII і XIX століттях фрески перемальовували олійними фарбами, причому таке перемальовування у минулому столітті вважалось "відновленням" [3]. З цього приводу М.Закревський писав: "Метою ... було відновити старожитні фрески... Та вже кинувши перший погляд на це відновлення, здається, що Софійська церква новорозмальована й старожитність треба віднаходити" [4].

Це підтвердила наукова реставрація фресок, проведена за період роботи Софійського музею: здебільшого олійний живопис не відповідав первісному малюнку, надто там, де фресковий фарбовий шар зберігся погано. Це стосується й фресок у баштах, зокрема композиції, що дістала назву "Скоморохи". Вона міститься на стіні південної башти, довжина її 4,7 м, висота (теперішня) – 1,33-1,95 м.

У численних виданнях цю композицію трактовано як гурт місцевих народних музик і танечників, що засвідчує музичну культуру Київської Русі. Не варто висловлювати претензії дослідникам, адже вони бачили не первісну фреску, а те, що намалював олією маляр минулого століття, не дослідивши залишків фрески, не маючи потрібної обізнаності з давніми музичними інструментами. М.Смирнов пише: "Зображено юрбу людей, що розважаються, бавлячи себе музикою, танками... Музик шестеро. Середнє місце займає танечник з цимбалами; повернувшись до нього, з лівого боку грає флейтист, з правого двоє музик так само з флейтами" [6]. М.Кондаков стверджує: "...музыки творят круг... с трубами, сопелями, бубонами, бандурами" [7]. Д.Анайлов й Е.Редін подають такий опис: "Двое задних играют на древних трубах (у сопели сопут)... Один с танечников бьет в накры... Другой танечник играет на флейте..." [8]. Певніше говорив про зображені інструменти В.Беляєв: "Це поперечна флейта, певно два гобої (не зовсім достеменно зображені), багатострунний інструмент лютневого виду, арфа

(не досить типові для цього інструмента форми) й тарілки" [9]. Узагальненням думки, що ґрунтувалась на олійному зображенні сцени "Скоморохи", став опис її в путівнику 1952 року по Софійському собору: "Театральне мистецтво скоморохів Київської Русі правдиво представлено фресковою композицією "Скоморохи" на південній башті. На передньому плані, внизу, зображено трьох танцівників: середній з білою хустинкою в руці танцює перед нападниками. В одного з них у руках довга свиріль, у другого металеві тарілки. Праворуч від танцівників четверо музик, розміщені по вертикалі один над одним. На передньому плані сидить гусяр; за ним стоїть музикант з домброю; ще вище двоє тримають у руках довгі свирілі" [10].

У 60-70-ті роки під час реставрації було повністю звільнено від олії тло композиції і тільки частково залишено її на постатях, бо фарбований шар фрески погано зберігся, що обмежило сприйняття первісного змісту композиції.

Отже, щоб розшифрувати первісний зміст фрески, потрібно було ретельно вивчити рештки фрескового шару, що їх відкрито під олійними фарбами, віднайти сліди графії (попереднього малюнка, робленого гострим предметом по вологому тилу), вдатись до численних аналогій.

З тринадцяти постатей, зроблених на фресці, дві праворуч – це акробати з жердиною. Решта одинадцять – учасники музичного ансамблю. Зображення танцюристів не виявлено (це фантазії художника-переписувача ХІХ ст.). Пози фігур, особливо малюнків ніг, видаються зараз трохи дивними – через те, що переписувач не відновив первісних лав, на яких сиділи музиканти. Грали вони ж сидячи, пози їхні були природними. В середньовічному мистецтві граючі музиканти, як правило, зображались у сидячому положенні (наприклад, на візантійських срібних чашах, на фресці Хрелевої башти) [11].

Вивчення відкритих решток первісного фрескового зображення дало змогу науково визначити кожен музичний інструмент. Усю ліву частину композиції займає пересувний пневматичний орган. Шафа з органними трубами, яка повинна була стояти боком до глядача, зображена фасадом, щоб у такий спосіб складалось більш повне уявлення про інструмент (це характерний прийом давнього мистецтва). В такому органі кількість труб дорівнювала 15-17 (дві октави), їх висота не перевищувала 80 см. Труби, на нашу думку, виготовлялись з металу. Для нагнітання повітря вживались два великих міхи, на яких стояло двоє качальників, котрі переносять вагу тіла з однієї ноги на іншу (це так звані "крокуючі міхи"). Качальники мусили точно погоджувати свої рухи, що й зображено на фресці, що в ній качальник перший повертає голову до заднього. Органіст сидить праворуч від інструмента.

Трохи вище ліворуч від органіста, у верхньому ряду зображено музиканта, який грає на духовому інструменті, вдуваючи повітря через бічний отвір. Зміна діаметра корпусу на відстані близько 6 см від краю свідчить про наявність вставного мундштука, а рознесені кисті рук репрезентують наявність аплікатурних отворів. Усі ці ознаки переконують у тому, що на фресці зображено поперечну флейту, яка часто зустрічається у візантійському образотворчому мистецтві (в тому числі – з лівостороннім розташуванням).

Поруч з флейтистом розміщений музикант з металевими тарілками, які мають кріплення для рук (зображені у вигляді вертикальної риски). Для виготовлення таких тарілок найчастіше застосовувалась бронза, а для кріплень – шкіряні ремінці. Конструкція інструмента дуже давня, майже не зазнала змін і до наших часів. Музикознавці-дослідники називали такі інструменти накрами, цимбалами, бубнами. Однак накри й бубни – мембранні інструменти (питання їх генези буде розглянуто нижче), цимбали – це струнний ударний інструмент, що зовсім не відповідає фресковому зображенню.

Угорі праворуч зображені два музиканти в профіль з духовими інструментами,

які в натуральному вигляді мали дорівнювати довжині одного метра. У дослідних джерелах вони мають такі назви: "гобої", "флейти", "асурми". Це не відповідає фресковому зображенню, бо йдеться про невеликі інструменти з розвиненою системою аплікаторних отворів, що вимагало великої розтяжки пальців (клапани з'являються значно пізніше). Отже, насправді це були труби (скоріше за все – мідні), які були поширеними в давні часи.

Зображений нижче від трубача музикант грає на щипковому інструменті, що має овальний корпус, який плавно переходить у гриф. Головка написана олією, що давало підставу для хибного іменування інструмента гітарою чи бандурою. На фресці головку інструмента було круто відігнуто назад, униз. Деталь суттєва, яка в поєднанні з формою інструмента переконливо свідчить, що це – лютня, яка була поширена за часів середньовіччя в різних країнах. Її корпус видовбували разом з грифом з цілої деревини, на грифі нав'язували лади з тваринних жил. Струни виготовляли з шовку, жил або ж із металу. Грали плектром з кістки чи панцера черепахи, а також пташиним пером.

Нижній музикант праворуч грає на струнному трапецієподібному інструменті. Нижню частину зображення зруйновано, але добре видно, що він стоїть на підлозі поміж ногами виконавця, який сидить. У натуральному вигляді інструмент мав висоту близько одного метра тридцяти сантиметрів, ширину – п'ятдесят сантиметрів, з рамою завширшки п'ять сантиметрів. Струни передано паралельними вертикальними лініями. В дослідницьких джерелах відносно цього інструмента натрапляємо на назви "арфа", "гуслі", "кіфара", "псалтир". Зауважимо, що всі вони є струнними щипковими інструментами, які різняться своєю конструкцією: гуслі та псалтир – це ящики-резонатори з струнами, натягнутими впродовж площини ящика. Арфа й ліра – це рамні інструменти, але також інші за формою. Головне ж у побудові резонатора: в арфі деку розміщено перпендикулярно площині струн, у лірі – паралельно. Інструмент, зображений на фресці Софії Київської – рамний, але наближається за формою не до трикутної арфи, а до щипкової ліри, яка відома з глибокої давнини.

Між музикантом з лірою органіст розташував ще дві фігури, написані олійними фарбами у вигляді танцюристів: один з хустинкою, другий – навприсядки. Це зовсім не відповідає давньому малюнку.

Перша фігура зображає людину, яка сидить, що переконливо засвідчують складки плаща, зібрані на колінах музиканта. Над лівою рукою збереглася овальна лінія – залишки малюнка інструмента, який за формою нагадував напівсферичну чашу. Це металевий дзвін – поширений у середні віки. Дзвін – перший ударний інструмент, тому в правій руці також повинен бути зображений дзвін. Очевидно, виконавець тримав його на рівні стегна, через що на фресці зображено музиканта, який грає на металевому дзвоні.

Друга постать, яку сприймали як "танцюриста навприсядки", також належить виконавцеві на ударному інструменті. Така особа сидить у фас, її руки розташовані симетрично, біля лівого стегна сліди напівкола. Цілком імовірно, що музикант грає паличками, обома руками на мембранному ударному інструменті.

У середньовічному мистецтві створено кілька видів мембранних ударних інструментів: барабан з подовженим корпусом (як на фресці XI-XIII ст. з Темотесубані), приплюснутий барабан та інструмент на зразок бубна (їх бачимо на мініатюрах Радзивілівського літопису). На ньому грали однією рукою, тримаючи в ній зігнуту на кінці паличку. Другою рукою підтримували інструмент. Тож положення рук було різним, що не відповідало позі музиканта, зображеного на фресці. На нашу думку, на фресці відтворено два маленькі парні барабани (малі тамтами), які трохи видозмінені за розміром. Такі парні барабани були дуже поширені в Середньовічній Європі й на Сході, де вони й досі використовуються у народів Середньої Азії, Індії та інших

країн під назвою "нагари", "наккари". На Русі мембранний ударний інструмент подібний до литавр.

Музикант, який грав сидячи, розміщував барабанчики між колінами. Дрібні ритмічні удари вимагали в основному рухів кисті виконавця, що, зокрема, відповідає первісному зображенню в соборі св. Софії.

Таким чином, на фресці відтворено великий музичний ансамбль, до складу якого входило одинадцять чоловік, з яких – дев'ять музикантів-виконавців. Представлено вісім видів інструментів: орган, флейта, тарілки, труби, лютня, щипкова ліра, дзвони та парні барабани. Музиканти розташовані групами відповідно до характеру звучання інструментів, в її центрі – троє ударників: це ритмічна основа ансамблю. Зафіксовано характерні рухи під час гри на відповідних інструментах, природне спілкування учасників між собою.

Такий ансамбль – типовий для середньовіччя, один з найбільш відомих (на візантійських чашах, на мініатюрах зазвичай представлено 3-6 виконавців на музичних інструментах). Інструментарій, як на той час, досконалий: орган обладнано великими міхами для ніг; ліра має навскісну верхню планку, яка свідчить про застосування струн різної довжини – від дискантних до басових; флейта з вставним мундштуком, який дає можливість точно настроїти інструмент. Щоб досягти згладженості у звучанні такого ансамблю, музиканти-виконавці повинні були бути професіоналами. Таким чином, перед нами не бродячі народні музики, а професійний музичний ансамбль, який досить виразно репрезентує досягнення середньовічної музичної культури.

Фреска відтворює одну зі сцен, об'єднаних спільною темою: у фресках йдеться про визначну подію в історії міжнародних політичних і культурних зв'язків Київської Русі – візит до Константинополя київської княгині Ольги в середині X ст. І про урочистий прийом її візантійським імператором Костянтином Багрянородним. Один з епізодів цього візиту – присутність княгині та імператора на іподромі, на якому відбувалися кінні змагання, виступали циркові артисти й грав придворний оркестр. Саме його й зображено на фресці (назва "Скоморохи" не відповідає її змістові).

Такі оркестри були поширеними також на Русі, про що дізнаємося із письмових джерел. Так, за свідченням Києво-Печерського патерика духові та "органні гласи" входили до складу придворного оркестру князя Святослава Ярославовича (Києво-Печерський патерик) [12]. Подібні інструменти називає літопис і у військовому оркестрі князя Святослава Володимировича [13], в якому йдеться про те, що оркестр Святослава – сина Ярослава Мудрого – був достатньо великим за складом інструментів: коли Феодосій Печерський, за свідченням Києво-Печерського патерика, прийшов до князя, то він побачив "многы играюще пред ним; овы гусленые гласы испущающим, и инем мусмкейския писки гласящим, иныя же органныя,... якоже обычай есть пред князем". У тексті неможливо описується фреска софійської башти. Варто звернути увагу й на слова "якоже обычай есть пред князем", які засвідчують, що вже в Давній Русі традиційно культивувалась ансамблева гра.

Література

- [1] Высоцкий С., Троцкая И.Ф. Новое о фреске "Скоморохи" в Софии Киевской. / Культура и искусство Древней Руси. / Сб. статей в честь профессора М.Каргера. – ЛГУ, 1967. – С.50-57.
- [2] Закревский Н. Описание Киева. – М., 1868. – Т.11. – С.815-816.
- [3] Тоцька Ірма. Музики на малюнках Софії Київської. //Пам'ятники України. – 1995. №5. – С.45.
- [4] Закревский Н. Описание Киева. – М., 1868. – Т.11. – С.810.
- [5] Там само – С.815-816.
- [6] Смирнов Н. Фресковое изображение по лестницам на хоры Киево-Софийского

собора //Труды Киевской духовной Академии. – 1871. – март. – С.561-562.

[7] Кондаков Н. О фресках лестниц Киево-Софийского собора. //Записки императорского Русского археологического общества. – СПб, 1888. – Т.111. – С.6-7.

[8] Анайлов Д., Редин Е. Киевский Софиевский собор. //Исследование древней люзенческой и фресковой живописи. – СПб, 1889. – С.117-118.

[9] Беляев В. Музыка.//История культуры Древней Руси. – М.-Л., 1951. – Т.11. – С.499.

[10] Радченко А. Софійський музей /путівник/. – К., 1952. – С.50.

[11] Даркевич В.П. Светское искусство Византии. Искусство. – М., 1975. – С.36.

[12] Киево-Печерский патерик. / Под ред. Д.Абрамовича. – К., 1931. – С.68.

[13] ПСРЛ. – Т.XV. – С. 331.

Міцнєй М.О., м.Київ

МИСТЕЦТВО СЕРДЖУ ЧЕЛІБІДАКЕ З ПОГЛЯДУ ТРАДИЦІЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ

Мета цієї наукової розвідки – явити широкому загалові феномен життя-творчості видатного симфонічного диригента ХХ століття – Серджу Челібідаке.

Його життя було виявом людського духу, а творчість – органічною часткою багатовікової традиції оркестрової музики.

Дуже не просто словом передати феномен митця. Жодними теоретичними визначеннями, узагальненнями неможливо вповні розкрити сутність мистецької практики. Якщо наукові здобутки пізнаємо розумом, то мистецькі досягнення осягаємо духовно, через досвід. Однак не відтвореним є те, що весь творчий і життєвий досвід митця, всі таїни виконавського мистецтва відходять у забуття, тільки-но завершується його земне життя. І всі набутки натхненної творчої праці відтворені, виплекані душею, серцем упродовж життя, дуже швидко зникають з плином часу. Так, із часом забувається, а потім і зовсім втрачається спадкоємність виконавської традиції. І тому дослідники композиторської й диригентської творчості минулого змушені послуговуватися лише фіксованими нотними текстами з готовими структурами. А якісний бік звучання цих структур залишається за межами сприйняття. Тому живе виконавське мистецтво неможливо, навіть несправедливо було б осмислювати відірвано від живого слухового сприйняття. У виконавському мистецтві важливим є і сам процес творення, і його результат. Тобто сутність диригента найвиразніше розкривається через специфіку його репетиційної роботи, і як результат цієї праці – концертне виконання вже усвідомленої музичної цілісності. Дуже важливе при цьому безпосереднє спілкування з митцем, адже більш адекватне бачення митця – це його власне бачення самого себе зсередини.

Серджу Челібідаке народився в м. Роман (Румунія) у 1912 році. Після закінчення ліцею у Ясах у 1932 році вступає до Бухарестського політехнічного інституту, але після закінчення першого курсу залишає навчання і заробляє на скромне життя як піаніст у хореографічній школі відомої танцюристки Ірис Барбура та паралельно надає уроки степу.

Восени 1938 р. Челібідаке вступає до Берлінської консерваторії, де паралельно відвідує лекції математичного і філософського факультетів Берлінського університету. У 1945 році він проходить конкурс на посаду диригента симфонічного оркестру

Берлінського радіо, але в цьому ж році стає головним диригентом Берлінської філармонії. У 1953 році він залишає Німеччину і переїжджає до Італії, а згодом до Англії, Південної Америки, Ізраїлю, Канади.

У 1957 р. він повертається до Німеччини, про що можна прочитати в газеті *Tagesspiegel* від 2 жовтня 1957 року: «Сьома симфонія Бетховена залишилася ще живою в нашій пам'яті. Коли диригував Челібідаке, вона предстала зовсім новою, про що свідчить, що в нього була своя неперевершена концепція трактування і не існує термінів порівняння для цього диригента, який жив у Берліні і залишив нас три роки тому».

7 листопада 1961 року ця ж берлінська газета писала: «Серджу Челібідаке, один з великих диригентів світу, залишається для нас таємницею. Публіка вважає його дивом, але він немає ні однієї посади постійного місця праці, і така ситуація повинна бути виправлена...». 4 березня 1965 року *Bremer Tageszeitung* під назвою «Феноменальний румунський диригент» писала: «...всі наші сподівання були перевершені. Магічна сила перетворила Державний оркестр з Берліна у небачене сяйво».

12 жовтня 1966 року у газеті *Le Nouvelliesse*, з Кебету (Канада): «Челібідаке – це буря! Це вулкан! Ні один з диригентів не розв'язував стільки суперечностей, як він. Всі оркестри світу мріють про те, щоб працювати під його орудою. Челібідаке є один з найталановитіших музикантів нашого часу».

Паралельно з диригентською практикою Челібідаке працює як педагог в академії Кіджіана з Сієни (Італія).

Про його педагогічну діяльність можна знайти в одному з його останніх листів від 2 березня 1967 року, адресованого його другу в Бухаресті: «...приїхав сюди містер Вілфорд, представник асоціації Коламбія Корпорейшн і пропонує мені з 1 листопада 1969 року попрацювати з симфонічними оркестрами філармонії Нью-Йорка, симфонічним оркестром Філадельфії, Бостона. Я не диригував до цього часу у США тому, що тут дуже комерціалізована музика, але для мене є дуже важливим факт визнання моєї школи. Я маю більше сорока учнів і деякими я задоволений: мій учень іспанець Енріке Гарсія Асенсіо отримав цього року першу премію Мітрополос у Нью-Йорку (10000 доларів), 10 концертів у США. Перша премія РАІ (1965 рік) отримана моїм учнем Бангліоні (Італія); перша премія Академії Санта-Сесілія в Римі отримана моїм учнем Крістофолі. За премією Тосканіні найбільші шанси має мій інший учень Алдо Чікато».

Журнал *Тайм* надрукував статтю Пола Мора про фестиваль Празька весна 1965 року: «Було справжнім виявленням присутність Серджу Челібідаки на музичному фестивалі Весна у маленькій Празі, який святкує 20-ту річницю поєднання всіх диригентів з головних фестивалів Європи. Серед них: Георг Сзелл, Чарлі Мінш, Зубін Метта і Георг Солті».

Дебют Серджу Челібідаке на цьому фестивалі з симфонічним оркестром Празької філармонії, за свідченнями очевидців, мав великий успіх, «...він реалізував оркестральні звуки, які до цього часу ще не робив ніхто ... під його керуванням четверта симфонія Йоганеса Брамса стала неперевершено яскравою – унікальною».

Підсумовуючи вищесказане, можна дійти висновку, що Серджу Челібідаке інтуїтивно відчував принцип дії, який присутній у багатьох виявах життя, а саме: щоб результат підтримувати на відповідному професійному рівні, потрібно працювати *усвідомлено*. Для яскравого результату потрібна інтенсивніша робота, але якщо робота зупиняється, то її наслідки зникають. На побутовому рівні це спостерігається під час плавання проти течії: щоб залишитися на місці, потрібно пливати проти течії з її швидкістю, тільки-но перестанеш гребти – течія одразу знесе. А якщо хочеш піднятися вище, то зусилля повинні бути більшими.

Це дуже важливий принцип, який допомагає бачити сутність багатьох процесів, а отже, й виробити методи впливу на них.

Мельник О.Ю., м.Івано-Франківськ

ПУБЛІЧНИЙ ВИСТУП КЛАРНЕТИСТА-ВИКОНАВЦЯ: СПЕЦИФІКА СИНТЕЗОВАНОГО ПІДХОДУ

Становлення музиканта-духовика, зокрема кларнетиста, – процес довготривалий, багатогранний і відповідальний. Практика навчання кларнетиста передбачає активну взаємодію у ньому цілого ряду виховних, організаційно-конструктивних факторів, а також художньо-естетичних засад і методико-педагогічних настанов, що впливатимуть на його творче формування. Не останнє місце у цьому багатоканальному навчальному процесі займає підготовка та проведення концертно-сценічного виступу кларнетиста-виконавця.

Публічний виступ кларнетиста на естраді – чи то перед широкою слухацькою аудиторією філармонійного або концертного залу музичного закладу, чи перед спеціальною екзаменаційною комісією під час іспиту, заліку – завжди визначна подія в його навчальній, а не раз і подальшій художньо-артистичній біографії. Все, що відбувалося в навчальному класі до моменту сходження учня чи студента на естраду, так чи інакше спрямоване до цієї вирішальної миті. Роки наполегливої праці, шліфування виконавської майстерності ведуть до цього логічного звершення і виконавця-віртуоза. Незалежно від того, чи є кларнетист початківцем в опануванні фаху, чи досвідченим концертантом-професіоналом, його виступ – це звіт про досягнуте, перевірка себе на художньо-артистичну зрілість, а водночас й оправдання своєї причетності до високого рангу Музики. Кожен із практикуючих музикантів переживає у своєму житті хвилюючий факт сценічного виступу неодноразово. З роками досвіду у виконавця кристалізується й поглиблюється достеменно усвідомлення того, що участь у концерті та безпосереднє спілкування зі слухачем є актом найвищої творчої самореалізації його як музиканта.

Окрім публічної демонстрації набутих практично-виконавських навичок, резервів віртуозної палітри, кларнетист-концертант переслідує вищу ціль: його сценічний виступ має донести до слухача "слово" автора виконуваної музики – її змістову парадигму, образно-емоційний стрій, стилістичні закономірності, а з нею і по-своєму унікальну авторську манеру письма. Інакше кажучи: у всеозброєнні технічного арсеналу, різнобічної музично-професійної освіти і культури, втілити в ході виконання конкретного музичного твору його художній задум, а поруч із тим – індивідуально-неповторне мистецьке самовираження композитора в контексті відповідної йому епохи, а подеколи й авторське "послання" у майбутнє. Завдання надзвичайно складне і почесне; воно постає як перед юним виконавцем, так і перед зрілим музикантом, й вирішується ним – на тому чи іншому етапі творчого становлення – відповідно до набутого духовного багажу, загальної культури й мистецького професіоналізму. Вкрай необхідна для професійного росту кларнетиста концертна практика крок за кроком формує його виконавський досвід й наближує до високої місії інтерпретатора світової музичної класики.

Об'єктом дослідження в пропонованому дописі є підготовка та проведення концертного виступу кларнетиста. В центрі уваги – комплекс супутніх цьому проблем, що постають перед кларнетистом-вихованцем та педагогом, відповідальним за його становлення як музиканта. Суб'єктом обстеження в умовах публічного виступу виступатиме учень/студент кларнетного класу, котрий потребує на цей момент особливої опіки і підтримки. Описані надалі міркування адресовані більшою мірою педагогу. Практична мета: висловлення окремих методичних порад і рекомендацій, дотичних до окресленої вище проблематики і фахової діяльності кларнетиста. Вони можуть виявитися корисними в педагогічній "режисурі", яка застосовується до кларнетиста-вихованця – у стратегічному її спрямуванні і окремих тактичних прийомах.

Загальновідомо, що не кожний виступ виконавця оцінюється ним, а, зрештою, й слухачами та педагогом як безумовно вдалий, художньо бездоганний. Слушні претензії й закиди можуть бути різного роду – в залежності від "мінусів" у сценічній грі юного музиканта, що постають у різних комбінаціях і "дозуванні". До числа характерних її недоліків віднесемо: бліде, мало ефектне виконання, занижений емоційний тонус; не все виявилось художньо рівноцінним у виконаному концертному репертуарі, бракувало переконливої інтерпретації образного змісту твору; траплялися випадкові технічні похибки, невдале темпове рішення, а можливо, й цілком неочікувані текстові комплікації чи навіть "провали". Перелік дрібних казусів, а подеколи й більш помітних вад у виконаній програмі можна б деталізувати й надалі, та річ не в тім. Більш принципово важливим є те, наскільки часто повторюються "химери" і прикри "ляпки" у сценічних виступах конкретного виконавця (в нашому випадку – студента), чи в змозі він їх долати і, головне, яким чином вправно їх оминати та ліквідувати у майбутньому. Від дрібних "аварій" на сцені не застрахований жоден із концертантів, про що відверто зізнаються навіть "бували" у багаторічних концертних "перегонах" маестро сцени. Проте тривале "естрадне гартування", свідомий фаховий аналіз першопричин подібних зривів та оперативне знаходження способів їх уникнення допомагає досвідченому виконавцю позбутися неприємних "сюрпризів" у грі, а відтак, сповна розкрити свою творчу вдачу і мистецьке покликання.

У виробленні стратегії "артистичного виховання" студента-кларнетиста педагог повинен враховувати, щонайперше, такі моменти: індивідуальність учня (у всьому спектрі психофізіологічних, емоційних та інтелектуальних складових його натури) та його схильність до повторних прикрих "рецидивів" у сценічній практиці. Останнє слід "викорінювати" на початковій стадії артистичної біографії юного виконавця. Поодинокий зрив на сцені (в ідеалі бажано: перший і – останній!) жодним чином не повинен зафіксуватися в його свідомості, як начебто притаманна йому "норма" чи фатально непереборна "планка", вище якої йому в подальшому не підняти. Інтуїція викладача має спрацювати в цьому напрямку блискавично, щоб на майбутнє убезпечити даного студента/учня від "хронічного" перебігу властивої йому естрадної "лихоманки".

Заходи, що сприятимуть вирішенню цієї проблеми, можуть бути як загально методичного порядку (експериментально випробуваними, до речі, в концертній практиці численними музикантами), так і підібрані суто індивідуально, творчо – з оптимальним налаштуванням на конкретного вихованця-інструменталіста. Не виключено, що деякі з них, як специфічні важелі впливу на естрадного виконавця, "засекречені" викладачем від підопічного: їх дієвість і чинність зовні непомітні, але насправді вони глибинно конструктивні й, можливо, з далекоглядним прицілом. "Плеche" викладача, яке завжди поруч і підтримує несформованого ще виконавця, може виражатися в різний спосіб. Зрештою, у вихованні "творчості на естраді" не існує стереотипних "рецептів" чи строго регламентованого набору правил; вони

моделюються і корегуються упродовж всього навчального процесу й перевіряються в ході неодноразових "репетицій артистизму" студента.

Головною обставиною, яка завадить повноті самовираження виконавця на концертній естраді, є **сценічне хвилювання**. Здебільшого, цей особливий стан організму включається в дію в екстремальних умовах публічного виступу, проте нерідко й передусь йому – наче непогамовне, невідвладне контролю виконавця виснажливе очікування виходу на сцену (іноді – як приховане у підсвідомості небажання цього неминучого факту). Не раз трапляється і парадоксальна ситуація: з виходом на естраду і першим контактом з власним інструментом виконавець заспокоюється, "виплескуючи" розбурхані емоції в русло інтерпретації, в образно-емоційний зміст виконаного твору.

Сценічне хвилювання як специфічно збентежене самопочуття властиве виконавцям усіх вікових категорій – від початківців до видатних майстрів виконавського мистецтва. В одних воно породжує особливий підйом духу, сприяє одухотвореному виконанню музики (так звані "розквітаючі" артисти), в інших – набирає надмірних чи потворних форм, сягаючи панічного страху перед сценою ("в'янучі" виконавці). З приводу стурбованості перед виступом принагідно згадаємо зізнання знаменитих музикантів. До прикладу, Шопен свідчив Лісту: "натовп мене лякає, мене ... паралізують допитливі погляди, я німію перед чужими обличчями"¹. Віолончеліст Григорій П'ятигорський порівнював стілець на естраді з електричним, а свій стан перед концертом – із тортурами². Артистичний, блискучий піаніст ХХ ст. Гольденвейзер відверто узагальнив думки багатьох музикантів: "Якби мене хто навчив, як подолати страх перед естрадним виступом, я був би йому вдячний"³.

Визнаючи сценічне хвилювання як різновид психологічного дискомфорту в самопочутті виконавця й, тим паче, як незаперечну природність цього явища в естрадно-концертній діяльності, музиканти-практики і теоретики шукають шляхів перетворення його у творчо-конструктивному руслі. Суть позиції в наступному: те, що є неунікненням, слід спрямувати "во благо" виконавської творчості, не даючи йому зіграти роль деструктивного фактора й порушити нервово-психічну рівновагу виконавця. Звідси впливає головна методологічна засада: знаходження таких "механізмів" впливу на свідомість виконавця (не виключаючи спроб самовдосконалення та самонавіювання з його боку), які забезпечать у його сценічному самопочутті перевагу позитивних емоцій над негативними. В стосунку до студента роль педагога у цій "програмі максимум" є винятково відповідальною і делікатною, яка вимагає особливого педагогічного такту і винахідливості.

Сценічне хвилювання не виникає само собою, як буцім рефлексорна реакція на небуденну ситуацію, а зумовлюється цілим рядом об'єктивних і суб'єктивних причин. Із числа об'єктивних назовемо, як першочергову, **"надійність" інструмента**, на якому студент-кларнетист виконує концертну програму. Йдеться не так про "ранг" кларнета, що є в розпорядженні студента (Amati, Selmer чи Buffet та ін.), як про технічний його стан, повну "готовність" інструмента до сценічного випробування. Звісно, більш бажаним є інструмент вищого класу (як, приміром, і якісний пензель для художника): насолода музикування на доброму інструменті, а почасти й усвідомлення студентом володіння таким "скарбом" додає йому позитивного настрою і оптимістичного

¹ Лист Ф. Шопен. – М., 1936. – С.86.

² Григорій П'ятигорський – віолончеліст//Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. V. – М., 1970. – С.149.

³ Гольденвейзер А. Об исполнительстве//Вопросы фортепианного искусства. – Вып. I. – М.: Музыка, 1965. – С.64.

налаштування на концертний виступ. Річ певна, що навіть "фірмовий" кларнет, віддавна вимріяний і врешті придбаний студентом – не панацея від естрадного стресу: інструмент потребує регулярного догляду, а перед виступом тим паче – особливо ретельного плекання і спеціального обстеження.

Заздалегідь, за кілька днів до концерту, кларнетист мусить оглянути всі елементи конструкції інструмента, аби під час гри на сцені не виникло з їх боку якогось несподіваного "фокусу" і, як наслідок – пронизливого "кіксу" чи недоречного "випадання" звука, коли він не "береться" і перериває звукову лінію. Відтак, у ході підготовчого "косметичного ремонту" кларнета необхідно відрегулювати в ньому пружини під клапанами, забезпечити належну герметичність у місцях з'єднання його частин, припилювати стан корків та гумок (бажано – однорідних і максимально точно припасованих). Окрім вдало підбраного мундштука, який є, образно кажучи, "душею" інструмента, суттєве значення для інтонування на кларнеті має *тростина*. Англійська гобоїстка Евелін Ротвелл слушно зауважила: "Тростина може зробити життя музиканта важким або значно полегшити його"¹. Вона у кларнеті – кінцева й дуже вагома деталь багатоеlementного інструментального організму. Для концертного виконання підбирається достатньо витривала (не надто легка), пружна і гнучко реагуюча тростина, яка вдячно відзивається на атаку язика і породжує м'який, завчасу "переграти" тростину, приберігають до виступу кілька надійних (попередньо випробуваних) тростин, які можуть стати в нагоді. Незайвим буде чистий та об'ємний тон. Деякі виконавці задля впевненості й уникнення ризику підбати про хустинку чи папірець, які застосовуються для ліквідації скупчення вологи, а з тим і виникнення недоречного "булькання" під час гри. І на довершення: з наближенням часу концертного виступу особливого догляду і економної експлуатації потребуватиме головний "інструмент" виконавця-духовика – його губи. Перевантаження амбушура, перевтомлений апарат, тим паче напередодні концерту, може виявитися згубним, а для гри – фатальним.

Концертне приміщення – ще одна об'єктивна реальність, з якою мусить рахуватися виконавець. Акустичні закономірності конкретного залу, слухове і візуальне "вживання" концертанта в його параметри, тобто *адаптація* в конкретному звукопросторі – теж впливають на його сценічне самопочуття. Недосвідченого музиканта, який виходить на сцену без попередньої спроби (зокрема навпростець – із затишної атмосфери навчального класу чи коридора) і потрапляє в невідоме йому акустичне середовище, цей момент може дещо шокувати. Очевидно, корисним для юного кларнетиста виявиться проведення кількох репетицій у залі, де невдовзі відбудеться його виступ. Викладач з вихованцем-кларнетистом мають попередньо визначити й відповідне місце на сцені, де останній почуватиметься психологічно зручно, коректно щодо глядачів і, головне, вигранно з огляду на акустичний резонанс, просторовий політ кларнетового "голосу". При цьому враховується і відчуття "ліктя" концертмейстера: стояти на сцені справа перед роялем чи, можливо, зліва, збоку від піаніста. Останнє вирішується шляхом проб, оскільки не кожний кларнетист погоджується на таку "рокировку", за якої не раз надмірно гучний, "квазі-оркестровий" акомпанемент фортепіано гримить поза його спиною, утворюючи звуковий дисбаланс, мимохіть провокуючи втрату солістом власної "звукової доріжки".

Вихід на сцену, остання побіжно оглядова перевірка інструмента, настроювання його під естрадне фортепіано, шанобливий поклін убік публіки, знаходження "точки опори" для зору, а також глибокий затяжний вдих, нетривале затамування подиху й

¹ Rotwell E. *Oboe Technigie*. – London, 1962; p. 59.

потім спокійний видих – деталі, які під наглядом викладача відпрацьовуються в репетиційний період ще на перших стадіях навчання кларнетиста. Цей щойно описаний короткотривалий, але традиційний для концертанта "ритуал" знадобиться йому як психологічна підготовка безпосередньо перед виступом: за автоматизмом звичних рухів і дій криється внутрішня робота – очікування повної тиші в аудиторії, концентрація волі, зосередження уваги і миттєве відтворення-"прелюдювання" в уяві образного змісту виконуваного твору та його початкових звуків. А вже потім – пірнання в творену на сцені музику.

Слухачка аудиторія – ще один суттєвий привід для сценічного хвилювання юного кларнетиста. Якою вона є: доброзичливою в стосунку до нього, здатною співпереживати разом з ним у ході виступу чи, навпаки, байдуже спостережливою і критичною, прискіпливо назираючи за помилками в його грі? Питання це нуртує у підсвідомості виконавця, а у вельми похлилого сковає його рухи, паралізує волю або ж породжує відчуття безпомічності, навіть самотності на сценічній площадці. Стан переляку може виникнути в "незагартованого" виконавця і з приводу екзаменаційної комісії, а особливо за присутності таких екзаменаторів, котрих А.Рубінштейн окреслював як "знуджених", "балакучих" і "безжально прискіпливих". Зарадити психологічному дискомфорту недосвідченого артиста треба своєчасно, щоб острах перед слухачами не закорінився у свідомості виконавця і не виникав надалі інерційно, за кожним наступним його виступом. Задля того педагогові варто впровадити традицію садовити в перших рядах концертного залу учнів свого класу, які позитивно-співчутливо сприйматимуть гру свого колеги й морально підтримуватимуть його у сценічній "битві". Дух конкуренції між учнями викладача, котрий можна культивувати в умовах класної роботи, тут буде недоречний: своєю присутністю на концерті вони – спільники у загальній справі – "випромінюють" позитивний заряд емоцій, щиру підтримку свого колеги. Сам же викладач, де б він не знаходився в концертній аудиторії, має бути для юного виконавця своєрідним маяком, генератором духовної енергії, з якої той черпатиме додаткові імпульси "енергетичного живлення". Таке дистанційне, так би мовити, "керування" процесом гри студента можливе за однієї вагомої обставини, як-от: повна взаємодовіра між ним і викладачем, глибоке переконання концертанта у синхронності їхніх душ, творчих планів і баченні концепції виконуваного музичного твору. І що вчитель зараз – не суворий суддя, вироку якого слід боятися за допущені в грі похибки, а надійний помічник, який співпереживає з учнем, подумки радіючи його творчим успіхам. Додамо до означеної проблеми **"виконавець – слухач"** ще одну методичну пораду, якою доволі часто послуговуються на практиці педагоги духового класу. Мова йде про ініціювання кількох спеціальних прослуховувань, влаштованих студентові перед відповідальним публічним виступом. Такі попередньо випробувальні слухання його концертної програми здійснюються як перед викладачами духового відділу, так і в навчальному класі – за обов'язкової присутності вихованців класу педагога або й інших сторонніх слухачів. Головна вимога до "екзаменованого" в цей спосіб студента-кларнетиста – гра на повну "викладку", з демонстрацією концертного репертуару в повному його обсязі. Пробна "інсценізація" атмосфери публічного залу (присутність зацікавлених слухачів) виявить рівень сценічної витримки молодого артиста і ступінь готовності концертної програми.

У залежності від індивідуальності, характеру студента та його нервово-психічного стану перед публічним концертом, методика конкретизує деякі способи психологічного впливу на нього. В одних випадках перед виходом на естраду слід підбадьорити юного артиста, вселити в нього впевненість у сильних сторонах його гри, полишаючи поза увагою аналітичну "рентгеноскопію" властивих їй недоліків. Неприпустимо ганьбити молодого виконавця за невідшліфовані деталі, виявляти своє роздратування, нервозність. Навпаки, слід настроїти його свідомість на благополучний результат:

"Вірте, що ви граєте добре, і ви дійсно спроможетеся зіграти добре" (Ф.Шопен)¹. Інший за натурою вихованець потребуватиме апелювання до його амбіції, самолюбства, присоромлення за безпідставне хвилювання. Подеколи доречним буде зумисне применшення справжньої значущості чергового виступу або ж, навпаки, підкреслення його відповідальності, що вимагатиме від виконавця більшої артистичної мобілізації. Наставник молодого виконавця повинен при цьому вміло прогнозувати, на який "індивідуальний ґрунт" впаде посіяне ним "насіння".

Ще один ефективний, якщо не вирішальний захід, який допомагає подолати страх перед публікою – *переключення уваги* концертанта на саму музику. Славетний піаніст сучасності С.Т.Ріхтер категорично стверджував: "Якщо вже мовити про оберегу, то боятися слід лише автора, а не публіки"². Робота свідомості має бути спрямована в бік художньої інтерпретації, на контакт з тим позитивом, який дарує музикантові-виконавцеві твір композитора. Виконавця, що поглинув "з головою" в сам процес музикування і переживає щире замилювання красою музичного твору, крила музики піднесуть вище всіх банальних життєвських страхів і пересторог. За такого творчого стану і артистичного піднесення все інше може виглядати дріб'язком, несуттєвим і марним відволіканням від основного – озвучування на естраді музичного послання. Не побоювання "змазати" пасаж, спіткати "провал" у пам'яті, допуститися випадкового фальшування чи зайвих звуків має турбувати виконавця, а бажання передати усім присутнім у залі власне, зацікавлене та глибоке переживання музичного дива.

Щоб достатньо вільно і, головне, творчо почуватися на сцені, виконавцю-кларнетисту необхідна імпонуюча його художнім смакам і відповідна виконавським можливостям **концертна програма**. Саме та, яка викликає у нього реакцію глибокої симпатії, радість спілкування з музикою автора. У зв'язку з цим викладачеві необхідно провадити виважену і адресно спрямовану на конкретного виконавця "репертуарну політику". Окрім стандартних класичних творів, вивчення яких забезпечує базове підґрунтя у вихованні технічно-виконавської майстерності кларнетиста, в репертуар включатимуться композиції, виконання котрих вдало розкриватиме його індивідуальність, резонуватиме з його нахилами. Так, певною "домінантою" у виконавській самореалізації студента може бути широка кантілена чи блискучий феєрверк віртуозного письма, драматична патетика або, протилежно, інтимне ліричне звіряння. Одним студентам більше імпонує світлосяйна оптимістична класика чи емоційно піднесена й суб'єктивно забарвлена романтична спадщина, тоді як іншим – гротеск, іронія, гіпнотична остиглість та "урбанізм" новітньої музики ХХ століття. Звісно, виконавець зобов'язаний оволодіти різними "техніками" і виразовими площинами, охопити весь спектр жанрового та образного змісту музики. Проте, йдеться наразі про "репертуарну" підтримку кларнетиста на початкових етапах навчання, коли "зручний" для нього твір допоможе йому опанувати страх перед зустріччю віч-на-віч з публікою. Надважкі для нього твори не рекомендуються, бо можуть спровокувати сценічний зрив; однак не припустимо й інертно-розслаблююче "тупцювання" на місці. Щаблі складності програми мусять поступово зростати. Адже не позбавлений педагогічно-виховного сенсу крилатий вислів, який справедливий і щодо прагнення музиканта підкорювати повсякчас нові репертуарні "вершини": "Хто не йде вперед – той ступає назад".

¹ Цит. за книгою: Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М., 1988. – С.132.

² Благий Д.Д. Роль эстрадного выступления в обучении музыкантов-исполнителей/ /Методические записки по вопросам музыкального образования. – Вып.2. – М.: Музыка, 1979. – С.177.

Стан підготовленої **концертної програми**, яка виноситься студентом-кларнетистом на естраду (в тому числі на залік, академічний концерт чи іспит), значною мірою визначає успіх (чи неуспіх) публічного виступу. "Хвилювання обернено пропорційне ступеню підготовки", – справедливо зауважував Римський-Корсаков¹. Схильному до хвилювання студенту можна радити вивчати концертну програму "з запасом" – не на 100%, а на всі 120%. Усвідомлення недовершеного в попередній класній та домашній роботі опрацювання деталей нотного тексту, деяких технічних елементів може гнітюче переслідувати виконавця, "чигати" на нього і під час концертної гри. Як не кортить викладачеві дати студенту останні настанови перед його виходом на естраду, спеціальне акцентування уваги на цих небезпечно "слизьких" для нього місцях композиції неприпустиме, бо в цю "передстартову" мить завдає лише шкоду. Серед молодих виконавців тільки окремим відчайдухам вдається "проскочити" проблемний для них бар'єр, не вгрюзаючи в трясовині непевності чи щасливо уникаючи "аварії" на небезпечному для них "віражі" у тексті інтонованого твору. Здебільшого твір "мститься" на естраді за недбале його опрацювання, а надто на тому болісно сумлінному студентові, котрий схильний до "самоїдства", завищеної самокритики, невибачання собі жодних огріхів та помилок: найменша похибка вибиває його з "колії" ("На естраді самокритика – пила, котра підпилює стілець, на якому сидить піаніст", – казав Н.Перельман)². Травмована таким фіаско пам'ять виконавця лягає важким каменем на його свідомість, не завжди конструктивно спонукаючи його до радикальної перебудови чи мобілізації власної навчальної роботи над черговою програмою. Тож "сирий" матеріал чи "напівфабрикат" виконавської продукції не варто виносити на суд слухачів, шануючи їх естетичне чуття і водночас піклуючись про нервово-психічну рівновагу та моральну й фахову самооцінку незрілого ще інструменталіста.

Підступний "провокатор" сценічної тривоги й непевності виконавця перед виступом – недовіра до власної **пам'яті**, побоювання забути текст, "збитися" або й зупинитися під час гри на сцені. Досвідчені виконавці кажуть: забути може кожен, але, вочевидь, по-різному (читай: по-різному "виплутуючись" із загрозливої ситуації "провалу"). "Сюрприз" з боку пам'яті можливий, але готуватися до публічного виступу слід не в надії якось його уникнути, а, як запевняє відомий піаніст Г.Коган, у розрахунку на зустріч з ним, тобто вольовим зусиллям реагуючи на нього й оперативно виправляючи текстову похибку³. Існує думка, що означена вище проблема певною мірою породжена необхідністю виконувати концертну програму без нот, виключно з пам'яті. У цьому відношенні закордонна концертна практика радикально відрізняється від вітчизняної: в багатьох європейських країнах культивується *гра з нотним аркушем* перед очима виконавця⁴. Прихильники такої традиції мотивують це двома обставинами: можливістю значно розширити концертний репертуар виконавця і, по-друге, зняттям зайвого для психологічного стану концертанта "суперзавдання" утримувати весь нотний текст у пам'яті. Такою є позиція, до прикладу, німецьких музикознавців і педагогів К.Шмідта, В.Альтмана. Частково до неї приставали, ставлячи ноти на пюпітр, московські піаністи М.Юдіна, С.Ріхтер, канадський піаніст Г.Гульд та інші музиканти. Проте сучасні українські педагоги-духовики дотримуються давньої вітчизняної традиції, яка, до слова, має трохи більш ніж столітню історію (від часів

¹ Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1975. – С.140.

² Перельман Н. В классе рояля. – Д., 1986. – С.11.

³ Коган Г. Работа пианиста. – С.173.

⁴ Маккинтон Л. Игра наизусть. – Л., 1967. – С.14.

Ліста) – виконання концертної програми виключно напам'ять. Обґрунтування цієї норми таке: за відсутності візуального "підглядання" в ноті у виконавця мобілізується *самоконтроль* над власною грою, а також активізується не "прикутий" до споглядання нотного тексту політ творчого самовираження. Підтвердження цієї думки знаходимо у знаменитих піаністів ХХ ст., зокрема Феруччо Бузоні ("... гра напам'ять надає виконанню незрівнянно більшої свободи") та Йосифа Гофмана¹. Врешті, за такої власне умови у грі виконавця долається "короткозорість слухання", зростає "горизонтальне" бачення композиції твору, ширшою і далекогляднішою стає перспектива в інтерпретації його музичної форми.

Музична пам'ять – один із складових компонентів виконавського обдаровання. Проте не всі виконавці володіють нею однаковою мірою. Феноменальною пам'яттю відзначалися, до прикладу, Моцарт, Рахманінов та інші "суперзірки" артистичної естради, рівнятися на яких – утопія. Здебільшого молоді виконавці свідомо плекають резерви власної пам'яті або компенсують "нестачу" таких наполегливою працею над її різнобічним розвитком. При цьому процес вдосконалення йде кількома паралельними і взаємопов'язаними шляхами: до *слухової* пам'яті підключаються *мускульно-рухова* (моторна, м'язева, пальцева), *тактильна* (дотикова), а також *зорова* і *логічна*. Виконавець-початківець не повинен покладатися, скажімо, лише на автоматизм "пальцевої" пам'яті – в легковажній чи розпачливій надії на те, що вона "винесе" на собі весь тягар відповідальності за гру на сцені. Сила-силенна випадків із концертної практики музикантів заперечує таке безпідставне сподівання: навіть випадкова аплікатурна похибка (спітнілі руки, недоладний ковзний рух повз клапан) може викликати у недосвідченого виконавця спантеличення і, як результат – "змазаний" фрагмент музики. Студентові варто синхронізувати запам'ятовування твору усіма способами. Окрім звичних щоденних тренувальних вправ, рекомендується проспівування твору вголос або подумки (перевірка та активізація *слухової* пам'яті), візуальна (зорова) робота над текстом, з клавіром у руках (без гри, але обов'язково із внутрішнім, уявним інтонуванням музики, до того ж – з урахуванням партії фортепіано, тобто сольних висловлювань і "реплік" концертмейстера, котрий імітує в них оркестрові туттійні вставки).

Особливе значення для успішної гри молодого виконавця має виховання *логічної* пам'яті. Вона базуватиметься на аналітичних спостереженнях стосовно музичної структури, форми конкретного твору. Викладач зобов'язаний уже на перших заняттях зі студентом розглянути в новому репертуарному творі його загальну будову, намітити головні розділи композиції, смислові цезури, місцезнаходження генеральної кульмінації тощо. Бажаною є детальна орієнтація студента в логіці тонального плану твору (наприклад, у тональностях провідних партій сонатної форми, ладотональних перипетіях її розробки, тональних видозмінах сонатної репризи). Як "міні-іспит" корисно пропонувати студентові виконання твору від будь-якого структурно-композиційного етапу. Навіть за несподіваної "збивки" у грі на сцені виконавець, знаючи форму достеменно, знайде рятівний вихід: повторить найближчий попередній фрагмент музики чи, що значно краще, непомітно "перескочить" на наступний. Під час гри з акомпанементом необхідна моментальна реакція на цей чин самого концертмейстера, який повинен бути максимально "зіграним" із солістом, знати його вдачу і бути синхронно-солідарним з ним у спільному музикуванні.

¹ Цит. за книгою: Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: Учебное пособие. – К.: НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006. – С.432. Див. також: Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. – М., 1961. – С.174.

У ході сценічної гри в активі виконавця не виключене й застосування хисту *імпровізації*, принаймні для "склеювання" чи прийнятного завершення випадково призабутого ним нотного тексту. За роки навчання кларнетиста можна вряди-годи спонукати його до експериментального "дофантазовування" дрібного фрагмента музики – бодай для завершення мелодичної думки чи структурної побудови, наприклад, з використанням елементарної мелодико-гармонічної формули каденційного закінчення. Не слід ігнорувати творчу імпровізацію у виконанні і в ширшому розумінні: виконавець повинен усвідомити, що утримуваний у пам'яті музичний твір – це не "штамп" чи непорушна "заготовка". Хай не буде для нього несподіванкою, що сценічне хвилювання (і піднесення!) може породити нові нюанси в його власній виконавській інтерпретації твору, а деякі з них стануть справжнім художнім відкриттям.

Останнє міркування з приводу "підстрахування" пам'яті студента в момент виступу стосується терміну вивчення концертної програми. Вслід за попереднім елементарним розбором твору варто одразу докласти зусиль для його запам'ятовування, не надто покладаючись на те, що музика якось сама собою закарбується в пам'яті. Такий підхід хвибує значним загальмуванням роботи над твором або вимушеним форсуванням її на заключному етапі. Не завжди вдається надолужити згаяний час, довчаючи твір майже впритул до естрадного виступу. За такої ситуації твір не встигає "відстоятися", що не гарантує надійності під час сценічного його виконання. Деякі педагоги в дискусіях щодо терміну запам'ятовування висловлюються вкрай категорично. Так, А.Гольденвейзер стверджує: " ... спочатку слід вивчити п'єсу напам'ять, а тоді вже вчити її технічно, а не навпаки"¹. Подеколи трапляється, що педагог уже на перших заняттях з фаху ставить жорстку умову, одразу вимагаючи від студента виконання твору напам'ять, навіть щойно "розібраного" в домашній підготовці. Раціональне зерно в цьому є, та з одним застережним "але": отак завчасу, по-спринтерськи вивчений матеріал потребуватиме раз у раз "відсвіжної" перевірки за нотами, щоб деякі деталі авторського тексту не "згубилися", не знівельовалися виконавцем на довгій дистанції опрацювання концертного твору. На завершення розмови про виконавську пам'ять слід зауважити: *вивчати* напам'ять музичний текст треба *усвідомлено*, проте під час концертного виступу покладатися на *підсвідомість*. Навряд чи матиме виконавець зиск з того, що покvapливо гадатиме під час гри: "Яка наступна нота?". Замість контролю над вибудовуванням музичного образу, художньої концепції твору, така непосильна для свідомості опіка над кожним звуком може обернутися "ефектом сороканіжки", котра, як відомо, не змогла рухатися, як тільки замислилася над тим, в якому порядку і котрею ніжкою їй ступати.

Ефективним методом естрадного гартування молодого виконавця-кларнетиста, його сценічної витримки є **продуктивна концертна практика**, часте залучення його до концертних виступів. Не має значення, чи зі щоразу новою концертною програмою, чи з "обкатаною", вкотре перевіреною на слухачах. Останнє не лише можливе, а й корисне для виконавця, котрий страждає невпевненістю у собі: повторення завченого дасть йому шанс виправляти помилки, яких він припустився раніше, шліфувати виконання, поглиблювати інтерпретацію. Принагідно зазначимо одну парадоксальну річ.

Як не дивно, деякі виконавці (навіть із числа славетних) висловлюють переконання, що значно краще почувають себе перед незнайомою публікою – тією, яка ще не склала свого враження про виконавця, не була свідком його сценічних невдач, не має упередженого бачення щодо його можливостей. Тож, з огляду на початкуючого кларнетиста, варто подбати про ймовірність концертного його виступу в загально-освітній школі, в іншому музичному закладі й тому подібне, тобто в середовищі, де у нього не виникатиме осторога зіткнутися з надто упередженою "цензурою".

¹ В класі А.Б.Гольденвейзера/Сост. А.О.Благой, Е.Гольденвейзер. – М., 1986. – С.35.

Річними програмами передбачені 3-4 короткочасні появи учня-кларнетиста на концертній естраді (академічні концерти та іспити). Проте в колі відомих музикантів існує думка, що кількість виступів, менша двох упродовж місяця, згубна для росту виконавської сили¹. Про такий спресований у часі режим виступів учня/студента можна хіба що мріяти. Але викладач має знаходити будь-який претекст, аби активізувати виховання в цьому напрямку, буквально гартуючи його в сценічних випробуваннях: залучати його до показових концертів студентів класу, сольних концертів-звітів, шефських концертів, звітних концертів відділу і музичного закладу тощо. Вряди-годи траплятиметься нагода виступити і на філармонійній естраді, що відкриває для молодого інструменталіста нову перспективу. Чудову психологічну розрядку в динаміці формування кларнетиста-виконавця матиме його участь у тематичних вечорах, різноманітних відпочинкових музичних акціях – хай не з класичним репертуаром, а джазом, естрадою, що дозволить йому засвідчити перед слухачами іншу грань свого обдаровання, вивільнитися від обтяжливої для нього сценічної напруженості.

Врешті, в окремих концертних заходах можливе залучення студента до ансамблевої гри – чи з вихованцями класу ансамблю, чи з учасниками студентського диксиленду, чи з учнями школи педпрактики при музичному училищі та ін. Таке спільне музичування, де насамперед важитиме гармонійна цілість ансамблевого звучання, зніме з нього надмірний "прес" індивідуальної відповідальності за якість гри, яка тривожила його в ситуації самотійного сольного виступу. Товариське "прикриття" з боку колег-ансамблістів послабить внутрішню напругу молодого музиканта, дасть можливість почути себе достатньо комфортно в публічному музично-концертному дійстві. І останнє: інтервали між концертними виступами мають бути регулярними й наповненими інтенсивною "чорною" роботою над подальшим вдосконаленням програми. У проміжку між виступами нервова система виконавця повинна відпочити, "остудитися", щоб у ній накопичувався новий емоційний заряд.

Ритмічність і строгий режим у навчальній роботі кларнетиста-виконавця – фактор принципово важливий. Ритмічно-періодичними повинні бути інтенсивна праця над програмовим матеріалом і відпочинок. Бажаною відпочинковою "релаксацією" є виїзди на природу, екскурсії, а також фізичні вправи, заняття спортом у допустимо розумній мірі. Пріоритетом у виборі фізично-тренувальних занять мають бути ті види спорту, які не містять ризику ушкодження рук, пальців кларнетиста. Музиканти надають перевагу бігу, гімнастиці, тенісу. Фізична витривалість (у тому числі і дихальна система музиканта-духовика), еластичність тіла – цілком не зайві для нормального самопочуття виконавця, який переживає на естраді поважне фізичне навантаження. В ідеалі, не завадило б заняття танцями (виховання пластики, синхронізації рухів) чи навіть спів у хорі (тренування дихання і розвиток гармонічного мислення).

Кожен етап роботи над концертною програмою має бути чітко усвідомлений кларнетистом: термін, конкретна мета і методи досягнення назначеної цілі. Починаючи від моменту обговорення й аналізу останнього виступу виконавця до наступного його сходження на концертну естраду, весь цей проміжок часу має бути присвячений самовдосконаленню музиканта. Зусилля він спрямовуватиме не лише на подолання "опору" нового музичного матеріалу, а й на вольове самоутвердження – виховання цілеспрямованості, наполегливості, рішучості, самовладання, витримки, стійкості духу і ... ясності намірів. Не випадково слово *virtuoz* походить від латинського "*virtus*", що означає "відважність", "доблесть". Можливо, йому знадобляться поради психологів, що

¹ Ойстрах Д.Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью/Сост. В.Григорьев. – М., 1975. – С.80. Див. також: Диков Б. Методика обучения игре на кларнете. – М.: Музыка, 1983. – С.57.

є модним нині віянням. З цього приводу варті уваги рекомендації сучасної музичної психології, яка пропонує автотренінгові вправи, способи активізації когнітивного (мисленнєвого) компонента в досягненні оптимального концертного стану¹. Навіть якщо молодий виконавець не стане у найближчому майбутньому видатним артистом, знаменитим маестро сцени, методика підготовки до виступу та його проведення й набута концертна практика знадобляться йому у всіх сферах його багатогранної фахової діяльності. Тож як останнє напутнє слово нагадаємо молодому виконавцю мудру істину, сформульовану нами довільно: "Ціль, віра й труд усе перетруть".

Література

1. Благой Д.Д. Роль эстрадного выступления в обучении музыкантов-исполнителей//Методические записки по вопросам музыкального образования. – Вып.2. – М.: Музыка, 1979.
2. Благой А.О., Е.Гольденвейзер. В классе А.Б.Гольденвейзера – М., 1986.
3. Гольденвейзер А. Об исполнительстве//Вопросы фортепианного искусства. – Вып.І. – М.: Музыка, 1965.
4. Григорий Пятигорский – виолончелист//Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. V. – М., 1970.
5. Дмитерко-Карабин Х.М. Музична психологія: Навчально-методичний посібник. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2007.
6. Коган Г. Работа пианиста.
7. Лист Ф. Шопен. – М., 1936.
8. Маккinton Л. Игра наизусть. – Л., 1967.
9. Ойстрах Д.Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью/Сост. В.Григорьев. – М., 1975. – С.80. Див. також: Диков Б. Методика обучения игре на кларнете. – М.: Музыка, 1983.
10. Перельман Н. В классе рояля. – Д., 1986.
11. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1975.
12. Цит. за книгою: Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: Учебное пособие. – К.: НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006. Див. також: Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. – М., 1961.
13. Цит. за книгою: Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М., 1988.
14. Rotwell E. Oboe Technigie. – London, 1962.

Федорков О.В., г.Харьков

ПРОРОЧЕСТВА И ОТКРОВЕНИЯ СИМФОНИИ В.ПАЦЕРЫ «АЛЛОФОНЫ» ДЛЯ КВАРТЕТА ТРОМБОНОВ, СТРУННЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Начало третьего тысячелетия ознаменовано появлением необычной по концепции и составу симфонии «Аллофоны» украинского композитора Виталия Пацеры для квартета тромбонів (как солирующих инструментов), струнных и ударных (Харьков, 2003, рукопись).

¹ Дмитерко-Карабин Х.М. Музична психологія: Навчально-методичний посібник. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2007. – С.65-76.

В содержании симфонии «Аллофоны» (allos в переводе с греческого другой, иной + phone – звук) отражена философская концепция перемещений звуковых аур, в процессе чего рождается новое мироздание, пронизанное идеалами прекрасного. Это симфония бытия звуков в изменяющемся пространстве как неких неизменных категорий времени-пространства. Используя созидательную энергию звуковых констант человек способен сохранить себя и мироздание, укрепить свой дух и разум. Земные катаклизмы, приносящие страдания человечеству, формируют мириады звуковых волн, отражающих и умножающих его боль.

Композитор воплощает необъятное по своим масштабам содержание произведения в следующей смысловой формуле: зарождения первичного звукового потока (звуковой энергии), его крещендирующее расслоение – преобразование в иной звук, иную материю. Вся симфоническая концепция в целом являет собой универсальное претворение данной «формулы» в своих «опорных точках»: начало (взрыв) – кульминация – кода-просветление. Так триадная формула способствует в симфонии В.Пацеры установлению общности подобия между частью и целым, являясь залогом совершенства художественного произведения. Очевидна трехфазность индивидуально-специфического композиторского претворения извечной триады: тезис – антитезис – синтез.

Ключевая идея симфонии основана на столкновении 2-х звуковых волн, одна из которых несет созидательную, другая – разрушительную энергию. В центре этих звуковых потоков – Человек, подобно фокусу, способный отражать, умножать и преобразовывать силу то ли созидательного, то ли катастрофического звукового потока. Философскую концепцию симфонии следует определить таким образом: «Сотворение мира: версия XXI века».

Открывает симфонию грандиозный туттийный «взрыв» – выброс звуковой энергии, сметающей все на своем пути. Однако, «взрыв» обладает не только разрушительной силой, но и символизирует зарождение созидательной энергии огромной силы, но и способствует к сотворению нового мира. Разрушительная энергия претворяется в энергию созидательную. История человечества запечатлена в симфонии в виде череды катастроф и возрождений.

Арена действия Симфонии – Theatre mundi. Концепция симфонии – взаимодействие 3-х действующих сил:

1. 4-х апостолов-пророков (евангелистов) – протагонистов пророческой драмы, носителей и рупоров идеи Сотворения мира, креативной созидательной силы (квартет тромбонов).

2. Мироздание, космос – трактуемый как одухотворенная действующая сила, тяготеющая к Логосу, однако подвергаемая вторжениям разрушительной мощи Хаоса.

3. Герой – движущая сила драмы созидания, противостоящий разрушительным силам во имя гармонии. Характеристика героя выявлена через этапы борьбы Хаоса и Логоса в сквозном развитии симфонического действия. Герой – воплощение, осуществитель апостольского пророчества. В симфонии эти качества отражаются в различных атональных микросхемах-образах, которые определяют его путь борьбы. Кода симфонии – утверждение человеческой духовности, победы героя. Под воздействием апостолов и героя осуществляется динамика преобразования Хаоса в Логос.

Симфоническая драма разворачивается не только по горизонтали художественного времени-пространства, но и по его вертикали, охватывая небо, землю и изливающуюся на нее разрушительную вулканическую лаву демонического подземного мира, прорывающегося в мироздание, разрушая присущие ему законы, формы, структуры.

Симфония одностанная, но композитор придает ей черты 4-частного цикла. Введенные им 4 фугато знаменуют четыре «акта» драмы, ее этапы, эпохи развития Вселенной. Кода-просветление утверждает пророчество грядущего «золотого века».

Так, в симфонії В. Пацеры после жестоких схваток «железного века», охватившего едва ли не всю симфонию, утверждается возвращение пророчества «золотого века».

«Аллофоны» В. Пацеры специфическое преломление симфонии фабульного типа (определение И.Барсовой, разработанное в связи с использованием симфонического творчества Г. Малера [1,43]). «Аллофонам» присущи ключевые свойства и принципы, отличающие симфонию фабульного типа. Среди них – принцип сквозного развития. В числе способов его достижения в симфонии украинского композитора не только традиционные средства и их преобразование, но и новые приемы интонационно-драматургического развития. Своеобразие проявления этих приемов в симфонии заключается, в частности, в том, что проявляются они в условиях одночастной композиции, обладающей внутрициклической структурой, подобно многочастной симфонии. Подчеркнем, что выделенные композитором разделы произведения подобны не только 4 актам драмы, но и 4 частям традиционной симфонии (сказывается влияние симфонической поэмы на симфонию фабульного типа, наблюдаемое в «Аллофонах»). Так, в «Аллофонах» обнаруживается наличие «мотивных средств» для достижения сквозного развития. Однако, в отличие от бетховенского прообраза (5 Симфония), у В. Пацеры в качестве мелодико-тематического «зерна», прорастающего во всех разделах (частях) «Аллофонов», обнаруживается «пучок» «зерен» подобного типа, самостоятельно развивающихся, становящихся основой новых тем. Фабульность симфонизма и роль музыкальной темы или мотива в интонационной фабуле неразрывно связана с перепитиями Идеи, с ее персонифицированным становлением в музыкальных темах.

Наблюдается в симфонии В.Пацеры и такое свойство симфонизма фабульного типа, как открытость формы, для которого характерно разрешение драматического конфликта в заключительном разделе – коде-развязке. Сквозное действие в произведении В.Пацеры достигается воскрешениями музыкальной темы или ее фрагмента на протяжении всех этапов развития симфонии-драмы (прием реминисценции) столь частыми, что можно видеть новое качество сквозного развития, которое отличается от сюжетного типа персонифицированностью тем и мотивов в «едином действии». В симфонии тема героя проводится неоднократно как реминисценция: 15-20т. (первое проведение темы II-I скрипками), 29-35т. (альты- I скрипки), 142-145т. (I скрипки), 229-332т. (I скрипки и вибрафон), 406-409т. (I скрипки).

Источниками формообразования интонационной драматургии симфонии являются 2 интонационных «сгустка», утверждающихся в самом начале произведения. Это, во-первых, «взрыв-аккорд», несущий в себе разрушительность и созидательную силу одновременно, во-вторых, тема героя симфонии состоит из выразительных элементов-«зерен»: мотива «взлета», который дает импульс многочисленным драматургическим волнам произведения, мотива «вздохов» – нисходящая цепочка малосекундовых оборотов. «Взрыв-аккорд» являет собой ум. 7 с квартой (определение композитора), в котором помимо ум.3/5 при его основании задействована ум.8 (между басовым тоном и 7). В партиях тромбонов «взрыв-аккорд» используется на протяжении всей симфонии: 9-12т., 20т., 21т., 35т., 38т., 40т., 45т., 60т., 69т., 70т., 71-73т., 76т., 78-80т., 111т., 135-139т., 141т., 161-162т., 231т., 232т., 279-282т., 287-292т., 296т., 307-312т., 314т., 315т., 317т., 335-340т., 364т., 367т., 368т., 372т., 375т., 392т., 396т., т.е. более 88 «взрыв-аккордов». Этим «аккордом» пронизана также вся партия вибратона, выполняющего роль космоса, мироздания: 1-3т., 7т., 8т., 27т., 29-31т., 45-48т., 94-99т., 142т., 143т., 161-164т., 167-168т., 171т., 193-195т., 197-200т., 206-207т., 209т., 236т., 238т., 285т., 286т., 323т., 324т., 327т., 378т., 384т., 385т., 396-399т., 405т., 318т., 104т., 105т. Таким образом «взрыв-аккорд» использовался с различными модификациями и интервалами в партии вибратона около 60 раз.

Мотив «взлета» используется в симфонии в: 20-21т.(тромбон), 36-40т. (тромбон), 51т. (тромбон), 57т. (струнные), 80т. (I тромбон), 94-97,99т. (I скрипки с интервалами 6,7), 119т., 121-123т., 126т., 127т. (виолончели), 142-124т. (I скрипки), 167т. (I скрипки), 198т. (I скрипки), 223т. (тромбоны), 287т. (тромбоны), 297т., 299т. (I-II скрипки), 268т. (тромбоны), 376т. (вибрафон), 406-408т. (I скрипки).

Мотив «вздоха» используется в: 19т. (I скрипки), 25-26т. (тромбоны), 41т. (I тромбон), 50-51т. (фугато I скрипки), 60т. (I тромбон), 62т. (I скрипки), 134т. (I скрипки), 146-147т. (фугато II виолончели), 149т. (альты), 151т. (I, II скрипки), 155т. (I скрипки), 224-225т. (I скрипки), 229т. (I скрипки), 233-234т. (струнные), 300т. (I, II скрипки), 330-331т. (I скрипки), 372т. (I, II тромбоны), 408т. (I скрипки).

Вся тема героя организована по типу «волны»: ее слагаемые – восхождение, основанное на мотиве «взлета» и нисхождение с мотивами «вздохов». Интонационные «зерна» темы героя также как и «взрыв-аккорд» пронизывают всю симфонию, являют собой интонационную матрицу данного произведения. Таким образом, симфония В.Пацеры наследует все сложившееся принципы развития фабульного симфонизма и добавляет новое.

Доминирующим принципом организации в симфонии является сонатная форма со вступлением (прелюдией) и кодой (заключением-эпилогом). Вместе с тем, в симфонии очевидно преломление последовательности серии прелюдий (или постлюдий) и фуг (фугато):

Preludia – Fugato I – Postludia I – Fugato II – Postludia II – Fugato III – Postludia III – Fugato IV – Postludia IV-Coda.

Начальный «взрыв» дает сильнейший импульс 4 фугато. Роль фугато в симфонии огромна: это 4 драматургических интонационных «узла», через которые реализуется драма Сотворения мира. Тематически фугато построены на интонациях-«зернах», заложенных в теме героя. Все 5 голосные фугато атональные и свободны в проведении тематического материала независимо от их структур. Противосложение очень активное. В фугато III интонационная работа доведена до общих форм движения. Фугато II – это динамическая волна, которая пронизывает сквозное развитие произведения. Фугато – слагаемые динамических волн, которые каждый раз увеличивают экспрессию.

Выводы:

1. Симфония В. Пацеры «Аллофоны» находится в русле общих процессов, свойственных современному симфонизму, определяемых Е.Зинькевич как преодоление типологической нормативности, отход от типологических инвариантов, что свидетельствует о наличии фактора новаторства [2,13].

2. Парадоксальное совмещение прежде несовместимого определяет сущность музыкальной логики «Аллофонов» В.Пацеры.

3. Наблюдаемый в симфонии процесс «творчества формы» (Б. Асафьев) обусловлен воплощением в ней специфического художественного замысла, связанного с симфонизмом фабульного типа, выходом за пределы одной жанровой системы. Симфонизм В.Пацеры включается в процесс жанрообразования, свойственный современному музыкальному мышлению.

Литература

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1975. – 492с.
2. Зинькевич Е.С. Динамика обновления. К., Музична Україна, 1986. – 185с.

Лабінцева Л.П., Плохотнюк О.С., м.Луганськ

ІСТОРИЧНИЙ АНАЛІЗ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ДИРИГУВАННЯ

У сучасних умовах, коли постійно зростають вимоги до підготовки висококваліфікованих викладачів, які вільно володіють грою на музичних інструментах, на професійному рівні диригують оркестрами різних складів, постає проблема ефективної передачі знань наступним поколінням. У ХХІ столітті проблематика теоретичного виміру диригентської професії відіграє важливу роль у розвитку мистецтва диригування. Суспільне визнання важливості музично-культурної місії диригента свідчить про існування особливої традиції, що розуміється як спадкоємність різних поколінь музикантів, об'єднаних професійною спільністю. Тим самим диригентська діяльність вимагає свого осмислення як предмета особливої наукової дисципліни.

Професія диригента, яка обумовлена специфікою і самотністю диригентської діяльності, потребує визначення її ролі та значення у процесі зміни етапів історичного розвитку оркестру, виявлення факторів, що забезпечують творчий процес диригування.

Аналіз наукової літератури з питань диригентської професії дає певне уявлення про сучасний рівень її розробки (праці В.Васильєва, Г.Єржемського, Т.Ліванова, І.Макаревича, Г.Макаренка, О.Полякова та ін.), зокрема висвітлено технологічні особливості диригування, принципи взаємодії диригента з оркестрантами, психологічні особливості професії.

Диригентська професія – одна з "наймолодших" спеціальностей у музичному мистецтві. Оскільки вона має майже двохсотлітню історію розвитку, важливо представити картину її становлення із урахуванням ракурсів, які недостатньо висвітлені в музикознавчій літературі.

Мета нашої статті – на підставі аналізу теоретико-методологічної та мистецтвознавчої літератури із зазначеної проблеми дослідити витоки і розвиток мистецтва диригування та визначити характерні особливості диригентської професії.

Поняття "диригент" стосується музиканта-виконавця, який керує музичним колективом. За визначенням "Словника іноземних слів", диригент (франц. *diriger* – керувати) – людина, що отримала спеціальну музичну освіту, спроможна керувати оркестром, хором, оперною виставою, в змозі поєднати колектив виконавців в єдиному ритмі і здатна інтерпретувати художній твір [4, с. 167]. Цей процес полягає в передачі диригентом музикантам колективу творчих намірів композитора через власну інтерпретацію завдяки забезпеченню ансамблевої злагодженості й технічної довершеності виконання.

Природність диригентської мови слід шукати у зв'язку музики та руху. Ритм – одна з головних складових музичної мови – не тільки пов'язаний з рухами, кроком, жестом (зокрема під час трудової діяльності людини), танцем, процесом дихання, а й переважно обумовлений ними. З нашої точки зору, диригентський жест і рух має більші можливості для вираження всіх нюансів розвитку музичного образу, тому що художній рух ближчий до художньої істини.

Як зазначає М. Малько, рухи музиканта у процесі виконання твору своєю пластичною виразністю визначають окремі музичні елементи: метроритмічні, агогічно-динамічні, характер звуковидобування тощо [2]. Ця музикальність рухів, як і моторність музики – тобто тісний взаємозв'язок музики і руху (жесту), що виникли у процесі надбання людиною певного музичного досвіду, – стали однією з головних підстав виникнення ремісничих засад диригування. Іншою онтологічною підставою процесу безпосереднього впливу одного виконавця на цілий колектив музикантів слід вважати загальну зрозумілість та значущість виразних жестів людини.

Витоки диригування йдуть з давнини. Ще в часи первісних людей, в процесі виконання так званих ритуальних танців були свої "диригенти", які диригували власним тілом. З розвитком мелодичного елемента в музиці та появою сумісних форм виконання різноманітних наспівів серед музикантів починає виокремлюватися виконавець заспіву – співак-керівник, який найголосніше за всіх виконував наспів, чим намагався, передусім ритмічно, організувати весь процес. Але зі збільшенням кількості виконавців голос головного співака починає губитися у загальному звучанні, тому останній змушений підкреслювати ритмічний елемент в інший спосіб, але знову ж таки з допомогою рухів тіла: плескаючи у долоні, тупочучи ногами чи навіть присідаючи. У подальшому керівник музикантів мав умовними рухами рук вказувати учасникам ансамблю ритм, динаміку, характер наспіву і навіть орнаментику розспіву, нагадувати складний мелодичний зворот тощо. Ця система умовної жестикуляції рук за підтримки відповідних рухів голови та корпусу керівника отримала грецьку назву "хейрономія".

До переваг хейрономічного способу керування музичним колективом слід віднести, по-перше, умовність жесту, яка розширила можливості показу диригентом музичних елементів (висотності звуків, контурів мелодії, нюансування, ритмічних та метричних особливостей тощо). По-друге, пластичність рухів керівника вже мала відповідати загальному характеру музики, яка виконувалася. Це, в свою чергу, привносило у процес керування нові завдання, пов'язані з розкриттям ранніх елементів художньої образності. По-третє, головним наслідком хейрономії було те, що візуально-повітряний (безшумний) принцип із часом трансформувався у провідну форму керування музичним колективом і став домінуючим на сучасному етапі розвитку професії. Особливого значення ця система набуває в Давній Греції.

У давньогрецькому театрі обов'язки диригента виконував керівник хору – корифей; він диригував хором та інструментальним ансамблем, який супроводжував спектакль.

У часи Середньовіччя прийомами хейрономії користувалися церковні диригенти – кантори, магістри, процентори. Символом їхнього високого статусу був важкий жезл, який з часом був перероблений на батуту – диригентську паличку. До середини XVI століття батута застосовується водночас із хейрономією.

У процесі розвитку музичного мистецтва змінюється роль диригента. Поступовий перехід до гомофонно-поліфонічного стилю мислення ознаменував появу барокових оркестрів, інструментарій яких зазнав радикальних змін та суттєво наблизився до сучасних аналогів. У добу барокового оркестру функції орудування усім процесом виконання перебирає на себе виконавець партії цифрованого басу на органі або чембало. Керівника музичного колективу згодом стали називати "капельмейстером". Обіймав таку посаду не музикант, а найвища придворна духовна особа, яка звалася майстром королівської капели.

Принциповою ознакою барокового оркестру слід вважати формування оркестрових груп з позицій їх сучасного розуміння, де за основу було взято принцип об'єднання інструментів за тембровими та динамічними характеристиками. Важливою віхою на історичному шляху розвитку оркестру стає його розмежування на окремі типи залежно від соціального запиту суспільства: церковний, оперний та камерний, де останній мав вільний склад учасників.

Історичний період кінця XVIII – першої половини XIX ст., з одного боку, підсумував досягнення попередніх епох у розвитку оркестру та відповідних форм керування, а з іншого – висував щодо процесу сумісного виконавства нові вимоги, передусім художнього гатунку, закономірним наслідком чого стає поява спеціальності диригента у сучасному розумінні професії. Характерними ознаками нетрадиційного типу виконавця є нова форма керування оркестром та наявність і домінування художньої інтерпретації. Друга ознака принципово відрізняє диригента як творчу

особистість від капельмейстера й інших керівників оркестрів та інструментальних колективів на історичному шляху розвитку професії.

Застосування наприкінці XVIII – першій чверті XIX ст. диригентської палички було важливим кроком на шляху розвитку професії та давало чимало професійних і творчих переваг. До професійних слід віднести максимальну концентрацію уваги музикантів оркестру на інструменті диригента, рефлекторність реакції на безумовний, загальнозначущий жест, точніший і зрозуміліший показ темпу і вступів, особливо під час виконання речитативу. У художньому плані завдяки диригентській паличці безшумно-повітряний спосіб керування творчим колективом забезпечував необмежені можливості щодо вирішення художньо-творчих завдань у реалізації композиторського задуму, а також обумовлював повноцінне, позбавлене штучних перешкод сприйняття твору.

Після періоду народження нового способу диригування (перша третина – 40-ві роки XIX ст.) почався етап його становлення та розвитку, який тривав із середини XIX до початку XX ст. Із 20-х років XX ст. й дотепер відбувається утвердження нового способу диригування, який остаточно набуває своєї сучасної форми.

Створення чималої кількості теоретичних праць (Г.Малер, М.Римський-Корсаков та ін.), у яких ретельно розглядаються конкретні питання диригування; критичне ставлення до виконавської творчості того чи іншого маестро (праці А.Лазера, С.Василенка); окреслення кола проблем переважно інтерпретаційно-стильових аспектів виконання (роботи Ф. фон Вейнгартнера та ін.) – свідчать про новий підхід та рівень теоретичного осмислення диригентської професії. Із другої половини XIX – початку XX ст. робляться перші спроби професійного виховання диригентів, формуються методичні засади, закладаються основи майбутньої навчально-освітньої системи.

Батьківщиною нового способу диригування справедливо вважають Німеччину. Найкращими представниками зазначеного етапу розвитку диригентського мистецтва вважають Х.Ріхтера, А.Нікіша, Ф.Мотля, К.Мука, Г.Малера, Ф. фон Вейнгартнера та Р.Штрауса, які своєю практичною діяльністю вдосконалювали технічно-професійні засоби диригування, розвивали його художню сторону. Зазначені процеси відбувались і в інших країнах – Франції, Англії, Австро-Угорщині, США. На особливу увагу в цьому контексті заслуговує виконавська диригентська творчість Ш. Ламурьо та Е.Колонна.

Росія другої половини XIX – початку XX ст. представлена такими видатними диригентами, як М. Балакірев, брати Рубінштейни, Е. Направник, П. Чайковський, В.Сафонов, М.Черепнін, С.Рахманінов, С.Кусевіцький та ін. Серед цілої плеяди видатних маестро Росії цього періоду слід назвати й імена українських диригентів: В.Велінського, І.Альтані, Й.Прибика, І.Паліцина, Е. Купера, які яскравою професійною діяльністю не лише формували національну диригентську школу, а й гастрольними подорожами багатьма країнами світу здобували їй славу однієї із провідних.

У подальшому сучасний спосіб диригування не лише проникає, а й утверджується як домінуючий у країнах європейського, азіатського, американського, австралійського й африканського континентів, де існує оперно-балетне та симфонічне виконавство. Про це свідчить розвиток національних диригентських шкіл, які у XX ст. подарували світові таких видатних диригентів, як А.Боулт, Г.Вуд, А.Коутс (Англія); Д.Мітропулос (Греція); А.Тосканіні, В.Ферреро (Італія); В.Менгельберг (Нідерланди); Г.Фітельберг (Польща); Дж. Джорджеску, Дж. Енеску (Румунія); Л.Бернстайн, Дж. Селл, Ю.Орманді, Л.Маазель (США); Я.Ференчик (Угорщина); В.Таліх (Чехія); Е.Ансерме (Швейцарія); Л.Матачич (Югославія); Я.Косаку, С.Озава (Японія) та ін.

Країни-"засновниці" сучасного способу диригування протягом останнього століття справедливо можуть пишатися іменами Б.Вальтера, В.Фуртвенглера, О.Клемперера,

О.Фріда, Л.Блеха (Німеччина); А.Цемлінські, Ф.Штідрі, Е.Клейбера, Г.Караяна (Австрія); П.Монтьо, Ш.Мюнша, А.Клюїтенса (Франція); М.Аносова, Б.Хайкіна, Г.Рождественського, О.Мелік-Пашаєва, Є.Светланова, Є.Мравінського (Росія) та ін.

Вітчизняна школа диригування посіла важливе місце завдяки високопрофесійній яскравій діяльності як видатних українських маестро, так і всесвітньо знамих митців, виконавська творчість яких була тісно пов'язана з Україною. Зазначимо імена Л.Штейнберга, А.Пазовського, В.Дранишнікова, В.Сука, М.Малька, М.Колесси, В.Пірадова, К.Сімеонова, І.Зака, В.Тольби, Я.Карасика, С.Турчака, О.Рябова, І.Лацанича та ін. Традиції старшого покоління українських маестро продовжує плеяда видатних вітчизняних диригентів, серед яких Є.Дущенко, І.Блажков, Ф.Глуценко, В.Гнедаш, Р.Кофман, В.Здоренко та ін.

Самобутній шлях історичного розвитку України позначився на всіх сферах життя, у тому числі й розвитку художньої культури, та наочно простежується у формуванні і становленні окремих виконавських шкіл. Дослідження цих проблем у площині регіоніки (однієї з галузей сучасного гуманітарного знання) може стати тим шляхом, завдяки якому вдасться більш ретельно відтворити цілісну картину розвитку диригентського мистецтва в Україні.

Розвиток української школи оперно-симфонічного диригування в її теоретико-методологічній частині є досить цікавим порівняно зі своїми західноєвропейськими та російськими аналогами. У музикознавчій літературі вона певним чином "відстала" (що було цілком зрозуміло та виправдано в контексті розвитку професії) майже на ціле століття від західноєвропейської (переважно німецької) виконавської школи. Дослідження психологічних особливостей, зокрема процесу виховання майбутніх диригентів, українські автори здійснювали практично одночасно із західними та східними колегами, а аналіз естетико-психологічних аспектів творчості диригента – навіть випереджаючи їх.

Серед теоретичних розробок українських дослідників із проблем оперно-симфонічного виконавства заслуговують на увагу праці І.Розумного, Н. Матусевич, М.Малька, М.Канерштейна, М.Колесси, Р.Кофмана, О.Полякова, В.Рожка, Л.Кияновської, П.Шеметова та ін. В українському мистецтвознавстві дослідження засад професійної майстерності диригента постає чи не найпотужнішим пластом диригентознавства і водночас міцним підґрунтям для практичної галузі цього виду мистецтва.

Успіх виконання симфонічного або музично-сценічного твору, крім професійних моментів, визначається, здебільшого, вмінням диригента налагодити контакт із колективом та знайти оптимальну форму втілення власних художніх задумів. Тому виявлення психологічних та естетичних проблем у процесі диригентської творчості стає одним із актуальних напрямків дослідження, про що йдеться у працях Р.Кофмана та П.Шеметова.

Подальший розвиток диригентського мистецтва вимагав від музикознавців осмислення тих процесів, які відбувалися у виконавській практиці. Дослідженню зазначеного комплексу питань були присвячені окремі музикознавчі праці та теоретичні міркування видатних музикантів свого часу – Ф. фон Вейнгартнера, Г.Малера, Р.Штрауса, А.Лазера, М.Римського-Корсакова, С.Василенка та ін.

Теоретико-методологічні праці вищезазначених авторів стосовно диригентського мистецтва стають наслідком їхньої багаторічної виконавської діяльності. Малера-теоретика більше приваблювали "надпитання" стосовно проблем художньої творчості, зокрема композиторської, а також визначення специфіки музики як виду мистецтва, розкриття сутності внутрішніх конфліктів та протиріч митця, його місця в історії культури, значення для соціуму тощо. Так, у дослідженнях Г.Макаренка саме ця частина теоретичної спадщини композитора-диригента постає не менш важливою, ніж

програмне роз'яснення його творів, і є надзвичайно цікавою в контексті дослідження процесу диригентської творчості [3].

Теоретична спадщина російських авторів (М.Римський-Корсаков, С.Василенко) у цей період є не лише значним здобутком російської національної виконавської школи, а й великим внеском у світову скарбницю музичної культури. Зауважимо, що у теоретичному доробку М.Римського-Корсакова стає важливим вирішення питання пріоритетності традицій виконання чи особистого відчуття виконавця. Водночас у визначенні поняття "диригента нашого часу" автор намагається охопити всі можливі прояви диригентської діяльності, класифікувати їх за певними ознаками, поділивши на окремі типи.

Особливу увагу привертають публікації В.Плужнікова, в яких досліджується специфіка творчої діяльності оперного та симфонічного диригента, особливості роботи з різними групами учасників творчого колективу (музикантами-інструменталістами, солістами-вокалістами, артистами хору, балету тощо), виходять на рівень осмислення й аналізу диригентського мистецтва з філософсько-естетичних позицій [3].

Таким чином, диригент є тією унікальною творчою особистістю, яка поєднує у собі, з одного боку, "опосередкований" вид творчості: і на рівні самостійного опрацювання, і під час репетиційного процесу із творчим колективом він старанно готує майбутнє виконання твору; з іншого – разом із представниками "прямого" виду безпосередньо бере участь у процесі виконання музичного або музично-сценічного твору, навіть більше – найактивніше впливає як у творчому, так і у професійно-ремісничому плані на весь виконавський процес.

Література

1. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. – Київ: Факт, 2005. – 328 с.
2. Малько Н. А. Основы техники дирижирования. – М., Л.: Музыка, 1965. – 219 с.
3. Плужников В. Деятельность П. И. Чайковского в контексте становления дирижёрского искусства второй половины XIX столетия // Спадщина П. І. Чайковського на шляху в XXI століття. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. праць. – Вип. 14. – Х.: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2004. – С. 269-278.
4. Словарь иностранных слов. – 13-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1986. – 608 с.

Шаповалов І.В., м.Луганськ

РАЦІОНАЛЬНА ПОСТАНОВКА ЯК ОСНОВА РОЗВИТКУ ВИРАЗНОГО ЗВУКА ТРОМБОНІСТА

Немає такого виконавця, що не займався б проблемою розвитку гарного виразного звука. Музикант, насамперед, домагається гарного звучання свого голосу або інструмента. Але хоча ціль у всіх виконавців одна, результати найчастіше бувають різні.

Гарна якість звука визначається чистотою інтонації, динамічною розмаїтістю, тембровим забарвленням, необхідною тривалістю. Звук повинен бути чистим, без призвуків і шипіння від видихуваного струменя повітря, а момент зміни дихання – непомітним. В умінні видобувати з інструмента всі його кращі звукові барви,

управляти звуком, правильно використовувати можливості інструмента для передачі змісту твору й проявляється майстерність виконавця.

Виникнення й формування звука на будь-якому музичному інструменті має певну специфіку, обумовлену акустичним пристроєм цього інструмента.

У ролі збудника звука під час гри на тромбоні виступають губи виконавця, а точніше, їх вібруюча частина, обрамлена чашкою мундштука. Резонатором є порожнина інструмента, стовп повітря в якій визначає область акустичних коливань.

Перш ніж вирішувати проблему виразного звука, розглянемо його природу й акустичні властивості. Музичний звук – це фізичне явище, що виникає в результаті швидких коливань пружного тіла – повітряного стовпа. Він має певну висоту, силу, тембр і тривалість. Висота звука визначається частотою коливань у секунду. Чим більше їх число, тим вище звук. Сила звука, його динаміка залежить від амплітуди коливань. На духових інструментах сила звучання досягається збільшенням або зменшенням напору видихуваного струменя повітря.

Тривалість – це результат довжини коливання звучного тіла (повітряного стовпа в духових інструментах). Звук триває з моменту його видобування (атаки) до закінчення коливання повітряного стовпа (до припинення видиху). Тембр – це забарвлення звука. Він залежить від кількості, порядку й відносної сили обертонів. Під час коливання повітряного стовпа вібрують і його окремі частини. Вібрація цих частин дає обертони, звучання яких зміщується з основним тоном і утворює певний тембр.

Звук як засіб музично-художньої виразності містить у собі цілий ряд компонентів, причому відсутність або погана якість одного з них веде до антихудожнього звучання в цілому. До цих компонентів належать: 1) атака й припинення звука; 2) рівність звука; 3) тембр і вібрато; 4) довжина звука; 5) сила звука; 6) інтонація (художнє інтонування); 7) нюансування як виконавський прийом; 8) виразні можливості дихання (головним чином видиху). Всі ці компоненти перебувають у тісному взаємозв'язку, і розглядати кожний з них окремо можна лише умовно. Не дивлячись на тісний взаємозв'язок усіх компонентів, потрібно мати уявлення про кожний з них окремо, про їх формування й розвиток. Розглянемо їх більш детально.

Уміння видобувати гарний і виразний звук – навичка, що вимагає тривалого тренування й великої майстерності. Характер звуковидобування повинен відповідати музичному змісту твору. А якщо це так, то його спосіб повинен бути не один.

Отже, існує два способи звуковидобування: 1) з допомогою руху язика; 2) без участі язика (фрикативний). Під час гри на тромбоні в основному використовується перший спосіб атаки. Другий – під час гри легато в академічній музиці. Частіше цей спосіб використовується в естрадно-джазовій музиці. Слід зазначити, що багато тромбоністів під час гри легато використовують язик.

Не менш важливою навичкою у виконавському процесі є припинення звука. Як і атака, воно може бути досягнуто двома способами – з допомогою язика й без нього. Закінчення звучання за участю язика використовується рідко, переважно в оркестровій грі. Основний же спосіб, що застосовується досить часто, – це припинення звука без участі язика.

Найбільш складною навичкою у веденні звука є його рівність. Невипадково в недосвідчених музикантів звук звичайно супроводжується неусвідомленим вібрато, а до кінця подиху інтонація взятого звука «сповзає» так, що часом важко зрозуміти, яка була нота. Для вирішення цієї проблеми необхідний, насамперед, сильний, стійкий, натренований губний апарат. Найважливішим способом його зміцнення є вправи на витриманні звуку. Останнім часом багато молодих музикантів-духовиків ігнорують подібні вправи. Але для виконавців на духових інструментах, особливо на мідних, ці вправи є основою. Вони сприяють не тільки рівності звука, але і його об'єму, красі. Також ці вправи добре розвивають дихання. Існує кілька систем вправ на витриманні

звуки: комплекси Щербиніна («Легкий», «Важкий», «Плач матері»), Афанасьєва (кварто – квінтовий), «колючка» й т.д. Щербинін і Афанасьєв були прекрасними музикантами, до того ж виховали цілу плеяду високопрофесійних музикантів, які грали й грають ці вправи.

Найважливішою характеристикою звука тромбоніста є тембр. Він залежить, насамперед, від обертонового складу звука. В утворенні тембру низьких звуків, наприклад, беруть активну участь до 20-ти й більше гармонік (середніх – 8-10, високих – 2-3) [6]. На тембр істотно впливає інструмент і мундштук, середовище, в якому виникає й поширюється звук та інші чинники. Однак, не дивлячись на рівні умови, в одних музикантів звучання буває яскравим, повним, об'ємним, а в інших зовсім навпаки.

У різні епохи прийом вібрато вживався не однаково. Якщо в барочній музиці тембр духових інструментів не був головним засобом виразності, то в наступні епохи композитори стали більш різноманітно використовувати темброві можливості окремих інструментів і їх сполучень. Вібрато на тромбоні можна отримати декількома способами. Так Н.Рейнхард і Д. Уїк виділяють п'ять видів вібрато, які можна одержати на тромбоні. Д. Уїк визначає такі: 1) кулісне; 2) діафрагмальне; 3) губне; 4) горлове; 5) головне. Н. Рейнхард вказує на: 1) кулісне; 2) головне; 3) губне; 4) щелепне; 5) горлове. Слід зазначити, що використання головного й щелепного способів вібрато шкідливе для виконавців, особливо для молодих тромбоністів. Ці способи дуже «розбивають» апарат. А в молодих виконавців він ще остаточно не сформований.

Більшість провідних педагогів вважає найбільш оптимальним кулісне й діафрагмальне вібрато. Кулісне вібрато не вимагає особливих зусиль для його освоєння, окрім того, в академічній музиці цей вид вібрато використовується вкрай рідко. Стосовно використання діафрагмального вібрато варто зазначити, що його освоєння більш складніше в порівнянні з кулісним вібрато. Правильне діафрагмальне вібрато утвориться за рахунок пульсуючого повітряного струменя з допомогою діафрагми і м'яз черевного преса.

Як правило, більшість музикантів використовує вібрато набагато частіше, ніж це потрібно. Його слід застосовувати лише під час виконання музики протяжного характеру в повільних темпах як у сольній, так і в ансамблевій грі. Неприпустиме виконання вібрато в хоральній і сигнальній музиці.

Прийом вібрато є одним з найбільш яскравих музично-виразних засобів, що відображають індивідуальні особливості музиканта. Тромбоніст на основі високомистецького смаку завжди повинен відчувати міру й місце вібрато у виконавській практиці.

Уміння ощадливо використовувати своє дихання для духовика так само важливо, як для скрипаля розподіляти смичок. Довжина звука залежить від обсягу легенів виконавця. Корисними вправами для збільшення об'єму легенів можуть бути, знову таки, витримані звуки, гами в повільному темпі на *legato*, повільні етюди. Всі ці вправи добре розвивають і збільшують об'єм легенів.

Сила звука у виконавців може бути природною або розвинутою в процесі занять на тромбоні. Але зауважимо, що одне без іншого практично неможливе.

Чистота інтонування – найбільш важлива й необхідна якість звука. Інтонації варто приділяти першорядне значення в педагогічному процесі, постійно нагадувати учневі, що «фальшива» інтонація заважає розкриттю змісту твору.

З найперших занять педагог повинен звертати увагу учня на інтонацію, якість звучання інструмента, привчати до акуратності виконання тексту, вивчаючи всі його елементи. Учень повинен уміти слухати себе, акомпанемент і розуміти, у яких випадках його партія є супроводом. Особливо важливим ця навичка є під час гри в оркестрі. Переважна більшість тромбоністів стає оркестровими музикантами. В оркестровій

грі інтонування є найважливішою навичкою. Основна маса оркестрової літератури – це акордовий виклад тромбових партій. Але є й сольні партії в таких творах, як «Болеро» М.Равеля, «Реквієм» В.Моцарта, «Бешкетні частівки» Р.Щедріна та ін., що вимагають від виконавця високої майстерності й, зокрема, уміння чисто інтонувати. Наприклад, у творі Р. Вагнера «Політ Валькірій» три тромбони виконують тему в унісон, причому в нюансі fortissimo. Як відомо, при виконанні на духових інструментах нюансу fortissimo інтонація найчастіше порушується. Тому виконавцеві-тромбоністові особливо необхідна навичка чистого інтонування.

Проблема художнього інтонування на інструментах з нефіксованим або неточно фіксованим ладом тісно пов'язана з розробленою професором М.А.Гарбузовим теорією «Зонної природи тембрового слуху».

Компонент, без якого не може бути звука на духових інструментах – це дихання, головним чином, видих виконавця. Він тісно пов'язаний з розвитком губного апарата. Розвиваючи губний апарат, тромбоніст розвиває виконавське дихання і навпаки. Безсумнівно, подих, разом з роботою язика, у духовика здійснює ті ж функції, що смичок у виконавця на струнному інструменті [5]. Крім цього, з допомогою дихання тромбоніст може застосовувати різноманітні динамічні забарвлення, так само з його допомогою формується вібрато. Фразування так само багато в чому залежить від дихання. Воно є одним з найважливіших компонентів звукоутворення, без якого не можливий сам звук [3].

Амбушур, як і дихання – основа виникнення звука, тому правильно сформований амбушур тромбоніста забезпечує досягнення високих виконавських результатів. Крім цього, успіх кожного музиканта залежить не тільки від правильно сформованого амбушура, але й правильної постановки мундштука на губах музиканта. Слід зазначити, що багато тромбоністів, особливо молоді, купують перший-ліпший мундштук престижної фірми й намагаються до нього звикнути. Однак такий підхід до вибору мундштука може привести до катастрофічних наслідків.

Майже всі педагоги залишаються одноставними в тому, що мундштук повинен розташовуватися точно по центру губ і що таке його положення варто вважати «класичним» – іншими словами, раціональним. Стверджувати, що те або інше положення мундштука на губах правильне – важко, тому що існує велика кількість винятків. Тому акцентуємо увагу на найбільш раціональному підборі мундштука. Ця проблема майже не висвітлена в методичній літературі, а якщо й розглядається, то дуже коротко.

Вибираючи мундштук, варто звернути особливу увагу на фізичні й фізіологічні особливості виконавця, на форму губ (їх величину й товщину), будову щелепи, прикус.

У початковий період навчання заміна мундштука, як правило, не призводить до серйозних наслідків, тому що амбушур ще не сформувався і губи не звикли до його форми й розміру. Надалі заміна мундштука буде носити більш складний характер, часом неприємний для виконавця, що вимагає витримки, терпіння й наполегливості.

Складно стверджувати, що цьому виконавцеві підходить саме цей мундштук, наприклад, фірми «Bach», розмір 7 с. Професійний тромбоніст може тільки сам вибрати для себе мундштук, керуючись особистими відчуттями й досвідом, що прийшов з роками. Всі фірми, що випускають мундштуки, щорічно видають буклети з їх характеристиками. Крім фірмового клейма, ставиться розмір мундштука й маркування, наприклад: «Vincent Bach corp. 61/2AL». 61/2 – це розмір мундштука, буква А – модифікація чашки, а буква L – модифікація полів.

Дійсно, оптимально підібраний мундштук значною мірою впливає на витривалість музиканта, динаміку, обсяг і характер звучання, інтонацію й багато інших параметрів виконавського процесу. При цьому мундштук у першу чергу повинен зручно розташовуватися на губах і сприяти вільній роботі амбушура. На початку гри на

новому мундштуці з'являються відчуття зручності й легкості. Однак поступово це відчуття зникає й виконавець починає відчувати незручності. У зв'язку з цим з'являється сумнів у правильності вибору й виникає бажання повернутися до старого мундштука. Потрібно зазначити, що дане відчуття природне. Саме в цей момент необхідно виявити наполегливість і терпіння. Потрібно продовжувати завзято займатися на новому мундштуці, тому що результат, зрештою, виявляється, як правило, позитивним. Однак варто застерегти від частої зміни мундштоків, у пошуках такого, що «заграє сам». Таких мундштоків не існує.

Спробуємо більш докладно описати й охарактеризувати мундштуки різних виробників із практичної сторони. На престижних фірмах, що спеціалізуються на виготовленні мундштоків, серед іншого устаткування є спеціальний комп'ютер із джойстиком, що нагадує мундштук. Виконавець прикладає джойстик до губ, імітуючи гру на інструменті, а комп'ютер у свою чергу видає параметри мундштука, що підійде, й у такий спосіб виточується практично ідеальний мундштук для даного виконавця. Але далеко не кожний з вітчизняних виконавців може дозволити собі придбати подібним способом мундштук.

Охарактеризуємо параметри мундштоків. Кожний має поля й верхню крайку полів, за винятком саморобних мундштоків із плоскими полями. Верхня крайка повинна бути зміщена усередину від середини поля. Наступна складова частина мундштука – це чашка. Чим дрібніша чашка, тим легше грати у верхньому регістрі, такі мундштуки використовують в основному естрадні музиканти. А глибока чашка дає повне, гарне звучання середнього й низького регістрів. Наступний елемент – устя мундштука. Чим воно ширше, тим об'ємніше звучання. Але із широким устям збільшується витрата дихання й гра на такому мундштуці вимагає певних зусиль, але це виправдані зусилля. І останній елемент – ніжка мундштука. Зовнішній розмір ніжки варто підбирати за мензурою інструмента. Деякі тромбоністи використовують перехідник у тому випадку, якщо розмір ніжки менше розміру мундштукової трубки, але подібна практика не бажана. У цьому випадку струмінь повітря, що виходить з ніжки мундштука, потрапляючи в інструмент, різко розширюється, що приводить до додаткових труднощів у керуванні звучанням інструмента й деяких технічних труднощів, пов'язаних із дрібною технікою.

Американська фірма «Бах» міцно зарекомендувала себе як одна з найкращих у світі. Більшість українських і російських тромбоністів використовує мундштуки саме цього виробника, особливо музиканти, що грають у симфонічних оркестрах. Фірма має дуже широкий діапазон розмірів і всіляких модифікацій. Мундштуки «Бах» відрізняються яскравим, потужним, гарним звучанням за тієї умови, що він підходить виконавцеві.

Мундштуки американської фірми «Шилке» відрізняються від фірми «Бах» не тільки зовні, системою шкали розмірів, але й більш ніжним, м'яким звучанням. Якщо в музиканта мундштук фірми «Бах» звучить занадто яскраво й трохи відкрито, то йому варто спробувати «Шилке». У свій час мундштуки цієї фірми були дуже популярні і більшість музикантів грала саме на них.

Фірма «Ямаха» – одна з молодих у виробництві інструментів і мундштоків. Це великий японський концерн, що випускає синтезатори, мотоцикли, радіо-й звукову апаратуру і багато іншого, у тому числі музичні інструменти. Наприклад: труби пікколо й флейти вважаються одними із кращих. Майстри фірми «Ямаха» постійно й плідно працюють над покращенням якості мундштоків. Шкала розмірів у фірми «Ямаха» ідентична шкалі фірми «Шилке». Близько 10 років тому був виготовлений мундштук «Yamaha – GP», за характеристиками схожий на «Bach – Megatone», і лише зовні трохи відмінний. Пізніше цією фірмою були випущені іменні мундштуки, названі

іменами славетних духовиків. Багато музикантів вважає, що незабаром фірма «Ямаха» міцно займе провідне місце на ринку музичних інструментів.

Існують мундштуки і менш популярних фірм: «Konon», «King», «Holton», «Denis Week» й інших. Але вони використовуються музикантами не так часто. Можливо, ці фірми менше уваги приділяють удосконаленню виготовлення мундштоків. Хоча тромбони таких фірм, як «King», «Konon», «Holton» – це досить гарні інструменти й вони ані трохи не поступаються тромбонам інших фірм і навіть де в чому перевершують їх.

Вибір інструмента це теж досить складний процес. Для того, щоб зрозуміти, який саме підходить, потрібен час. Слід хоча б кілька днів на ньому пограти. Перші відчуття на новому інструменті найчастіше більш оманні, ніж враження від нового мундштука. Перед тим, як купувати той або інший тромбон, по можливості необхідно спробувати інструменти різних фірм і моделей. Перевірити рівність звучання всього діапазону, чистоту звучання граничних нюансів, усього регістру й запам'ятати або записати особисті відчуття від кожного інструмента. Зіставивши всі ці дані, можна підібрати найбільш оптимальний інструмент. У підборі мундштука й інструмента в жодному разі не можна керуватися чужою думкою, а покладатися тільки на власні відчуття.

Виходячи з вищевикладеного, можна констатувати, що раціональної постановки в загальному виді не існує. Є ідеально підібраний мундштук, що буде розташований на губах так, як зручно й раціонально в кожному окремому випадку. Виразний гарний звук буде в тому випадку, якщо в музиканта є природні дані, ідеально підібраний мундштук, розташований зручно на губах і добре підібраний інструмент, що відповідає всім вимогам музиканта.

Отже, раціональна постановка – це індивідуальний параметр. Не існує єдиної раціональної постановки для всіх музикантів. Наскільки індивідуальний кожний музикант, настільки індивідуальна його постановка. І якщо в тромбоніста гарний виразний звук, не виникає проблем із дрібною технікою й перехід з діапазону в діапазон не викликає проблем, то його постановку можна вважати раціональною. Правильно підібраний мундштук і інструмент допоможуть тромбоністові повністю розкритися як музикантові.

У всіх цих питаннях особливу відповідальність несе викладач за фахом. Молодий тромбоніст не завжди правильно може визначити для себе раціональну постановку й правильність підбору інструмента й мундштука. І в деяких випадках педагог повинен проявити такт, наполегливість і переконати студента зробити правильний вибір.

Література

1. Венгловский В. Основы рациональной постановки при игре на тромбоне. – М., 1983.
2. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1962.
3. Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. – М., 1956.
4. Докшицер Т. Штрихи трубача. – М., 1976.
5. Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. – М., 1958.
6. Сумеркин В. Тромбон. – М., 1975.
7. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. – М., 1984.
8. Флеш К. Искусство скрипичной игры. – М., 1964.

Столярчук Б.Й., м.Рівне

ВІДРОДЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

З кожним роком все частіше повертаємося до традиційної музики (вокальної, інструментальної), все більше звертаємося до архівних документів, до витоків нашої древності.

На кафедрі музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, яка сформувалась у 1989 році на базі кафедри народного хорового співу, заснованої у 1977 році, вже дев'ятий рік діє інструментальне відділення традиційної народної музики. Поряд з вокальними ансамблями «Горина», яка має інструментальну групу, «Волиняни» і «Джерело» іноді їх супроводжують, тому виникла потреба на кафедрі організації ансамблю традиційної народної музики у підготовці спеціалістів цієї галузі. Адже такі ансамблі існували давно.

Літературні джерела початку Х століття засвідчують, що у слов'янських племен, які жили на території України, була дуже розвинута музична інструментальна культура: в їхньому побуті використовувались різноманітні духові та струнні музичні інструменти. Про це розповідає в своїх «Записках» Ахмед Ібн-Фадлан і Абу-Алі Ібн-Даста (20-30-ті роки Х століття) у «Книге драгоценных сокровищ».

На фресках Київського Софіївського собору (1037 рік) зображено ансамбль музик, які грають на духових, струнних і ударних інструментах: поперечній флейті, сопелях, лютнеподібному інструменті, чотиригранному псалтирі і тарілках.

Про те, які музичні інструменти побутували в українців удавнину, віднаходимо відомості в А. Рігельмана: «З них дуже багато музикантів добрих буває. Грають вони більш на скрипках, на смичковому басу, на цимбалах, на гуслях, на бандурі, на лютні і на трубах. А сільські по селах – також на скрипках, на кобзі (рід бандури) і на дудках...».

Зародження української інструментальної музики як складової частини всієї слов'янської культури відноситься до стародавніх часів. Археологічні розкопки на значній території від Дніпра і до Карпат засвідчують про високу культуру наших предків. У древніх слов'ян існували різножанрові форми і види мистецтва, які були тісно пов'язані з самотніми ритуалами, обрядами. Музична культура, барвисті зразки усної народної творчості засвідчують про їх високорозвинуте і різножанрове життя.

Виконання обрядів супроводжувалось не тільки співом, але і грою на музичних інструментах, танцями, театральними діями, які часто закінчувались всенародними святковими гуляннями.

З XVI століття музиканти об'єднались у цехи. Наприкінці XVII століття такі організації існували у Києві, Харкові, Кам'янець-Подільському, Прилуках, Чернігові та інших містах. У репертуарі цехових музикантів основне місце займали народні пісні і танці.

Про структуру львівського музичного цеху, утримання його статуту ми маємо можливість дізнатися з копії привілеїв, затвердженого польським королем Владиславом IV. Ці документи підтверджують, що у Львові місцеві музики об'єднались у цех в 1580 році. Серед них були вокалісти і виконавці на народних інструментах. У цих та інших історичних матеріалах знаходимо відомості про скрипалів і цимбалістів, сурмачів (трубачів) і сопілкарів, кобзарів, лютністів, торбаністів, про тулумбасистів, органістів та інших виконавців. Цехові об'єднання та їх музики обслуговували різного роду міські заходи, а також народні свята і гуляння, сімейно-побутові урочистості. Однак у їхньому середовищі з'явилися й отримали подальший розвиток різні форми народного інструментального (сольного та ансамблевого) виконавства.

При київському окружному корпусі з почесних купців і міщан, який був заснований у 1627 році, були створені «капеллами». З XVII до початку XIX століття в Україні оркестри називали «капеллами», «капельями», а також «хором музики». Капела мала 18 музикантів і концертмейстера. При ній організували школу, яка готувала кадри для капели. Крім виконання головних своїх обов'язків під час урочистих обідів і при зустрічах високих гостей, литавристи і сурмачі (трубачі) капели сповіщали перед магістратом вечірню і вранішню зорю.

Спочатку до складу оркестру входили духові інструменти і литаври. Кожний музикант грав на двох-трьох інструментах, а капельмейстер – на всіх. У 1820 році оркестр відділяється від окружного корпусу і підпорядковується магістрату. В цей період до його складу входили такі інструменти: духові (флейти, флейти-піколо, гобої, фаготи, труби, валторни, тромбони), струнні (скрипки, альти, віолончелі, контрабаси) і ударні (литаври, тулумбас, трикутник).

Цей оркестр проіснував до середини XIX століття.

В Україні склалися традиції ансамблевої гри на народних інструментах. Таким ансамблем у народній практиці була троїста музика.

Найбільш популярний склад цього ансамблю, який зберігся в наші дні: скрипка, басоля, бубон; або – скрипка, цимбали, басоля; або – скрипка, цимбали, бубон (або барабан з тарілкою). До останніх могла приєднатись сопілка. Такі ансамблі грали на весіллях музику до танців (метелиці, польки, вальси).

У західних областях України більш типові складі троїстих музик: скрипка, басоля, цимбали; або – скрипка, цимбали, великий барабан з тарілкою. Іноді до них додається вентильний тромбон. Зустрічається троїста музика, до складу якої входить скрипка, цимбали і триструнний контрабас. Якщо у східних областях басоля за принципом звуковидобування (смичком і щипком) близька до віолончелі, то у західних областях (особливо у Чернівецькій області) вона використовується оригінально – звук видобувається таким способом: права рука ударяє одразу по всіх трьох струнах смичком, ліва – щипає всі струни спеціальною паличкою «плішкою». Якщо розмір тридольний, то смичком ударяють на першу долю, а плішкою рахують на другу і третю. Якщо розмір дводольний – смичком ударяють на першу долю, плішкою рахують на другу. Струни до грифа не притискуються. Стрій басолі – мажорний або мінорний секстакорд. У Тернопільській та Івано-Франківській областях до троїстих музик додають сопілку.

Як показала практика, основним інструментом троїстих музик різних складів є скрипка, яка має велику художню виразність і технічні можливості. Крім скрипки, типовим інструментом цього ансамблю є басоля, цимбали, бубен, великий барабан, сопілка. Такі інструменти, як кларнет, флейта, теж використовуються. Вони, однак, з'явилися у народних ансамблях після відміни кріпосного права і звільненню музикантів-кріпосних з поміщицьких капел. Один такий ансамбль у селі Бирках на Харківщині і зустрів Гнат Хоткевич. До його складу входили дві скрипки, бас і флейта.

Для троїстої музики характерне своєрідне звучання: національний колорит, багатство мелізматики і тембрального забарвлення, оригінальні прийоми гри і звуковидобування.

Ансамбль «троїста музика» – це зерно, в якому закладена основа оркестру українських народних інструментів.

Створення різних ансамблів народних інструментів: бандуристів, бандуристів і лірників, а також першого етнографічного оркестру бандуристів, лірників і троїстої музики було помітним явищем у музичному житті.

Велику роль у розвитку гри на українських народних інструментах, організації і становлення оркестрового виконавства відіграв Г.М.Хоткевич. Він захопився грою

на бандурі в рідному селі Дергачах на Харківщині ще на початку 80-х років XIX століття, де подружився зі сліпими кобзарями.

Організація Гнатом Хоткевичем народних інструментальних ансамблів перших етнографічних оркестрів українських народних інструментів стала видатним явищем у музичному житті України. У 1902 році в Харкові на XII Археологічному з'їзді була закладена основа українського народного оркестру. З його ініціативи такі оркестри сформувались у Харкові і Полтаві. Основною групою в цих оркестрах були смичкові інструменти троїстої музики. Поруч з троїстими музикантами традиційного складу з'являються ансамблі, де використовуються гармошки і баяни. В ансамблях народних інструментів села Вишня Чернівецької області разом зі скрипкою, цимбалами, басолею і великим барабаном використовувався оригінальний інструмент бийкоза. Це інструмент, де на довгій палці внизу закріплюється малий барабан, зверху палки – мала тарілка, через барабан перекинута одна струна, на якій грають смичком; по тарілці і барабані ударяють кінцем смичка.

Троїста музика Мельнице-Подільського оркестру складала: Д.Баранюк – скрипка, Я.Зуляк – цимбали і М. Гаврилюк – басоля.

У програмі народного хору ім. Г.Верьовки є цікавий інструментальний номер «Весільний марш» (українські народні мелодії в обробці В.Попадюка). Його виконував інструментальний ансамбль у складі шести музикантів: В.Попадюк – сопілка, тилинка, З.Ватаманюк – цимбали, К.Євченко – коза, сурма, ріг; О.Мельник – бубон; В.Караманов – скрипка і М.Задорожний – козобас.

У Державній заслуженій капелі бандуристів України, крім бандур, використовуються інші народні інструменти: сопілка, цимбали, ладові кобзи-баси, баяни, смичковий контрабас, литаври, тарілки, трикутник.

В Україні існує велика кількість річних народних інструментів. Деякі з них (кобза, бандура, цимбали, скрипка, басоля, ліра, сопілка, бубон) мають древню історію, пов'язану з народно-танцювальною творчістю. Серед них і ті, які використовувалися у минулому, а нині відроджуються і використовуються в народних інструментальних ансамблях кувиці або свириль, ріжок, коза, дуда; інструменти військового козацького побуту – сурма, дерев'яна труба, тулумбаси. У західних областях України є такі інструменти, як денцівка, дводенцівка, флюяра, трембіта, дрімба, бугай, бийкоза, або козобас та інші.

Як показала народна ансамблева інструментальна практика, в троїстій музиці, як і в інших народних складах, головна роль належить скрипці.

На кафедрі музичного фольклору в інструментальний ансамбль входять скрипки, цимбали, сопілки, контрабас (іноді басоля), великий барабан з тарілкою, бубон. В його репертуарі традиційна народна музика Гуцульщини, Буковини, Полісся, танцювальна музика, а також авторські твори, в основі яких народні мелодії.

Хочеться вірити, що відродження народної музики з її традиційними обрядами у виконанні народних інструментальних ансамблів займе своє почесне місце в національній культурі свого народу.

Література

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – Київ, 1967.
2. Іванов А. Оркестр українських народних інструментів. – Київ, 1988.
3. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. – Київ, 1955.
4. Пшеничний Д. Інструментовка для оркестру народних інструментів. – Київ: Музична Україна, 1985.
5. Столярчук Б. Інструментування для народних ансамблів. – Рівне, 2001.
6. Украинские народные наигрыши (составитель В.Гуцал). – М.: Музыка, 1986.

Бабиш М.М., м.Рівне

ПОСТАТЬ ЄВГЕНА САМУСЕНКА В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ САКСОФОНОВОГО ВИКОНАВСТВА НА РІВНЕНЩИНІ

Євген Федорович Самусенко народився 3 листопада 1951 року в місті Івано-Франківську [3,54] в сім'ї службовців, де батько був військовим, а мама – лікарем. Життя військових сімей було, як правило, «на колесах», тому Самусенки проживали в різних регіонах України, але для постійного проживання обрали місто Рівне. В дитинстві Євгену подобався спорт, хлопець мріяв стати знаменитим футболістом, та за станом здоров'я його мрія залишилась не зреалізованою. Батьки, за традицією більшості інтелігентних родин того часу, навчали всіх своїх дітей у музичній школі грі на фортепіано. Але Євген та його молодший брат без особливого захоплення навчалися там і лише з поваги до батьків закінчили повний курс гри на фортепіано. Та життя розпорядилось по-своєму.

За складом обставин і за порадою старшої сестри, Євген вступає на навчання до Рівненського музичного училища на відділ оркестрових духових та ударних інструментів по класу кларнета до Івана Захаровича Шевчука – одного із засновників духового відділення в цьому училищі. (Ознайомитись з кларнетом Євгенові довелося в тому ж таки училищі на педпрактиці, де вже навчалась його сестра, якій потрібно було здавати іспит по концкласу – зіграти акомпанемент солісту-духовику. Знаючи музичну грамоту, брат погодився виручити сестру. Він швидко і легко оволодів грою на кларнеті – і успіху було досягнуто. З його слів: «...мені сподобався цей інструмент, він мене просто захопив, якимось легко і цікаво пішло на ньому навчання»). Навчання в училищі повністю захопило юнака, поглинуло майже весь його вільний час. У порівнянні зі школою, де навчався посередньо, в училищі Євген стає відмінником і завершує навчання з відзнакою. У 1971 році Самусенко вступає на навчання до Львівської консерваторії, де по спецінструменту займається у знаменитого педагога-кларнетиста В.М.Носова. Навчання в консерваторії поєднував з практикою, працюючи солістом у симфонічному оркестрі Львівського театру опери та балету ім. І.Франка, що сприяло формуванню більш професійного виконання класичної музики та становленню митця.

Після консерваторії була служба у лавах Радянської Армії в ансамблі Прикарпатського військового округу, де проявився великий інтерес і справжня любов до саксофона. Будучи професійним музикантом та маючи достатньо часу для занять музикою, Євген самотужки оволодіває грою на різних духових інструментах, а найбільше на саксофоні та флейті. Ще в студентські училищні роки Самусенка захопив саксофон та джазова музика, ще тоді він розпочав колекціонувати платівки знаменитих її виконавців. Та, щоб серйозно зайнятись саксофоном, потрібен був не тільки хороший інструмент, а й немало часу, а завдання перед юнаком стояли децю інші – отримати вищу професійну музичну освіту та стати хорошим педагогом і виконавцем. На той час у нашій державі відношення до саксофона було як до несерйозного «кабачного» інструмента, а джаз вважався легкою розважальною музикою. На професійному рівні цей інструмент ніхто не розглядав. Але ми поставили собі **за мету** дослідити роль Євгена Самусенка в історії становлення та розвитку професійного виконавства на саксофоні в нашому краї, клас якого в 1979 році офіційно започаткував саме він.

Щоб повністю усвідомити роль і місце цього музиканта у розвитку і становленні професійного виконавства на саксофоні в нашому краї, окреслимо коротко історію виникнення і впровадження в музичний світ самого інструмента.

Саксофон – порівняно молодий інструмент, йому всього 165 років. За задумом його винахідника Адольфа Сакса, цей інструмент повинен був зайняти за своїм тембром

проміжне місце між дерев'яними та мідними духовими інструментами. Саксофон – дитя музичного романтизму, його тембр – одне із втілень пошуків нових тембрів, палітри нових фарб звучання, якими багата музика романтиків. Він вперше і був використаний у романтичній музиці Ж.Бізе – соло в опері «Шукачі перлин» [1, 182]. Сам Ж.Бізе так висловлювався про цей інструмент: «Тільки саксофон може передати ніжність і пристрасть, відтінені стриманою силою...» [2, 7], а от наш сучасник – композитор Андрій Петров характеризує його таким чином: «Саксофон наділений від природи особливим багатством виразних можливостей, гнучким вібруючим тоном, соковитістю, глибиною та виразністю звучання. Він має дар жанрового перевтілення: може бути суворим і серйозним у старовинній музиці, ліричним – у партитурах, експресивним і пустуном – у джазі» [2, 1].

Тембральні особливості саксофона були використані і композиторами-імпресіоністами. Наприклад: Дебюссі – в «Рапсодії для саксофона», Равелем – у «Болеро», Мусоргським – в оркестровці до «Картинок з виставки». Далі цілий ряд композиторів зберіг відношення до саксофона як до академічного інструмента. Це і П.Хіндеміт, Ж.Леклер, Ж.Ібер, Е.Віла Лобос, Е.Бозза, Д.Мійо, П.Дюбуа, Р.Бутрі, П.Бонно, П.Крестон, О.Глазунов, М.Готліб, Г.Калинкович, О.Рівчун та багато інших.

Однак трактування саксофона як академічного інструмента в нашій країні було затьмарене бурхливим розвитком джазу, в якому він посідав чільне місце. Однією із причин цього явища стали багатющі інтонаційні можливості цього інструмента, які часто змагалися з людським голосом. Як жанр розважального мистецтва джаз часто включав у себе комічні ефекти, такі, як шаржування, буффонаду, імітацію сміху, які прекрасно можна було відтворити на саксофоні, так що використання його виявилось доволі ефективним. Пізніше, з розвитком симфоджазу, саксофон зберіг за собою місце в партитурі, будучи трактованим у традиціях естрадної музики.

На саксофонах у нас грало багато музикантів. Він звучав практично всюди: на радіо, в кіно, в ресторанах, у цирку, скрізь, де була потрібна весела розважальна музика. Однак гри на саксофоні не навчали ніде, переважно на ньому грали кларнетисти, які самостійно опановували цей інструмент.

Готуючись до педагогічної діяльності, Є.Самусенко ще під час навчання в консерваторії почув про успіхи віртуозної виконавиці на саксофоні – Маргарити Шапошникової в Москві, а пізніше довідався, що вона відкрила клас саксофона в Музичному училищі ім.Гнесіних. Ця новина його захопила і повністю поглинула. Євген почав мріяти про відкриття класу саксофона в Рівненському інституті культури, куди прийшов на роботу в 1977 році. Він уже знав, що на державному рівні була прийнята Постанова колегії Міністерства культури РСФСР від 27 лютого 1973 року, присвячена питанню професійного навчання гри на саксофоні. А спричинена вона була бурхливим розвитком самодіяльного естрадного мистецтва, розповсюдженням різноманітних ансамблів, де виконувалась розважальна танцювальна музика, і поряд з іншими музикантами-професіоналами її виконували і саксофоністи-самоуки.

Євген Федорович порушує питання **відкриття класу саксофона** на кафедрі оркестрових духових, естрадних та ударних інструментів, якою керував В.М.Старченко, і переконує тодішнього ректора інституту – В.Ф.Передирія про необхідність професійного навчання на цьому інструменті, на що отримує позитивну відповідь і всебічну підтримку кафедри. Але на Самусенка чекає дуже кропітка і наполеглива праця – забезпечення навчального процесу відповідним інструментарієм, навчальною та методичною літературою, а також неодноразове підвищення своєї кваліфікації. Останнє він вирішує здійснити на найвищому професійному рівні – пройти стажування в Москві у самої Маргарити Костянтинівни Шапошникової, з якою він одразу ж подружився і донині плідно співпрацює. Зі студентами свого класу він і досі час від часу відвідує майстеркласи Шапошникової, отримує відповідні консультації щодо

сучасного саксофонового виконавства та обмінюється нотною, аудіо- і відеопродукцією, методичною літературою, а також всякими відповідними новинками у модернізації та удосконаленні звукових властивостей улюбленого інструмента.

Адже свого часу М.К.Шапошникова зуміла переконати керівництво Інституту ім. Гнесіних (де вона на той час уже працювала) в тому, що саксофон має багато особливостей, які ще не використані у виконавстві і що він повинен посісти своє почесне місце на концертній естраді як академічний, нарівні з іншими духовими інструментами симфонічного оркестру. З учнями свого класу вона підготувала і дала концерт у стінах Інституту ім. Гнесіних з метою привернути до нього увагу керівництва вузу, слухачів та композиторів. Цей концерт і став поштовхом до справжнього визнання саксофона в академічному виконавстві, для нього почали писати свої твори радянські композитори.

Євген Федорович, підхопивши досвід Шапошникової, взяв і собі за правило щорічно давати концерти разом з учнями свого класу, а також сольні концерти своїх вихованців, демонструючи таким чином досягнуті успіхи та популяризуючи різноманітну музику і улюблений інструмент.

Але повернемося ближче до педагогічних проблем, з якими довелось зустрітись Є.Самусенку під час роботи. Уже перші дотики з педагогічною працею залишили в ньому відчуття обмеженості і недосконалості навчального матеріалу для саксофона, що спонукало постійне і наполегливе бажання внести і свій вклад у розвиток саксофонові педагогіки. Таким чином побачили світ такі цікаві переклади, обробки кращих зразків музичної літератури та методичні збірники і розробки, як «Спеціальний клас саксофона», «Етюди та технічні вправи для саксофона», навчальні програми для музичних училищ і інститутів мистецтв та ін. Треба сказати, що з 1986 року Євген Федорович переходить на постійну роботу в Рівненське музичне училище, а в Інституті культури (пізніше – Інститут мистецтв) залишається працювати за сумісництвом. В училищі він повністю віддається педагогічній та виконавській майстерності учнів і самого себе. Працюючи солістом (кларнет, бас-кларнет, саксофон-альт, саксофон-сопрано, флейта) в декількох професійних колективах – духовому оркестрі музичного училища «Сурма» (з 1977 року), музичних ансамблях Рівненського обласного об'єднання (з 1984 року), народному оркестрі БК «Хімік» (з 1987 року), симфонічному оркестрі Рівненської обласної філармонії (з 1997 року), ансамблі сучасної музики (з 1997 року), він знаходить сили і час брати участь у численних міжнародних та всеукраїнських конкурсах і фестивалях класичної музики та джазу. Йому аплодували Австрія, Німеччина, Італія, Греція, Чехія, Словенія, Болгарія, Вірменія, Литва, Росія та Білорусь.

Своєю невичерпною енергією та особистим прикладом Є.Самусенко спонукає до наполегливої праці і своїх вихованців. Володіючи ефективною гнучкою методикою впливу на творчу особистість учня, він досягає дуже високих показників. Як результат – у його класі 16 лауреатів I, II і III-х премій, 2 володарі Grand Prix на міжнародних, всеукраїнських, регіональних і обласних конкурсах та фестивалях (І.Кушнір, А.Старченко, О.Кадук, В.Безюльов, Т.Пастушок, Т.Самусенко, Т.Чемериця, І.Бабич), 12 випускників вступили на навчання до консерваторій (Львів, Одеса, Київ, Харків) та близько 50 випускників – до інститутів культури, музично-педагогічних і вищих військових навчальних закладів. За відмінне навчання та високий професіоналізм у концертно-творчій діяльності дві учениці класу Євгена Самусенка були відзначені високими почесними нагородами: стипендією Верховної Ради – Тетяна Самусенко (саксофон) та Президентською стипендією – Ірина Бабич (саксофон).

Дуже цікавою є сама методика навчання грі на духових інструментах у класі Є.Ф.Самусенка. В роботі над музичним твором панує перш за все музикальність. Спочатку він розказує учневі про автора твору, епоху, в якій він жив, про його стиль,

детально аналізується форма твору і його композиційний зміст. Навіть вивчення найбільш тяжких у технічному відношенні місць проходить не за рахунок художнього виконання. У свідомість учня цілеспрямовано і тактично вкладається музичний зміст кожної фрази твору, логіка розвитку музичного матеріалу в його підході до кульмінації. При цьому різноманітність запропонованих засобів виразності виконання музичного матеріалу у Самусенка є настільки невичерпним і оригінальним, що деяких студентів на перших порах це спонукує до немалих творчих зусиль та наполегливої самостійної праці. Євген Федорович ніколи не обмежується своїми розповідями чи власними прикладами виконавства, він завжди ділиться зі своїми вихованцями цікавими новими методиками, відеошколами (Прогресивна відеошкола гри на саксофоні Еріка Марієнталя), DVD, CD, аудіо- та фонозаписами, цікавою музичною літературою, а також фотоматеріалами. Не проходить повз нього жодний новий прийом гри, як-от популярні нині в музиці авангардного спрямування *слеп, фрулато, чвертьтони, гра акордами, гортанний бурдон* та ін., над якими працюють і намагаються засвоїти його учні-саксофоністи; жодна новинка в конструктивному плані самого інструмента, яка впливає на покращення звуку чи його тембральної палітри (тростина, лігатура, еска та ін.) – про все це Самусенко дізнається вчасно і намагається апробувати в своєму класі – своєрідній лабораторії виконавства.

Євген Федорович надзвичайно вимогливий не тільки до себе та своїх вихованців, а й до концертмейстерів класу. Переважно добродушно, але з відповідною значущістю корегує деякі неточності у виконанні акомпанемента. Він з трепетом душі згадує найкращих своїх концертмейстерів: «...майстер своєї справи, піаністка з великим досвідом роботи і стажем, просто ас – нині покійна Лідія Годовська; молодесенька дівчина, але дуже технічна – Оксана Гіба, яка через два роки роботи зі мною вступила до Одеської консерваторії і дуже мені дякувала за мою методику роботи над музичним твором; хоч на перших порах і малотехнічна, але дуже виразна з музичного боку – Вікторія Ракович; неперевершена і завжди надійна – Алла Філяєва і нинішня, яскрава і ерудована піаністка, просто супер – Тамара Волошина. Адже від роботи концертмейстера залежить 50 відсотків успіху виконавця, а особливо, коли це якийсь відповідальний виступ, як-от конкурс чи сольний концерт, де учень дуже хвилюється, але знаючи, що у тебе є надійний тил – твій концертмейстер – приходить упевненість і надія на успіх».

Євген Самусенко – багатогранна і цікава людина, яка поєднує в собі педагогічну і виконавську майстерність, причому виконує музику різних напрямів і стилів (та ще й на різних інструментах – кларнеті і саксофоні) від старовинної класики до авангарду, поп-, рок-, та фанк-джазу. Член спілки журналістів України (з 1994 року), член Національної Всеукраїнської музичної спілки (з 2007 року), член журі всеукраїнських, регіональних та обласних конкурсів і фестивалів, має педагогічне звання «старший викладач-методист», завідує предметно-цикловою комісією оркестрових духових та ударних інструментів Рівненського музичного училища РДГУ (з 2006 року) і просто «маестро – золотий саксофон» – він планує на найближчу перспективу завершити роботу над записом сольного альбому джазової музики; підготувати до друку методичний посібник з прогресивної методики навчання гри на саксофоні; а найголовніше – «...розширити стенд зі світлинами своїх випускників – лауреатів Міжнародних конкурсів та стенд для афіш сольних концертів своїх учнів...». Адже і справді, Євген Федорович найбільш за все пишається своїми найкращими випускниками, які «дивляться в очі новачкам» зі стенду на чільній стіні класу.

Велика титанічна праця цієї людини та його послідовників, незвична впертість і настирність у досягненні мети – все це неодмінно дасть плідні перспективи для майбутнього прогресу саксофонового виконавства не тільки в нашому краї, а й далеко за його межами.

Література

1. Глядешкина З. Маргарита Шапошникова (саксофон). // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. – М.: Советский композитор, 1989 – С.177-193.
2. Иванов В. Саксофон. – М.: Музыка, 1990 – 65 с.
3. Качмарский О. Маэстро саксофон. – Культура, № 29 (70), 2005 – С. 10-11.
4. Пушечников И.Ф. О мастерстве педагога-гобоиста. // Теория и практика игры на духовых инструментах (сборник статей). – К.: «Музычна Україна», 1989 – С.67-87.
5. Столярчук Богдан. Рівненське музичне училище: 45 років. – Рівне: Перспектива, 2000 – 132 с.
6. Цюлопа С.Д., Терлецький М.М., Столярчук Б.Й. В'ячеслав Старченко – диригент, педагог, громадський діяч. // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України/ Зб.матеріалів Всеукр.наук.-практ.конф. Вип.1 – Рівне, 2006 – С.7-10.

Садівський Я.П., м.Львів

ВИКОНАВСЬКІ КОНКУРСИ ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ ТРОМБОНОВОГО ВИКОНАВСТВА

За роки української незалежності відбулося значне кількісне зростання, розширилось коло тем і образів, збагатилася стилістична і жанрова палітра творів українських композиторів для тромбона. Натомість послідовне і систематичне дослідження вітчизняного тромбонowego репертуару, його жанрових різновидів, стилістичних особливостей, виразових засобів, творчих здобутків українських авторів у музиці для цього інструмента лише зароджується.

Ще менш розробленими поки що залишаються історичні аспекти тромбонowego педагогіки та виконавства, а також аналіз найбільш значущих мистецьких подій сьогодення, пов'язаних з українською тромбонowego концертно-камерною практикою. Ця група тем є малодослідженою, однак актуальною, необхідною і важливою сферою музикознавчих зацікавлень.

Історія розвитку українського виконавства на духових інструментах епізодично окреслювалась у окремих статтях М.Гейліг, К.Мюльберга і Е.Дагілайської, а також працях низки українських музикознавців, зокрема П.Круля ("Український камерний ансамбль духових інструментів початку ХХ сторіччя", "Національне духове інструментальне мистецтво українського народу"), Ю.Рудчука ("Духова музика України у XVIII-XIX століттях"), І. Завадецької ("Український концерт для мідних духових інструментів (передумови виникнення та шляхи розвитку жанру)", О.Федоркова ("Традиції і новаторство в становленні крупної форми для ансамблю тромбонів"), дисертаційних дослідженнях С.Горового ("Цілісний аналіз виконавського процесу на тромбоні"), Б. Мочурада ("Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції") та В.Посвалюка ("Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти"). Цей перелік доповнився у 2006 р. дослідженням одеського науковця Ф.Крижанівського "Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру". Усі названі праці стосуються окремих напрямків та ракурсів наукового пошуку і лише закладають підвалини наукових позицій у багатогранному переліку проблем та аспектів дослідження духової музики України і вітчизняної тромбонowego традиції зокрема.

Характеризуючи соціокультурні процеси, що вплинули на формування української школи духового виконавства, музикознавець І.Завадецька справедливо зазначає: "Її розвиток відбувався у контексті радянської музичної культури. Перебуваючи під жорстким ідеологічним тиском, вітчизняні виконавці впродовж великого періоду не мали творчого обміну зі своїми західноєвропейськими колегами. Таке обмеження спричинило надзвичайно повільне формування національної виконавської культури, яка б відповідала європейському рівню. В свою чергу, відсутність професійних концертуючих виконавців, зокрема на мідних духових інструментах, не спонукала композиторів до створення високохудожніх концертних взірців. Крім того, сповільнений розвиток інструментальної творчості в Україні був наслідком доволі довгого культивування пісенних форм та хорової музики. Тому композитори не відразу проявили достатній рівень професійної підготовленості для створення великих концертних композицій для духових інструментів". [3, 238]

Поступове зростання рівня оркестрового та сольного тромбового виконавства вже у 30-40 рр. XX століття засвідчила наявність визначних митців-тромбоністів – лауреатів Всесоюзних конкурсів музикантів-виконавців у Ленінграді (1935 р., переможець – В.Щербінін) і в Москві (1941 р., переможці – І.Поляцкін, К.Морейніс, А.Жуковський). Представниця України – Клавдія Григорівна Морейніс (30. 07. 1911 р., уродженка Одеси, випускниця Московської консерваторії класу В.Блажевича та В.Щербініна) стала на цьому конкурсі лауреаткою II премії [9, 205]. "В повоєнні роки ідеологічна блокада дещо послабилася. На Україну стали приїздити зарубіжні симфонічні та духові оркестри, камерні ансамблі, солісти-духовики. Наша молодь і викладачі отримали можливість знайомитися з представниками кращих духових шкіл світу – німецькою, французькою, американською, англійською, італійською, чеською. Стають доступними декотрі записи та теоретичні праці найвизначніших виконавців Європи та Америки. Нові ідеї сколихнули українську духову громаду, примусили замислитися, іноді змінювати деякі уявлення, що давно склалися... Прогрес духового виконавства проявився не тільки в подальшому розвитку традиційних засобів гри, але й у виникненні нових, нетрадиційних виконавських прийомів та засобів, в істотному розширенні самої сфери виразових можливостей духових інструментів" [1, 20].

Протягом наступних десятиліть виконавство на духових інструментах набуло великого масштабу й розмаху на Всесоюзних конкурсах у Ленінграді (1963 р. – тромбоністи-лауреати: Д.Пігузов, Г.Херсонський, М.Дубірний, А.Єсіпов, Є.Нестеренко), Мінську (1979 р.), Таллінні (1980 р., тут перемогли: І. Боголепов, А.Школьник, Р.Галєєв, Н.Буйницький, А. Відзяблєс), Одесі (1983 р.), Алма-Аті (1984 р., лауреати: В.Сущенко, Г.Сергеєв, Ю.Данилін, В. Афонькін, М. Хусаїнов, та представник київської тромбової школи І. Соколик – III премія) [7, 4]. Цікаво спостерігати й статистику конкурсних змагань: у 1980 р. у Таллінні у конкурсі взяло участь 109 виконавців на мідних духових та ударних інструментах, у 1984 р. в Алма-Аті – 116 виконавців (на дерев'яних духових, відповідно – 130 і 160 виконавців). Професійний рівень музикантів у повоєнні роки стрімко зріс, тому чимало з них у майбутньому стали переможцями міжнародних конкурсів [9, 212-213].

З іншого боку, конкурси не лише сприяли розвитку виконавської майстерності, обміну досягненнями, педагогічними та інтерпретаторськими надбаннями, але й значною мірою стимулювали композиторську творчість, адже до програм входило обов'язкове виконання творів вітчизняних (тобто – радянських) композиторів, а лауреати, окрім активної концертної діяльності, мали пріоритети у виступах на радіо та записах на грамплатівки [8, 13].

Інтерес композиторів до створення репертуару для концертуючих духових інструментів був зумовлений також пошуканням сольного та ансамблевого

виконавства на міжнародних фестивалях молоді та студентів у Празі (1947 р.), Будапешті (1949 р.), Берліні (1951 р.), Бухаресті (1953 р.), Варшаві (1955 р.), Москві (1957 р.), Відні (1959 р.), Хельсінкі (1962 р.), що було надзвичайно цінно з огляду на політичну ситуацію радянської доби з притаманною їй культурною ізоляцією, можливістю участі вихідців з Радянського Союзу у міжнародних музично-виконавських фестивалях. На фестивалях проводились концерти майстрів мистецтв, виставки, перегляди кінофільмів, а також мистецькі конкурси солістів та колективів, які пройшли попередні відбіркові тури у своїх країнах [9, 212]. Серед тромбоністів-лауреатів міжнародних конкурсів було визначено: М. Турусіна (Будапешт, 1949 р. та Берлін 1951 р.), В. Задорова (Будапешт, 1949 р.), К. Ладілова та В. Венгловського (Бухарест, 1953 р.), Н. Міронова (Москва, 1957 р.), В. Баташова (Женева, 1958 р. та Прага, 1963 р.), А. Скобелева (Женева, 1973 р.), Б. Виноградова (Прага, 1974 р.) [7, 4]. Однак ці перемоги не дали змоги виявити істинний виконавський рівень, тому що до участі допускались не лише професіонали, а й аматори.

Завдяки міжнародним акціям у СРСР стали відомими твори цілого ряду європейських митців. Так, наприклад, блискучий виконавець-тромбоніст Віктор Федорович Венгловський (уродженець м. Балта Одеської області)¹ – лауреат міжнародного конкурсу на Четвертому Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Бухаресті у 1953 році став першовиконавцем у країні сонати П. Хіндеміта, "Зимового концертино" Д. Мійо, "Хоралу, каденції і фугато" А. Дюйтїє, "Балади" Ф. Мартена, "Lament" А. Хованеса, ряду творів М. Крейчі, Ж. Ткача, Р. Сандерса, Е. Блоха, Ж. Кастареде [2, 303-305]. Лауреат міжнародного конкурсу в Женеві 1958 року москвич В. Баташов вперше виконав "Концертну п'єсу" Ж. Ропарца, "Варіації" Е. Біго, "Фантазію у формі варіацій" Р. Лушера, ряд творів П. Хіндеміта, М. Спісака, І. Матея, М. Крейчі, Р. Бутрі та ін. [4, 320].

Цілий ряд виконавських конкурсів республіканського та всесоюзного рівня проводився на Україні, що, безумовно, сприяло зростанню виконавської майстерності, створювало належні умови для розвитку як сольної, так і ансамблевої концертної діяльності представників мистецтва мідних духових інструментів. Так, у 1979/80 р. відбувся Республіканський конкурс виконавців на духових та ударних інструментах в Донецьку (серед його лауреатів – львів'янин В. Давиденко). Пізніше відбулися аналогічні конкурси у Києві (1967 та 1971 рр., лауреат останнього – львів'янин Л. Меленець), Донецьку (1976 р.), Дніпропетровську (1977 р.), Луганську (1978 р.), Рівному (1981 р.). Членом журі республіканських конкурсів у Києві, Донецьку, Дніпропетровську, Луганську, Одесі був визначний львівський виконавець та педагог-методист С. Ганич.

Камерно-ансамблеве мистецтво духових українські музиканти демонстрували на Республіканському конкурсі ансамблів духових інструментів у Києві (1987 р.) та Хмельницькому (1992 р.).

Однак проблема рівня ансамблевого виконавства залишається у цій галузі актуальною. 1996 р. у проблемній статті фахівець у галузі тромбонного та камерного духового виконавства з Донецька Г. Соболев зазначав: "Українське ансамблеве

¹ Вихованець та один з найяскравіших представників Петербурзької тромбонної школи (представники В. Сумеркин, Б. Виноградов), орієнтованої на німецьку академічну виконавсько-педагогічну традицію (Ф. Гюрнер), регулятор оркестру Маріїнського театру, учасник ансамблю тромбонів, інтенсивно концертуючий соліст-камераліст. Для нього написані та йому присвячені численні тромбонні композиції Г. Окунева, В. Ангелова, І. Єльчевої, В. Буяновського, А. Мікешиної, В. Успенського, переклади І. Швядаса.

виконавство на мідних духових інструментах можна назвати молодим. Його пропаганді, піднесенню мистецького рівня сприяють конкурси, що досить регулярно проходять останніми роками... Однак не так уже й багато колективів працюють стабільно: це переможці першого міжнародного конкурсу виконавців камерної музики "Золота осінь" (Хмельницький, листопад 1993 р.) квінтет Київської філармонії; Київський квартет саксофоністів; ансамбль ударних інструментів "Київ-перкашн", володар гран-прі того ж конкурсу; ансамбль ударних інструментів "Арс-нова"; брас-квінтет "Україна"; духовий квінтет Донецької філармонії. Зараз духові ансамблі є і в інших містах, але вони значно слабші від провідних щодо виконавського рівня. В цілому ж констатуємо значне відставання України у цій важливій жанровій сфері і це при величезному потенціалі музичних талантів!" [6, 20].

У роки незалежності важливими творчими змаганнями у майстерності володіння мідними духовими інструментами стали Міжнародний конкурс ансамблів духових у Ворзелі (2001 р.) та Всеукраїнський конкурс виконавців на духових у Херсоні (2002 р.). "В межах Українського музичного товариства створюється Професійна асоціація музикантів-духовиків України у складі: президент Л.Колодуб, віце-президенти В.Антонов, В.Апатський, М.Юрченко. Асоціація організовувала конференції, симпозиуми, концерти, допомагала у проведенні конкурсів, фестивалів та інших заходів" [1, 22].

Але важливим чинником формування виконавської культури є організація та проведення періодичних обласних, регіональних та всеукраїнських конкурсів молодих виконавців на духових інструментах. Вони демонструють досягнення окремих виконавських шкіл, сприяють обміну педагогічним та методичним досвідом, стимулюють творчо-виконавське начало молодих інструменталістів.

Найістотнішими є здобутки таких творчих змагань, як регіональні конкурси виконавців на духових інструментах у Запоріжжі, Кривому Розі, обласного конкурсу "Мистецтво і діти" та регіонального конкурсу "Юні таланти" (обидва – Сіверсько-донецьк), обласного конкурсу "Юні таланти Львівщини", обласного конкурсу виконавців на духових і ударних інструментах у Хмельницькому, обласного конкурсу "Юний віртуоз Полтавщини", конкурсу молодих виконавців на духових інструментах (Донецьк), обласного форуму "Обдаровані діти" (Луганськ), регіонального конкурсу виконавців на духових інструментах "Дніпровські сурми" (Дніпропетровськ).

Наступним, більш високим етапом професіоналізму позначено всеукраїнські конкурси: виконавців на духових і ударних інструментах (Донецьк), виконавців на мідних духових та ударних інструментах (Львів), "Полтавська весна" (Полтава), "Класичний меридіан" (Київ), "Пісенні медобори" (Гусятин), Всеукраїнський конкурс "Нові імена" (Київ).

У роки незалежності України все більшого масштабу набувають процеси міжнародної мистецької інтеграції. Свідченням цього у галузі музичного (в тому числі й тромбонового) виконавства є Міжнародний фестиваль-конкурс "Співзвуччя" (Маріуполь), Міжнародний конкурс молодих трубачів ім. М.Старовецького (Тернопіль), Міжнародний фестиваль російського класичного і сучасного мистецтва "Ландыш" (Харків), Міжнародний конкурс "Синій птах" (Симферополь), Міжнародний конкурс молодих виконавців на духових та ударних інструментах "Мистецтво XXI сторіччя" (Ворзель).

У наш час у Закарпатті існує велика мережа дитячих та середніх спеціальних музичних закладів, які створюють ґрунтовні підстави для плекання і розвитку інструментального, в т. ч. й духового виконавства регіону. Тут проводиться Міжнародний дитячо-юнацький конкурс "Срібний Дзвін" (Ужгород), у якому беруть участь юні виконавці на фортепіано, гітарі, скрипці, домрі, духових інструментах та у галузі академічного вокалу.

Конкурс юних виконавців на духових та ударних інструментах "Сурми Буковини" було засновано в 2000 р. у Чернівцях як регіональний. У цій області сьогодні навчається близько тисячі учнів класів духових інструментів, діє майже 60 духових оркестрів. Конкурс засновано Міністерством культури України під егідою Управління культури та Управління у справах сім'ї і молоді обласної державної адміністрації, Чернівецької міської ради, навчального методичного центру культури Буковини. Допомогу в проведенні цього заходу надають обласна державна філармонія та музичне училище ім. Сидора Воробкевича. Нині змагання молодих виконавців суттєво переросло регіональний статус, оскільки в ньому беруть участь представники з 17 областей України, а також з сусідніх країн: Польщі, Білорусії, Росії, що свідчить про його престиж та фаховість.

Завданням такого заходу, на думку його організаторів, є: "Виявлення музично обдарованої молоді, сприяння розкриттю її творчої індивідуальності, підвищення виконавського рівня та обмін науково-методичним досвідом гри на духових інструментах" [5, 2].

Журі конкурсу, очолюване композитором, автором численних дидактичних та концертних композицій для тромбона та тромбових ансамблів, професора НМАУ ім. П. Чайковського, голови Асоціації діячів духової музики України. Л. Колодуба, складають кращі фахівці-педагоги різних виконавських спеціальностей з провідних музичних навчальних закладів України.

Звертає на себе увагу й той факт, що з кожним конкурсом розширюється представництво інструментів, які, як правило, нечисленно представлені серед учасників, в тому числі й тромбон.

Так, на конкурсі 2006 р. переможцем став В. Шпаркий, вихованець класу тромбона ССМШ ім. П. Столярського в Одесі (кл. викладача В. М. Продана), його ж було відзначено призом глядацьких симпатій.

Свідченням важливості та фахової значущості подібних заходів може послужити відгук про підсумки конкурсу "Сурми Буковини" у пресі: "Конкурс засвідчив, що в Україні підрастає ціла когорта юних музикантів, які зможуть з честю представляти українське музичне мистецтво на загальноєвропейському і світовому рівнях" (курсив мій. – Я. С.) [5, 2].

Саме у Рівному проводиться Всеукраїнський відкритий конкурс молодих виконавців на мідних духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка (Третій всеукраїнський конкурс відбувся у квітні 2007 року) у номінаціях "труба", "тромбон", "валторна", "ансамбль мідних духових інструментів" та ін. Організатором конкурсу є кафедра духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету (директор конкурсу – завідувач кафедри духових та ударних інструментів РДГУ Степан Цюлюпа) за підтримки ректорату університету, міського та обласного управлінь культури, обласної філармонії. Конкурсні виступи та гала-концерт юних виконавців відбуваються у залі камерної та органної музики. Обов'язковою умовою конкурсу є виконання одного твору українського композитора, що стимулює композиторську творчість та звертання педагогів у виборі репертуару до національного тромбового доробку.

У 2007 році (19-25 листопада) у Львові відбувся Перший міжнародний конкурс виконавців на мідних духових та ударних інструментах ім. Степана Ганича. У ньому представлені номінації "Труба", "Валторна", "Тромбон", "Туба" та "Ударні інструменти". Мистецьке змагання об'єднало виконавців з Полтави, Сіверськодонецька, Миколаєва, Тернополя, Золочева, Борислава, Дрогобича, Хмельницького, Житомира, Одеси та багатьох інших міст України. Зокрема, своїх учасників представили тромбові класи Львова, Умані, Харкова, Києва, Івано-Франківська, Донецька. Цей конкурс здобув статус міжнародного мистецького проекту з огляду на участь виконавців з України,

Білорусі та Росії, а також завдяки роботі у складі журі конкурсу визначних музикантів-виконавців та фахівців у галузі музичної науки, серед яких не лише представники вітчизняних провідних шкіл виконавства на мідних духових та ударних інструментах (В. Посвалюк, А. Іков, Р. Наконечний, В. Садиков, С. Киселевич, Б. Олійник), а також провідні педагоги та виконавці-практики європейського рівня з Мінська, Москви, Санкт-Петербурга. Зокрема до співпраці у роботі конкурсу запрошено Еркіна Юсупова – соліста оркестру Академічного Великого театру Росії (тромбон, Москва), Міхаїла Пугачевського – педагога Санкт-Петербурзького музичного коледжу ім. Г. Свірідова (тромбон, Санкт-Петербург), а очолив роботу журі видатний виконавець та науковий діяч, професор Білоруської Академії музики, президент Гільдії Трубачів Беларусі Микола Волков (Мінськ).

Зростання чисельності виконавських конкурсів різних рівнів у найрізноманітніших регіонах України в роки незалежності свідчить про розвиток і зміцнення мережі закладів музичної фахової освіти, відбиває потреби і можливості демонстрації досягнень, обміну педагогічним та методичним досвідом. Кожен з конкурсів має першочерговим завданням розкриття нових імен, формування виконавського досвіду, створення нових перспектив для найобдарованіших молодих музикантів.

Конкурсні виступи учасників, концерти знаних майстрів і майстеркласи, у перебігу виконавських змагань, розкривають нові грані та аспекти виконавської інтерпретації, звуковидобування, технічних завдань і можливостей, а формування програм служить потужним стимулом для творчості українських композиторів у справі створення високохудожнього навчального та концертного репертуару для тромбоністів-виконавців. Власне тому висвітлення цих аспектів, порівняння та аналіз здобутків і перспектив мистецьких змагань різних рівнів стали важливим напрямком наукового дослідження у наш час.

Вихід вітчизняних виконавців та конкурсів на міжнародний рівень демонструє процес інтеграції української музичної культури у загальноєвропейський мистецький процес і служить потужним чинником формування української школи тромбонового виконавства.

Література

1. Апатський В. Віхи історії духового виконавства в Україні // Музичне виконавство. – вип. 1. – К, 1999. – С. 9-24.
2. Горовой С. Виктор Венгловский (тромбон) // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах: Сборник статей / Ред.-сост. – Ю. Усов. – М.: Сов. композитор, 1989. – С. 298-311.
3. Завадецька І. Український концерт для мідних духових інструментів (передумови виникнення та шляхи розвитку жанру) // Науковий вісник. – Вип. 47., кн. 11. – Виконавське музикознавство. – К., 2005. – С. 237-245.
4. Нестерова О. Виктор Баташев (тромбон) // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах: Сборник статей / Ред.-сост. – Ю. Усов. – М.: Сов. композитор, 1989. – С. 311-328.
5. Саїнчук К. "Сурми Буковини" // Українська музична газета. – 2006. -№ 3 (61). – С. 2.
6. Соболев Г. Ансамблі духових і нова концепція викладання // Музика. – 1996. – № 2. – С. 20.
7. Сумеркин В. Методика обучения игре на тромбоне. – М., 1987. – 176 с.
8. Усов Ю. Духовые инструменты в сольно-концертном и камерно-ансамблевом творчестве советских композиторов // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах: Сборник статей / Ред.-сост. – Ю. Усов. – М.: Сов. композитор, 1989. – 344 с. – С. 3-27.
9. Черных А. Советское духовое исполнительское искусство: Справочник. – М.: Сов. композитор, 1989. – 320 с.

Палаженко О.П., м.Рівне

ДУХОВІ ОРКЕСТРИ ПОДІЛЛЯ

Ознайомившись з матеріалами звітності колективів, зокрема духових оркестрів, у Немирівському, Тульчинському, Тростянецькому та Шпиківському (з 1961 року смт) районах та провівши дослідження про духові оркестри Поділля, опитуючи безпосередньо керівників сільських оркестрів регіону, автор висуває *гіпотезу* щодо певного занепаду духової музики в регіоні, порівнюючи лише кількість оркестрів, їх матеріальну базу та склад (кількість учасників) середини ХХ – початку ХХІ століть.

Завданням цієї статті є інформування широкого загалу про потужний потенціал духових оркестрів Поділля середини ХХ століття.

Мета автора цієї публікації полягає в донесенні проблеми часткового занепаду духової музики, в її об'єктивному оцінюванні шляхом порівняльного аналізу матеріалів та коментарів керівників оркестрів минулщини і сьогодення.

Тиманівка – селище міського типу, розташоване на південь за 23 км. від районного центру. Відноситься до Тульчинського району. Надзвичайно розвинене в контексті духової музики. Це видно хоча б з існування двох духових оркестрів у ньому.

Перший духовий оркестр заснований у 1947р. на базі сільського будинку культури. Художнім керівником був Панадій Іван Семенович, 1918 року народження, виходець з Вапнярки, музичну освіту здобув в армії, де грав на корнеті. З 1960 по 1972 роки художнім керівником стає Дудник Олександр Петрович, 1920 року народження, мешканець села Тиманівки, музичну освіту здобув у Дніпропетровському штабному оркестрі, в якому пропрацював 25 років, інструмент – труба. З 1972 року і до сьогодні художнім керівником є Юрченко Микола Іванович, 1950 року народження, мешканець смт Кирнасівка. Початкову музичну освіту здобув у Кирнасівському дитячому духовому оркестрі під керуванням Рильського Михайла Васильовича – керівника оркестру. Після закінчення середньої школи вступив до Тульчинського училища культури, де й здобув музичну освіту по класу баритона у Блажка Опанаса Петровича.

Кількість учасників оркестру коливалась від 23 до 30 чоловік з моменту заснування і аж до 1991 року. Після 1991р. ця кількість, зі слів Миколи Івановича, почала різко скорочуватись.

До 90-х років оркестр був постійним учасником різноманітних оглядів та фестивалів у районі та області, чого не можна сказати сьогодні.

На сьогодні оркестр налічує 10 учасників, з них немає жодного віком до 30 років, тобто молодь абсолютно незацікавлена духовою музикою, не розуміє всю красу звучання духового оркестру.

Фінансування оркестру від його створення і до 90-х років забезпечувало КСП «Зоря», а також районний відділ культури. Зараз, зі слів художнього керівника, оркестр не фінансується взагалі, окрім мізерної зарплатні. Про поновлення матеріальної бази навіть не йдеться.

Дранка – село, розташоване на південь за 15 км від районного центру. Відноситься до Тульчинського району. Центр сільської ради безпосередньо Дранки й Одаї, села прилеглого. Цей факт став вирішальним щодо розвитку в цій місцевості духових оркестрів. Духовий оркестр села Дранки виник у 1967р., художнім керівником став Передерко Михайло Петрович, а оркестр села Одая в 1965р. уже налічував 17 учасників, художнім керівником був Домінчак Василь Петрович. Музичну освіту здобув у військовому оркестрі смт Вапнярка і продовжив її у м. Вінниця на курсах у Скалецького, тоді ці курси прирівнювали до музичного училища. До речі, саме він займався закупівлею інструментів для духового оркестру села Одаї в 1965р.

Один центр сільської ради і став причиною об'єднання цих оркестрів. У 1968р. відбулося їх об'єднання. Хоча дитячі духові так і існували при кожному клубі. Керівником після об'єднання став Передерко Михайло Петрович, виходець з Дранки, 1943 року народження. Музичну освіту кларнетиста здобув у військовому оркестрі в Росії. З 1973 по 1977 роки художнім керівником працює Бойко Сергій Костянтинович. Музичну освіту трубача здобув у військовому духовому оркестрі в Североморську (Мурманськ). З 1977 по 1986 роки оркестром керує Стародуб Дмитро Петрович, 1944р. народження, виходець з Дранки. Музичну освіту здобув у військовому духовому оркестрі у Вапнярці, гобоїст. Після нього художніми керівниками були: Загородній Василь Юхтимович, Горпинич Фелікс Федорович та Ломажук Віктор Іванович, який закінчив Тульчинське училище культури по класу труби у Ципардея Петра Антоновича.

Кількість учасників з моменту заснування коливалась від 20 до 35 осіб. Склад оркестру – малий мішаний. Оркестр брав участь у конкурсах та оглядах району й області. У 70-х роках двічі ставав лауреатом II ступеня на республіканському конкурсі у м. Вінниця.

У 2005р. оркестр припиняє своє існування. Причина, зі слів останнього художнього керівника Домінчака Василя Петровича, банальна: « Не вистачає асигнувань для закупівлі уже зношеної матеріальної бази, а також недостатня оплата праці керівникам художніх колективів та й взагалі працівникам культури ».

Кирнасівка – селище міського типу, розташоване на пд.-сх. за 14 км від районного центру. Відноситься до Тульчинського району.

Духовий оркестр виник у 1955р., першим художнім керівником став Михайлов Владислав Антонович, кількість учасників оркестру на той час – 23.

Після Михайлова у 1960р. на посаду керівника оркестру приходить Червонецький Анатолій Захарович, після нього у 1969р. – Краєвський Дмитро Васильович, у 1972р. – Хмільовський Петро Олексійович, у 1974 – Череп Василь Вамфілович і у 1976р. – Рильський Михайло Васильович. Усі керівники, починаючи з Михайлова Владислава Антоновича і закінчуючи Рильським Михайлом Васильовичем, є вихідцями з Поділля, музичну освіту здобули у військових оркестрах СРСР.

З 1978р. до сьогодні посаду художнього керівника займає Ричко Павло Андрійович, 1955 року народження. Виходець з смт Кирнасівка. Початкову музичну освіту здобув у свого попередника – Рильського Михайла Васильовича і продовжив її у Тульчинському училищі культури по класу труби у Ципардея Петра Антоновича.

Оркестр був постійним учасником різноманітних конкурсів та оглядів художньої самодіяльності. У 1992р. розглядалось питання про присвоєння Кирнасівському духовому оркестру звання народного. На даний час оркестр існує, налічує 18 учасників, але жодного учасника немає віком до 30 років. Зараз оркестр не бере участь у конкурсах, але активно обслуговує державні свята та різні форми культурно-дозвілдової діяльності місцевих установ. З коментарів керівника – Ричка Павла Андрійовича: «Оркестр існує тільки виключно з ініціативи самих виконавців, на добровільних засадах, ніякого фінансування з району ніхто не надає. Матеріальна база будинку культури мізерна, інструменти – виключно власність виконавців. Ось така увага приділяється для збереження духової музики у нас в селі та й взагалі на Поділлі».

Капустяни – село, центр сільської ради, розташоване на захід за 25 км від районного центру. Відноситься до Тростянецького району.

Духовий оркестр виник у 1970р. Художнім керівником став Ільчишин Михайло Климович, 1924 року народження. Виходець з села Капустяни, музичну освіту здобув у військовому оркестрі, зокрема у полку Кожедуба, який був чотириразовим Героєм Радянського Союзу. Кількість учасників за керування оркестром Ільчишиним складала 20 осіб. У 1976р. на посаду художнього керівника приходить Гикавий Василь Іванович, виходець з села Капустяни, випускник Тульчинського училища культури. З 1986р.

духовим оркестром керує Симончук Анатолій Іванович. Мешканець села Капустяни, музичну освіту здобув у Тульчинському училищі культури.

Духовий оркестр обслуговував паради, брав участь у конкурсах, оглядах художньої самодіяльності та фестивалях. У 2003р. у результаті недостатнього фінансування та мізерного окладу художнього керівника припиняє своє існування.

Чуків – село, центр сільської ради, розташоване на північ за 17 км від районного центру. Відноситься до Немирівського району.

Духовий оркестр був заснований у 1994р. Першим художнім керівником був Буко Валентин Анатолійович, 1947 року народження. Мешканець міста Немирів, музичну освіту здобув у Вінницькому музично-педагогічному інституті, навчався на хоровому відділі.

Надзвичайно плідно й самовіддано працював з духовим оркестром. Уже через три роки після заснування оркестр отримує звання зразкового, а Буко Валентин Анатолійович – звання заслуженого працівника культури України. У 2004р. на посаду художнього керівника приходить Белковський Анатолій Володимирович, 1952 року народження. Музичну освіту здобув у Тульчинському училищі культури по класу кларнета й саксофона у Кобзаря Андрія Йменовича. Також надзвичайно плідно працює з духовим оркестром. Беруть участь у конкурсах, фестивалях, оглядах, постійно захищають звання зразкового колективу. Обслуговують державні та сільські свята, різноманітні святкування місцевого і районного життя.

Оркестр при заснуванні складався з 26 учасників, на даний час ця цифра зменшилась до 18. Усі виконавці є учнями Чуківської загальноосвітньої школи, тобто молодь у цьому районі все-таки зацікавлена духовою музикою й відродженням її на Поділлі.

Художній керівник Белковський Анатолій Володимирович має надію, що цей рік або наступний, 2009р., до речі, ювілейний для колективу, принесе кращі можливості для розвитку духового оркестру: збільшиться зарплатня, поліпшаться умови для проведення репетицій взимку, бо зараз вони проходять у холодному приміщенні, покращиться стан матеріальної бази. Ось тоді справді можна буде говорити про дійсно насолоду від духового мистецтва.

Шпиків – з 1961р. смт, до цього часу був районним центром. На даний час відноситься до Тульчинського району.

Духовий оркестр був заснований у 1975р. Першим художнім керівником став Бойчук Олександр Олександрович, 1940 року народження, мешканець Шпикова. Музичну освіту здобув у Вінницькому військовому духовому оркестрі, де залишився на позастрокову службу. Бойчук керував Шпиківським духовим оркестром з моменту заснування і аж до 1987р. З 1987р. і до цього часу художнім керівником є Миленський Микола Миколайович, 1966 року народження. Мешканець смт Шпикова, музичну освіту здобув у Тульчинському училищі культури по класу труби у Ципардея Петра Антоновича.

Духовий оркестр існує до сьогодні, кількість учасників на даний час 14 чоловік, усі учні Шпиківської загальноосвітньої школи. Оркестр і сьогодні бере участь у різних конкурсах, оглядах районного рівня, є постійним учасником парадів (з нагоди Дня перемоги та проголошення незалежності України). Склад оркестру – малий мішаний. Зі слів Миленського Миколи Миколайовича, духової музики Шпикова буде розвиватись, тільки для цього потрібне фінансування, але, незважаючи на складну ситуацію сьогодні, він продовжує займатись з дітьми, відточуючи з кожним з них майстерність справжнього духовика.

Духові оркестри існували майже в кожному селищі Поділля. І активно брали участь у різноманітних оглядах художньої самодіяльності, конкурсах та фестивалях, обслуговували святкування державних свят, вели активну дозвілєву діяльність на місцевому рівні.

На жаль, на даний час духові оркестри Ілляшівки, Демківки Тростянецького району; Мазурівки, Нестерварки Тульчинського району; Бушинки, Остапківців Немирівського району припинили своє існування через відсутність фінансування та недостатню увагу з боку керівництва району й сільських рад.

Тобто, проаналізувавши стан ряду оркестрів, які ще функціонують, побачивши незадовільне становище оркестрів протягом останнього десятиліття, статистично впливає наступне: *гіпотеза* автора щодо духових оркестрів Поділля середини ХХ – початку ХХІ століть виявилась, на жаль, нехибною.

Чорноморець В., м.Рівне

ТРУБА В ЗАХІДНОМУ РЕГІОНІ УКРАЇНИ ХІХ-ХХ ст.

Питання становлення та розвитку гри на духових інструментах у Західній Україні частково висвітлені в наукових працях В.Апатського, А.Круля, В.Богданова, В.Посвалюка, С.Цюлюпи, І.Гишки, Я.Сверлюка, В.Рудчука, Д.Панасюка, М.Терлецького та інших, але в їхніх роботах недостатньо уваги приділено розвитку трубної школи в Західному регіоні України. Тому метою нашого дослідження є спроби розкрити деякі сторінки історії розвитку трубної школи в Західному регіоні України в ХІХ–ХХ ст.

З другої половини ХІХ ст. в українських містах, поділених магдебурзьким правом, виникають ремісничі музикантські цехи, або так звані Братства, які стали першими осередками фахового духового виконавства і музичного зібрання в Україні. Вони утворилися спершу на західних землях України в Кам'янець-Подільському 1578р. і у Львові 1580р.

Досвідчені музиканти цеху навчали свого мистецтва молодих людей. Навчання тривало декілька років, після чого найбільш здібні учні зводилися у ранг майстрів та отримували спеціальне свідоцтво, яке надавало їм право грати в різних духових оркестрах по всій Україні. Плата за навчання бралася грошима або у вигляді натурального внеску – мед, воск, інші продукти у касу цеху.

З другої половини ХVІІІ – першої половини ХІХ ст. культурне життя у Львові помітно жвавішає. Цьому сприяло відкриття у 1776р. постійно діючого німецького театру, при якому був оркестр з повною групою духових інструментів. Гру на духових інструментах в ті часи викладали в основному німці, поляки, чехи. Відомі імена виконавців та викладачів того часу, а саме з відкриттям у Львові в 1854р. консерваторії Галицького Музичного Товариства пов'язана праця професорів-флейтистів Карла Бунгофера, Фердінанда Ляна, а на початку ХХ ст. Антона Шпатта, Франса Мольєра. М. Яцковський вчитель відомих музикантів братів Доплерів, Ф.К. Поллак диригент, співак, органіст, композитор, виконавець на духових інструментах. У 1851 р. була відкрита Львівська консерваторія. З часу відкриття цього закладу гру на всіх духових інструментах викладав К. Брунгофер. З 1880р. у консерваторії працювали вже три викладача-духовика – К.Ф. Лянг (флейта), Ф. Лінка (кларнет), Ф.Керчек (валторна).

Відділ духових інструментів Львівської державної консерваторії сформувався наприкінці 40-х років ХХ ст., де працювали Ф.С.Прахов (флейта), Г.І.Могила (гобой), О.В.Васильєв (кларнет), М.М.Тополь (фагот), В.В.Прядкін (валторна),

М.В.Жубр (труба), П.С.Тулаєв (тромбон). На початку викладачі гри на духових інструментах входили до складу оркестрової кафедри, а з 1949р. відділ духових інструментів було відокремлено, керівником цієї секції обрано П.С.Гуляєва, випускника Московської державної консерваторії, клас професора В.М.Блажевича.

В 50-70 роки у симфонічному оркестрі Львівської філармонії працював відомий трубач Юхим Соломонович Міхлін. Музикант володів м'яким і водночас яскравим звуком. Періодично працював Ю.Міхлін і у Львівському оперному театрі. Разом з Ю.Міхліним у групі труб симфонічного оркестру працювали регулятор першої труби Петро Лазарович Брільман та другий трубач Віктор Іванович Лактіонов. Пізніше партії першої труби в симфонічному оркестрі виконували Ігор Семенович Гишка 1977-1992рр., Михайло Васильович Попович з 1980-1993 рр., Євген Васильович Шелест – регулятор групи. В 50-60 роки місце соліста трубача в театрі посідав досвідчений музикант Андрій Васильович Жубр, який також очолював клас труби у Львівській консерваторії ім. М.В.Лисенка, є автором "Етюдів для труби", виданих у 1966р., які є однією з перших методичних публікацій викладачів кафедри духових та ударних інструментів Львівської консерваторії.

Василь Васильович Царук є одним з останніх учнів А.Жубра, який володів світлим, легким звуком, доброю інтонацією, правильною штриховою культурою, найкраще йому вдавались партії труби в балетах «Легенда про любов» А.Мелікова, «Кам'яний господар» В. Губаренка, «Лускунчик» П.Чайковського, опери «Фауст» Дж. Мейєрбера, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського тощо.

Владислав Олександрович Швець є учнем А.Жубра, який вирізнявся особливою старанністю та успіхами. В.О.Швець нар. 1926р. в Артемівську, у 1933р. переїхав з батьками до Запоріжжя.

Після війни продовжує службу в армії, стає військовим музикантом, заочно навчається у культосвітньому технікумі. У 1956р. закінчує технікум і після демобілізації з армії вступає до Львівської консерваторії. З 1961 р. він викладач та заступник директора середньої спеціальної музичної школи-інтернату, після чого він перейшов до оперного театру солістом оркестру. Під час роботи в оркестрі оперного театру йому довелося працювати з відомими на той час львівськими диригентами Л.Брагінським, І.Заком, Ю.Луцівим, Я.Воцзаком, І.Лоцаничем. В.Швець з 1966р. працює у Львівській державній консерваторії ім. М.В. Лисенка, згодом стає деканом оркестрового факультету (з 1985 – доцент, з 1998 – професор).

За багатолітню педагогічну діяльність В.Швець виховав велику плеяду яскравих трубачів, які працюють у багатьох колективах Львова та інших міст України та зарубіжжя. Серед його учнів слід назвати: І. Гишка, В.Давиденко, Г. Коздоба, І. Варянка, Б.Панько, І.Гаврилюк, Р.Наконечного, О.Захарченко, О.Садового.

Всі учні В.Швеця заслуговують на високе визнання, тому на характеристиці І.Гишки, Р.Наконечного та В.Давиденка слід зупинитися окремо.

Ігор Семенович Гишка народився в 1948р. Відомий в Україні та поза її межами як виконавець, педагог, науковець. Свою трудову та виконавську діяльність він почав ще в період навчання в Івано-Франківському музичному училищі (1963). Будучи студентом другого курсу, працював в оркестрі Івано-Франківського музично-драматичного театру ім. І.Франка. У 1969р. вступив до Львівської державної консерваторії в клас тоді ще старшого викладача В.О. Швеця. Перебуваючи у Чехословаччині з 1973 по 1977 рр., працював солістом оркестру штабу та ансамблю Центральної групи військ, здійснював запис на студії звукозапису «SUPRAEON», виступав на Чехословацькому телебаченні. За активну творчу діяльність у 1975р. у Празі він був нагороджений Почесною відзнакою Союзу чехословацько-радянської дружби другого ступеня.

З 1993р. дотепер І.Гишко працює у Львові на військово-диригентській кафедрі Військового інституту при Національному університеті «Львівська політехніка». За період роботи розробив навчальні програми з трьох дисциплін: «Спеціалізовані духові інструменти», «Методика викладання на спеціалізованих інструментах» та «Інструменти військового оркестру»; часто виступає з лекціями та доповідями.

У 2002р. І.Гишка опублікував дослідження «Формування амбушура трубача (традиції та базінг)», в якому пропонує оригінальну методичну концепцію вдосконалення окремих компонентів виконавського апарату духовика.

Роман Михайлович Наконечний, заслужений артист України, народився 1949р. у селі Дарохів Тереховлянського р-ну Тернопільської області. Першими його вчителями гри на трубі були батько та керівник духового оркестру Б.М.Кравчук. З 1966 по 1972 рр. Наконечний навчався в Тернопільському музичному училищі (клас М.М.Старовецького), з 1972 по 1977 рр. – у Львівській державній консерваторії ім. М.В.Лисенка в класі В.О.Швеця. З 1974р. був солістом оркестру, концертмейстер групи труб Львівського академічного театру опери і балету (з 1989р. – заслужений артист України). Р.Наконечний неодноразово був членом журі конкурсів різних рівнів, має ряд методичних робіт. Він першим в Україні видав дві збірки оркестрових виписок, до яких увійшли сольні та оркестрові фрагменти партій труб оперних та балетних вистав «Тарас Бульба» М.Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, «Золотий обруч» Б.Лятошинського, «Лісова пісня» М.Скорульського та інші.

Віктор Валентинович Давиденко народився в 1953р. Заслужений артист України, один із засновників та активних членів Гільдії трубачів-професіоналів, почав грати на трубі в дитячих духових оркестрах м. Свалява (Закарпатська область). У 1978р. В.Давиденко закінчив Ужгородське музичне училище, у 1983р. – Львівську державну консерваторію ім. М.Лисенка; з 1979 по 1981 рр. – артист симфонічного оркестру Львівської філармонії. З 1982 по 1984 рр. – соліст Закарпатської обласної філармонії та викладач Ужгородського музичного училища.

В Рівненському інституті культури – (нині Інститут мистецтв) засновником класу труби, є:

Садовий Олексій Григорович – народився 24.04.1943р. у с. Вівчицьк Ковельського р-ну Волинської області. Закінчив 1972р. Львівську державну консерваторію ім. Лисенка. З 1940р. – соліст державного симфонічного оркестру Львівської філармонії, 1972р. – викладач кафедри оркестрового диригування, з 1983р. – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів РДіК. Виступав на багатьох концертах у складі квінтету мідних духових інструментів кафедри. Як керівник і учасник тріо дав понад 20 афішних концертів у Рівненській, Івано-Франківській, Чернівецькій та інших областях України. О.Г. Садовий випустив багато талановитих трубачів-педагогів, серед них: **Грицай Володимир Богданович** – заслужений працівник культури України, директор і диригент Тернопільського муніципального духового оркестру «Воля»; **Крет Зіновій Миколайович** – заслужений артист України, диригент Рівненського академічного музичного драматичного театру; **Андрієвський Іван** – соліст ансамблю пісні і танцю Прикарпатського військового округу; **Цюлюпа С.Д.** – завідувач кафедри духових та ударних інструментів РДГУ; **Вихованець Анатолій** – диригент Луцького муніципального духового оркестру; **Імре Йосип Юхимович** – начальник управління у справах сім'ї і молоді Брегівської міської ради та інші.

Цюлюпа Степан Данилович народився 17.05.1959р. у с. Дем'янів Галицького р-ну Івано-Франківської області. Закінчив у 1983р. культурно-освітній факультет РДіК за спеціальністю «Керівник духового оркестру». У 1977-79 рр. – музикант військового оркестру Прикарпатського округу, з 1996р. – старший викладач кафедри

духових та ударних інструментів, з 1996р. – проректор з виховної роботи РДІК. З 2004р. – кандидат педагогічних наук, професор, зав. кафедри, лауреат Всесоюзного конкурсу виконавців естрадної музики у м. Солігорську (Білорусія). Автор чисельних наукових публікацій та нотних видань, відмінник освіти України, артист оркестру Рівненського муздрамтеатру, член Гільдії трубачів-професіоналів України, член Національної Всеукраїнської музичної спілки. Серед його учнів: **Сіончук Олександр Володимирович** – старший викладач класу труби РДГУ, лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів духової музики; **Думін Ярослав** – диригент дитячого оркестру, мер міста Рахова; **Пужняк Василь** – диригент духового оркестру та директор Вікнянської ДМШ Чернівецької області; **Писарський Ярослав** – соліст оркестру Волинського музично-драматичного театру, викладач Волинського училища культури та мистецтв; **Рудчик Олександр** – артист рок-групи «Флайза», артист оркестру Волинського музично-драматичного театру та інші.

Сіончук Олександр Володимирович народився 27.06.1966р. у селі Прислуг Полонського р-ну Хмельницької області. Після закінчення Миронільської середньої школи № 2 в 1983р. вступив до Житомирського культурно-освітнього училища, яке закінчив у 1987р. з відзнакою. У 1987р. вступив до РДІКу, одночасно працював в облмуздрамтеатрі, куди і потрапив за розподілом після закінчення інституту в 1991р. З 1992р. працював на кафедрі духових та ударних інструментів у РДІК. Серед його учнів: **Морочинець Тарас** – військовий диригент м. Івано-Франківськ; **Безнюк Тарас** – соліст муніципального духового та симфонічного оркестрів м. Хмельницьк; **Любович Андрій** – працює у відділі культури м. Тереховля.

Рівненське музичне училище є одним із провідних музичних закладів нашого Волинського краю, яке почало свою трудову діяльність з 5 жовтня 1955р.

З першого навчального дня тут діє два відділення: диригентсько-хорове і народно-духових інструментів.

За всі роки свого існування в училищі працювало 253 висококваліфіковані викладачі, серед них відомі викладачі та виконавці на трубі.

Кібіта Андрій Миколайович (заслужений працівник культури України) народився 13.12.1945р. у с. Новомильськ Здолбунівського району Рівненської області. Викладач труби, керівник духового оркестру, заслужений працівник культури України (1982). У 1959р. вступив до Рівненського музичного училища, у 1971р. закінчив Новосибірську консерваторію ім. М. Глінки. З того ж року – викладач і керівник духового оркестру Рівненського музичного училища. В 1988р. духовий оркестр «Сурма» брав участь у роботі другої Всеукраїнської конференції «MIDEVROPA», де увійшов до восьми кращих оркестрів Європи. Випускники класу це: **Леонід Момот (1974)** – викладач факультету військових диригентів Московської консерваторії; **Борис Власюк (1978)** – викладач Рівненського музичного училища; **Анатолій Сиротюк (1982)** – артист симфонічного оркестру Петрозаводської філармонії.

Козійчук Григорій Вікентійович народився 4.03.1966р. у м. Костопіль Рівненської області – викладач класу труби Рівненського МУ до 2002р. У 1981р. закінчив Костопільську ДМШ. У 1985р. – Рівненське музичне училище (викладач С.Б.Корнілов), у 1992р. – Петербурзьку консерваторію. З того року – викладач Рівненського музичного училища, лауреат міжнародного конкурсу ансамблів «Сурми-95», учасник Всесоюзного конкурсу ансамблів (Харків, 1990). Його випускники: **Олександр Манчук, Віталій Шакура** – студенти Харківської консерваторії; **Олександр Курмагін** – студент Петрозаводської консерваторії; **Олександр Бритюк** – викладач Рівненської ДМШ №1 та інші.

Корнілов Станіслав Борисович народився 02.04.1934р. у місті Полтава, викладач класу труби, керівник оркестру. У 1954р. закінчив Полтавське музичне училище ім. М.В.Лисенка, у 1959р. – Львівську консерваторію ім. М.В.Лисенка. З 1965 по

1989 рр. – викладач, керівник симфонічного оркестру Рівненської ДМШ №2. Нині працює за кордоном. Його випускники: **Віктор Кондуш (1984)** – закінчив Петрозаводську консерваторію (1990) – соліст симфонічного оркестру м. П'ятигорськ; **Михайло Клімашевський (1985)** – закінчив Ленінградську консерваторію; **Григорій Козійчук (1985)** – закінчив Петрозаводську консерваторію (1992) викладач Рівненського музичного училища до 2002 року.

Дубенське училище культури Рівненського державного гуманітарного університету відзначило своє 60-ліття, а духовий відділ – 45-річчя. Училищам культури належить велика роль у формуванні особистості, а відтак і духовного обличчя нації. Особливо підноситься значення середніх спеціальних навчальних закладів сьогодні, коли стрімко відроджується наша національна культура, коли повертаються з незаслуженого забуття імена справжніх митців та їхні твори. Саме тепер на передній план освітянської роботи ставиться духовність, без якої відродження неможливе і яка тісно пов'язана з мистецтвом.

Козлов Борис Леонідович – ветеран Великої Вітчизняної війни. Народився 12 травня 1922 року в м. Олександрія Дніпропетровської області. З 1937 по 1939 рр. навчався в музичній студії. В 1939 р. працював музикантом в оркестрі Олександрійського музично-драматичного театру. З 1950 р. працює викладачем духового відділу по класу труби Дубенського училища культури. Багато років керував духовим оркестром ливарно-механічного заводу, за що був нагороджений медаллю "За доблесний труд", а також Почесною грамотою Міністерства культури УРСР. Працював викладачем духових інструментів до 1999 року.

Штихалюк Павло Іванович народився 23.09.1948р. у с. Залужжя Дубенського району Рівненської області. В 1966р. вступив до Дубнівського культосвітнього училища, де навчався на духовому відділі по класу труби (викладач Михасик С.А.) З 1967р., будучи студентом II курсу, працював артистом естрадного оркестру при районному будинку культури до 1972р. У 1977р. вступив до Харківського державного інституту культури на кафедру духових і естрадних оркестрів по класу труби (викладач Дудніков М.М.), який закінчив у 1982р. З 1977 року працював у Дубнівському культосвітньому училищі за сумісництвом викладачем на духовому відділі по класу труби. У 1983 р. був прийнятий на постійне місце роботи. В 1986 р. проводився фестиваль "Молоді голоси" м. Тернопіль, в якому брав участь і став лауреатом фестивалю. В 2000 р. в номінації розвитку духового мистецтва був нагороджений "Кришталевим жолудем". В цьому ж році духовому оркестру Дубенського училища культури під керівництвом Павла Івановича було присвоєно звання "Народний аматорський колектив". У 2004 році був нагороджений медаллю "Відмінник освіти України". Наше наукове дослідження не претендує на повну, вичерпну інформацію про становлення та розвиток школи гри на трубі в Західній Україні, робота за даною темою матиме продовження і ми надіємось на нові архівні знахідки, будемо поповнювати інформацію з науково-публіцистичних публікацій інших авторів, мистецьких особистостей, причетних до творчо-виконавської діяльності на духових інструментах того часу.

Михальченко А., м.Рівне

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ДУХОВИХ ОРКЕСТРІВ ТРОСТЯНЕЦЬКОГО РАЙОНУ ВІННИЦЬКОЇ ОБЛАСТІ

Духова музика у своєму історичному розвитку була і залишилась складовою частиною культурного життя народу.

Аматорський духовий оркестр здійснює значний емоційний вплив на масового слухача. Жоден з оркестрів не може так яскраво та натхненно звучати на вулицях, площах та парках. За тривалий період часу духової музика набула великого естетичного значення.

Наприкінці XIX – початку XX ст. у більшості випадків любительські духові оркестри організовували музиканти, що повертались додому з армійських духових оркестрів. Ці музиканти переносили в нові умови принципи організації духових оркестрів, ставали їхніми керівниками, зберігаючи при цьому частково репертуар (маршову і танцювальну музику). Так, наприклад, з 1910 р. у селі Левківці Погребищенського району, в селі Пархилівці Брацлавського району Вінницької області були утворені духові оркестри, які в часи найбільшого розквіту мали у своєму складі понад 30 виконавців.

У 30-х рр. XX ст. невеликі за складом (10-12) організовували духові оркестри, зокрема в селі Торканівка Тростянецького району. На той час вважалося великою подією, коли весілля супроводжував духовий оркестр. Склад оркестру був такий: 2-3 труби, кларнет, 2 тенора, баритон, 2 альти, 2 баса, великий барабан і тарілки. Це був типовий на той час духовий оркестр.

Більш детальним моїм дослідженням стали сільські духові оркестри сіл Торканівка та Цибулівка Тростянецького району та духового оркестру спиртзаводу смт Тростянець.

Торканівка. Перший духовий оркестр села заснований у 1938р. керівником оркестру був Дегурко Федір Костянтинович, колишній оркестрант Одеського оперного театру. Його метою було створення професійного духового оркестру для гастрольних поїздок з концертною програмою по Україні, але, на жаль, так не сталось. Оркестр почав обслуговувати народні обряди (весілля, похорони) даної місцевості. Комплект духових інструментів Київської музичної фабрики були придбані за рахунок колгоспу. Учасниками оркестру були молоді юнаки-колгоспники.

25 червня 1941р. оркестр проводить односельчан на війну, де грали: марш «Прощання слов'янки» та багато вальсів. Оркестр проіснував до 1945р.

Керівником оркестру був Кривов'язий Дмитро Андрійович. Діяльністю оркестру переважно було обслуговування народних обрядів.

З 1977р. керівник Бурдейний Іван Давидович. 1982-83рр. – Гнатков Іван Олексійович.

З 1990р. – Цегельний Петро Андрійович. Освіта – Тульчинське училище культури по класу труби у Ципардея П.А. З 1985 по 1990рр. працював керівником духового оркестру у селі Савинці Тростянецького району. З 1990 по 2001 рр. – керівник духового оркестру у селі Торканівка. Вихованцями цього оркестру були: Безпалько І.Ф. – прапорщик, соліст духового оркестру «Крила України» при штабі ВПС м.Вінниця, Дубоніс Р.О. – соліст вокально-інструментальної групи «Yurkesh», Михальченко А.О. – студент 3 курсу інституту мистецтв РДГУ.

Тростянець. Перший духовий оркестр створений у 1939р. Керівником та диригентом оркестру був Нейгауз Криштофор, про його освіту майже нічого невідомо. Відомо лише, що він був непоганим кларнетистом. Одним із вихованців цього оркестру був Станкевич Борис Дмитрович, який, полюбивши духову музику, вступає

в партійну школу м.Тульчин (сучасне училище культури) на клубний відділ, де стає першим з основоположників мистецтва гри на трубі. Після закінчення школи – служба на Балтійському флоті. З 1949р. керівник оркестру Червонецький Зіновій Сільвестрович, згодом його змінив брат Іван. Сім'я Червонецьких була досить обізнана в широкому колі музики. Їхній батько Самійло – скрипаль, сини Іван – трубач, Зіновій – баритоніст, Яків – тенорист, сестра Галина грала на барабані.

У 1958р. керівником оркестру стає Станкевич Борис Дмитрович. Щосуботи оркестр грав на танцях, а також обслуговував загальнодержавні свята. 1973р. – за рахунок спиртзаводу купується перший комплект духових інструментів, другий – у 1984р. У 1993р. оркестр смт Тростянця – лауреат премії федерації профспілок з інструментального жанру. 2001-2003рр. – присвоєно звання лауреата самодіяльних оркестрів, 2003р. – четвертого Всеукраїнського фестивалю профспілок. У репертуарі оркестру близько 170 музичних творів.

Цибулівка. До 1955р. існував розподіл на два окремих колгоспи: Стара Цибулівка і Нова Цибулівка.

Нова Цибулівка. В 1952-53рр. було засновано перший духовий оркестр, керівник – Пухальський Данило Фомович, колгоспник. Учасники колективу – колгоспники, за складом малий мідний склад оркестру. Діяльністю оркестру було обслуговування та супроводження народних обрядів та державних свят.

Стара Цибулівка. Перший духовий оркестр заснований у 1953 р., керівник – Шадновський Михайло Климович. Оркестр проіснував два роки. Учасниками були діти 5, 6, 7 класів. Найменшим строком навчання було 6 місяців. Цікавим фактом є те, що за цей короткий термін заграли вальс «Сон шахтера». Міграція молоді стала причиною розпаду оркестру.

3 травня 1955р. відбувається укрупнення колгоспів, утворюється один колгосп – Цибулівка. З цього часу керівником оркестру стає Притуляк Федір Васильович. Як стверджує його учень Черній В.Г. : «Він не мав нот, а все писав з голови». Хоча відомо, що рідний брат Федора Васильовича – Василь грав в одному із військових духових оркестрів м.Львів. По закінченню військової служби йде працювати у сусіднє село Бережанку керівником духового оркестру. Притуляк Ф.В. працював з 1955 по 1959рр., на зміну йому керівником оркестру стає Дмитро Пилипенко.

Хоча музиканти-духовики колишнього колгоспу Нова Цибулівка після з'єднання не мали офіційного керівника, старостою оркестру був обраний Малюта Ф.С. Діяльністю оркестру було обслуговування народних обрядів та загальнодержавних свят, а також танці в сільському народному клубі. Послідовником цього мистецтва стає колишній вихованець Черній Василь Гаврилович, який ще за школярських часів був одним із учасників цих колективів.

Після закінчення Немирівського педагогічного училища у 1963р. йде працювати керівником духового оркестру в село Жабокрич Крижопільського району. Там він засвоює методику колективної гри Рунова. У 1965р. вступає на десятимісячні курси диригентів духового оркестру при Тульчинському культосвітньому училищі. Після закінчення у 1966р. курсів йде працювати в село Цибулівку керівником духового оркестру, де починає свою сумлінну працю. Згодом за кошти колгоспу їде в місто Ленінград, де купує комплект духових інструментів. Заняття з оркестром проводились від 18-00 до 22-00. 1967р. на честь п'ятдесятиліття радянської влади в смт Тростянець займають перше місце, де грали «Слався» М.Глінки. У 1969р. – виступ у Вінницькому музичному училищі. Тут грали: «Український марш» Л. Піджаренка, «Попурі», «Хор», «Марш із опери «Аїда», «Хор мисливців», «Піонерський вальс» Р.Творуна, «Прощання слов'янки» В.Агапкіна та марш «Сум за батьківщиною». 1976р. – лауреати першого республіканського огляду художньої самодіяльності, де грали: «Попурі на теми піонерських пісень» та «Музичний момент» Ф.Шуберта. За досконалу

виконавську майстерність оркестру пошили форму. Не дивлячись на свою зарплатню в той час (80 крб.), Черній В.Г. вів оркестр, жіночий та чоловічий вокальний ансамблі. Жінки, які співали в ансамблі, були залучені в агітбригади. За зайняте перше місце в огляді агітбригад виграли фортепіано «Україна».

Важливим внеском у розвиток підростаючого покоління є створений ним ансамбль сопілкарів у 1978р., який виступав на великих сценах з 1983р. та завойовував неодноразові нагороди. Ансамбль сопілкарів це також учасники духового оркестру.

З розпадом СРСР припинив свою діяльність і оркестр, але в селі Цибулівка відкрився філіал Ободівської музичної школи. Це сприяє сьогодні розвиткові духового оркестру.

У мистецьких колах Вінниччини ім'я В.Г.Чернія із Цибулівки добре відоме. Взагалі рідко коли зустрінеш людину більш віддану своїй справі, ніж він. А справа його життя – музика.

18 березня 2007р. у Цибулівці відбулося прекрасне свято, присвячене гарному ювілеєві. Виповнилося 40р. улюбленому дітищу – сільському оркестру. На ньому виступав зведений оркестр. До його складу увійшли музиканти різних поколінь, тішили своєю майстерністю сопілкарські колективи.

Згідно з наказом Міністерства культури і туризму України від 15.03.2006р. Чернія В.Г. нагороджено почесною грамотою за вагомий особистий внесок у створення духовних цінностей та високу професійну майстерність.

У ході проведеного мною дослідження духових оркестрів Тростянецького району Вінницької області впливає таке: культурне життя середини ХХст. стало потужним поштовхом для розвитку духового мистецтва.

Вовк Р.А., м.Київ

ФУНДАМЕНТАЛЬНІ ЗАСАДИ ПОСТАНОВКИ ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ КЛАРНЕТИСТА

Незаперечною істиною у справі формування музиканта-професіонала є необхідність прищепити йому ще на початковому етапі навчання раціональні (найоптимальніші) навички гри на кларнеті, як-от:

- раціональне дихання;
- оптимальна постановка тіла (голова, тулуб, ноги, руки та пальці);
- звук і усвідомлене формування правильних тембральних характеристик кларнета;
- усвідомлене розуміння ролі інтонаційних можливостей та особливостей кларнета, залежність інтонації від висотної та тембральної єдності.

Очевидно, що для засвоєння учнем високої якості виконання всіх вищеперелічених елементів виконавської техніки, викладачу необхідно знайти ті найвірніші слова і приклади, які б допомогли починаючому кларнетисту сформувати уявну базу найдосконаліших слухових взірців (людський голос, професійне звучання скрипки, акордеона, кларнета тощо), які допоможуть музиканту-початківцю оволодіти професійним звуком, і стануть тією основою, що сприятиме формуванню у нього вірних професійних ігрових навичок.

Важливо переконати кларнетиста-початківця у необхідності постійного пошуку ним найефективніших способів виконавської техніки.

Принцип раціональності полягає у визначенні найкоротшого шляху до мети, коли вилучається все зайве і випадкове. Зокрема раціональність досягається за рахунок роботи тільки тих м'язів, які мають безпосереднє відношення до гри. Чим досконаліший апарат, тим з меншою затратою нервової та фізичної енергії він досягає бажаного результату, тим економнішою є його виконавська техніка [1, 42].

Раціум вивільняє розум від вирішення технологічних проблем і дає змогу музиканту більш яскраво виразити художню сторону твору.

Раціональність у музичному виконавстві досягається не лише порадами вчителя, але й постійними, цілеспрямованими заняттями учня, що сприятиме оптимізації його виконавської техніки. Зазвичай організм музиканта сам допомагає раціоналізувати роботу виконавських органів кларнетиста. Так, розвитку дихання сприяють: щоденна гра довгих звуків, квінто-квартових протяжних вправ, кантиленних творів тощо. Укріпленню губного апарату: виконання гам та етюдів у різноманітних варіантах, вправи Крьопша тощо.

Істиною можна вважати факт – чим вищий рівень раціоналізації всіх постановочних елементів виконавського апарату кларнетиста, тим вищий його художній виконавський рівень, що є метою кожного музиканта.

Метою цієї статті є акцентація уваги кларнетистів (викладачів і виконавців) на основних принципах постановки виконавського апарату.

Завданням автора цієї публікації є висвітлення деяких ключових проблем, які виникають у процесі формування кларнетиста-професіонала, та рекомендації з їх запобігання.

Актуальність теми полягає у важливості порушених проблем, а практичні рекомендації дозволять уникнути помилок, властивих попереднім поколінням кларнетистів, сьогодні.

Основною **метологічною** базою цієї статті варто вважати методологічні напрацювання провідних виконавців і викладачів у царині духового виконавства та особистий багаторічний педагогічний досвід автора, що ґрунтується на певних якісних результатах – виховані десятки професійних кларнетистів-лауреатів різноманітних конкурсів.

У даній статті навряд чи вдасться повністю розкрити всі питання, які виникають у процесі формування кларнетиста-професіонала, а життєвий та професійний досвід автора статті свідчить про важливість порушених питань. Адже від рівня оволодіння основними постановочними прийомами виконавського апарату музиканта будь-якого фаху великою мірою залежить не тільки творча, але й життєва його доля.

Як показує практика, викладачі кларнета з різних причин досить часто недооцінюють важливість основоположних моментів постановки, що призводить у подальшому до серйозних виконавських проблем. Так, погано поставлене дихання обмежить можливість музикування як у співучій музиці, так і у віртуозній.

Нераціональна постановка пальцевого апарату унеможливить гру якісного легато і гальмуватиме віртуозні можливості музиканта. Байдужість викладачів у постановці тіла, голови чи рук може знизити естетичне враження у слухача навіть від загалом добротної гри кларнетиста.

Тепер розглянемо ґрунтовніше взаємозв'язок вищеперелічених постановочних елементів виконавського апарату кларнетиста з його творчими можливостями.

Раціональне дихання

Безумовно, виконавське дихання є одним із найважливіших і найскладніших прийомів під час гри на духових інструментах. Професійне оволодіння ним вимагає високої кваліфікації викладача і певної інтелектуальної зрілості виконавця. Інколи,

особливо на початковій стадії навчання, викладач повинен "достукатися" до свідомості малюка. Таким сповна можна вважати 8-9-літнього учня. Адже дитині цього віку складно пояснити всі особливості фізіології людини та взаємодії різних органів дихального апарату під час фізіологічного і виконавського дихання. Тому головну увагу учня-духовика варто сконцентрувати на основній меті дихання, яка полягає у створенні виконавцем пружного (потужного і швидкого) струменя повітря, що заповнює канал духового інструмента.

Доречний зразок, який би доступно пояснив початківцю-кларнетисту роботу дихального виконавського апарату, є приклад із диханням лежачої на спині людини. Якщо покласти долоню на ділянку живота (вище пупка) і проаналізувати протягом певного часу стан руки, що знаходиться на животі, то спостерігається піднімання руки разом із підніманням передньої стінки живота (під час вдиху) і опускання її під час видиху. Після декількох циклів вдиху-видиху варто запропонувати учневі затримати дихання після вдиху, відчувати цей момент (рука знаходиться у найвищій точці) і після декількох повторів (фіксацій) запропонувати учневі спробувати задути уявне полум'я свічки, яка начебто знаходиться перед ротовим отвором. Під час "гасіння" свічки ротова щілина вузька, відповідно струмінь повітря, що виривається, буде швидким і досить пружним!

Якщо цей прийом лежачи буде засвоєний, залишиться тільки вищеописаний спосіб утворення швидкого і пружного струменя повітря перенести учнем на стан тіла у вертикальному положенні (стоячи). На превеликий жаль, той позитивний дихальний прийом, досягнутий учнем, коли він знаходився у горизонтальному стані, значно важче забезпечити у вертикальному положенні тіла.

Безумовно, початково засвоєні виконавські дихальні навички вимагають регулярних щоденних самостійних занять учня і постійного контролю викладача, що допоможе зафіксувати набутий досвід.

Для наглядності та засвоєння суті професійного дихання можна порадити учню уявляти, ніби він постійно, граючи на кларнеті, надуває гумову дитячу кульку, яка натягнута на розтруб. Для цього слід придбати кольорову кульку і практикувати надування її насправді, слідкуючи, щоб під час цієї вправи об'єм кульки безперервно (обов'язково плавно) збільшувався. Якщо під час вдиху, одночасно з ним, вдасться ще й підбирати нижню частину живота (та, що нижче пупка), то головне завдання з дихання можна вважати виконаним! Адже підбирання нижньої частини живота автоматично забезпечить таку пружність і швидкість видиху, які необхідні для створення опорного видиху, так званої **опори**!

Як відомо, вершини і кульмінації фраз знаходяться переважно у їхньому кінці, тому варто з перших уроків, коли учень тільки навчається відтворювати звук на кларнеті, рекомендувати йому грати протяжні звуки, постійно їх крещендуючи. Це забезпечить єдність і випуклість фрази, що введе його вже на початковому етапі навчання на високий художній виконавський рівень. Як правило, такі досягнення починаючого є надзвичайно цінними, бо надають його грі певні риси зрілості!

Постановка тіла (тулуб, голова, ноги, руки і пальці) кларнетиста

Якщо постановка дихання вимагає від учня розуміння багатьох фізіологічних процесів життєдіяльності людського організму, то проблема постановки тулуба, голови, рук, ніг і пальців кларнетиста здається значно простішою. Продемонструвавши учневі професійний варіант постановки тіла, можна сподіватися, що візуального сприйняття її учнем буде достатнім для бездоганного засвоєння. Дуже важливо пояснити учневі необхідність регулярних занять його перед великим дзеркалом для візуального контролю за виконавською постановкою тіла.

На практиці часто все відбувається зовсім не так. Адже учень під час практичних занять повинен зосереджувати увагу на дуже багатьох елементах постановки і це завдання є об'єктивно непростим, а іноді, без участі педагога, і неможливим. Тому щоденні заняття викладача з учнем (йдеться про початковий період навчання) є дуже бажаними.

Доброзичливі, але суттєві поради та зауваження вчителя є безцінними, бо дозволяють довести виконання всіх вищеописаних прийомів до рефлексорного (автоматичного) стану.

Візуальний контроль за професійною постановкою тіла кларнетиста

Тіло знаходиться у комфортному стані (всі органи вільні, дещо розслаблені). Ноги на ширині плечей, з упором на одну з них. Вертикальна вісь (хребет, шия, голова) рівна. Іноді спостерігається деякий нахил голови уперед, що є небажаним, бо це може негативно позначитись на звучанні. А ось деякий нахил тулуба уперед буває доречним, якщо це сприяє оптимальному виконавському диханню. Руки без відстовбурчування у ліктях та прогину у кистях, долоні і пальці м'які та еластичні.

Особливої уваги вимагає постановка пальців. Давні рекомендації з видобування першого кларнетового звука **соль** першої октави на практиці виявились шкідливими, так як учень, тримаючи всю вагу кларнета лише на одному (великому) пальці правої руки, одразу ж відчуватиме серйозний ваговий дискомфорт, що, як правило, призводить до спотвореного стану інших дев'яти пальців рук!

Багаторічний педагогічний досвід автора, набутий у роботі з початківцями, засвідчив правильність і доцільність постановки пальців рук (ще до першого видобутого учнем звука на кларнеті), які виставляються для відтворення звука **ля** малої октави.

Можливо, така рекомендація здається дещо парадоксальною, але в ній є велика доцільність, яка полягає у тому, що 6 із 9 ігрових пальців можна свідомо раціонально виставити. Це стане фундаментом пальцевої техніки кларнетиста.

Чому ж пальці виконавця виставляються на звук **ля** малої октави, а не **соль** малої октави? Причина полягає у тому, що звук **соль** малої октави вимагає участі 4-го пальця правої руки, який у ще маленьких діток не завжди легко дістає до третього отвору нижнього коліна інструмента! Та й взагалі, постановку пальців варто починати на складеному кларнеті (можна без мундштука), сидячи. Спочатку виставляють ігрові пальці (без участі великих), забезпечуючи їх природний напівокруглий стан. Відкриті отвори кларнета затуляються пучками пальців кожної руки по чергово, мізинці легко і комфортно дістають до клапанів і важелів. Коли це завдання реалізоване (пальці лежать на отворах), можна ставити великі пальці на те місце, де вони природно стануть самі. Таким чином уникається перенапруження пальцевого апарату. Адже практика свідчить, що при постановці навпаки, коли спочатку ставлять великий палець правої руки під тримальну підставку, ігровим пальцям складно оптимально функціонувати на отворах і важелях – мізинці часто підігнуті, знаходяться під важелями, другі, треті та четверті пальці обох рук "коцюрбляться" або стирчать неприродно. Таким чином, займаючись з викладачем і самостійно біля дзеркала, учень щодня освоює **гриф**¹ інструмента в раціональному режимі!

Завданням педагога є постійний контроль за станом пальців учня, регулярне нагадування про недопустимість великоамплітудних рухів пальців або зміщення їх у сторони від отворів і важелів. У подальшому під час гри гам, учневі треба пропонувати виконувати їх трелями (спочатку у спокійних темпах), що забезпечить раціональну пальцеву техніку. Адже виконання трелей унеможливило зайві задирання пальців тощо.

¹ "Грифом" називаємо систему звукових отворів і клапанів кларнета, з допомогою яких можна видобувати звуки різної висоти.

Тембр кларнета

Музиканти вважають, що звук на інструменті – це "обличчя" виконавця. Тембр звука кожного кларнетиста, наче відбитки пальців – неповторний. Треноване вухо, серед десятків виконавців, може безпомилково відрізнити одного виконавця від іншого лише за тембром звучання їх інструментів.

За класичною теорією Г.Гельмгольца, тембр звука залежить від кількості, висотного розташування і сили обертонів. Звісно, учень у віці 9-11 років ще не готовий до глибинного проникнення у наукову сутність цього питання, проте, з перших сформованих ним звуків, розуміння тембру необхідне.

Педагогічний досвід свідчить, що розуміння тембрової специфіки звучання кожного інструмента необхідно прищеплювати учневі ще на етапі ознайомлення його з кларнетом, коли він не видобув ще жодного звуку у своєму житті.

З перших же занять варто звернути увагу початківця на звучанні кларнета, на успіхах у звуковидобуванні, досягати виразності навіть під час гри вправ, виховувати культуру виконавської майстерності в цілому і зокрема культуру звука. Очевидно, що якісний музично-виразовий звук може бути, як правило, лише у виконавця, який багато слухав, умів слухати і на основі почутого досконало розвинув слухову уяву. Роль педагога у зв'язку з цим підвищується [2, 32].

Для формування у дитини правильних тембрових навичок дуже корисним варто вважати вірно підібрані звукові зразки. Добре, якщо педагог може сам продемонструвати цікаве (у тембральному відношенні) звучання. Якщо ж із якоїсь причини викладач не готовий бути зразком, то можна вдатися до наслідування звучання кращого в класі учня, відео- чи аудіозаписів тощо.

Правильно сформовані уяви учня про тембр допоможуть йому, наслідуючи у повсякденних заняттях раз почутий еталон звука, постійно розвивати красу звучання інструмента, доводячи його до найвищого рівня.

Мета досягнення тембрової досконалості повинна стояти перед вчителем і учнем увесь їх співтворчий період, що допоможе учневі сформувати високопрофесійний рівень тембральної досконалості звука. Необхідно пояснити учневі, що робота над звуком, його тембром повинна продовжуватись усе його творче життя.

Динаміка кларнета

Робота над динамікою повинна бути невіддільною від роботи над звуком. Працюючи над звуком, варто намагатись до виявлення всіх його кращих якостей, в тому числі динамічного різноманіття і гнучкості. Працюючи над динамікою, треба намагатись, щоб у всіх нюансах якості звука залишалась високою [1, 235].

Очевидно, що для вираження емоцій у музиці виконавець повинен володіти динамічними градаціями.

На одному і тому ж інструменті, в одному і тому ж діапазоні один виконавець може видобувати звуки в багато разів потужніші, ніж інший; один виконавець володіє великим звуком, інший – маленьким. Великий звук – якість, яку важко переоцінити. В досягненні його мають значення і природні дані, і якість інструмента, і певною мірою майстерність виконавця [2, 40].

З перших уроків занять на кларнеті необхідно пояснити учневі значення динаміки для музиканта і як тільки він навчиться грати рівні (за динамікою) звуки, можна давати йому завдання для оволодіння різними динамічними відтінками. Так, певний час варто учневі "покричати"¹ на кларнеті. Адже цей прийом повністю унеможливорює затискання духовиком будь-яких виконавських органів звукотворного апарату (гортань, губи тощо).

Якщо викладач переконається у засвоєнні учнем цього прийому, можна видозмінити завдання і рекомендувати йому гру протяжних звуків у різних динамічних

¹ Під поняттям "покричати" розуміється гра у гучних нюансах.

варіантах (від гучних до дуже гучних – крещендо та від гучних до тихих – дімінуендо). Ці завдання необхідно поєднувати із паралельною роботою над динамікою у гамах, вправах і легких п'есах.

Інтонація

Аксіомою можна вважати думку, яка побутує серед музикантів: "Один фальшивий звук здатний повністю зіпсувати враження від досконалої (у динамічному, тембральному та віртуозному відношеннях) гри виконавця!"

Для формування в духовика професійних інтонаційних навичок варто з перших уроків поєднувати гру на його інструменті із сольфеджуванням ним вправ і п'ес. Відомо, що відтворення голосом музичного матеріалу, який виконується на кларнеті, важко переоцінити!

Всі музиканти під час гри на будь-якому інструменті свідомо намагаються наслідувати людський голос, який, безумовно, може бути певним еталоном. Цінними вправами варто вважати гру кларнетистом протяжних звуків, наслідуючи у висоті та тембрі звуки фортепіано. Регулюючи барильцем (бочечкою) кларнета висоту видобутих звуків, духовик обов'язково повинен контролювати ще й їхню тембральну ідентичність.

Роль таких вправ важко переоцінити, адже, крім пошуків висотної, він вчиться відчутти ще й тембральну єдність, яка у подальшому творчому житті, особливо в ансамблевому музикуванні, буде мати неоціненне значення.

У цій статті ми лише торкнулися найважливіших моментів виконавства на кларнеті та фундаментальних засад постановки виконавського апарату. Безумовно, розміри статті не дозволяють повністю розкрити всі порушені питання повною мірою, починаючи від акустичної природи кларнета, анатомічних і психофізичних особливостей виконавців, роботи амбушура, артикуляції та штрихової культури, техніки вібрато, нетрадиційних засобів виразовості тощо.

Сподіваємось, що висвітлені у цій статті шляхи та підходи до вирішення деяких проблем виконавської техніки кларнетистів принесуть певну користь кларнетовій спільноті України.

Література

1. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства // Учебное пособие. – К., НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006. – 432с.
2. Пушечников И. Музыкальный звук гобоиста как основа художественной выразительности // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1976. – Вып. IV. – С.32-47.

Сверлюк Я.В., м.Рівне

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ДИРИГЕНТСЬКО-ОРКЕСТРОВОГО МИСТЕЦТВА

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

Якщо на становлення диригентсько-хорового мистецтва впливали церковні традиції, то оркестрове виконавство з відповідними формами керування ним (диригування) можна пов'язати з народним музикуванням, яке вимагало певної організації навчання гри на інструментах. Народне музикування у Київській Русі мало місце ще у дохристиянські часи, функціонування якого без відповідного навчання та певної організації, безперечно, було б неможливим. Зауважимо, що на становлення народно-оркестрового музикування значний вплив мав хоровий спів. Позаяк ознайомлення з музикою здебільшого відбувалося через спів у церковному хорі, який вважався самодостатнім музичним колективом, що генетично успадкував культурні традиції того часу. Хорова музика була поширена в Україні ще з часів Київської Русі. З X століття вже існували відомі церковно-співацькі школи у Смоленську, Києві, Новгороді, Пскові, Чернігові, де здійснювалася підготовка керівників церковних хорових колективів [9]. Літописи називають відомих майстрів, domestikів Києво-Печерської лаври Грека Мануїла, Феодосія Печерського та ін. Основною метою цих навчальних закладів була підготовка спеціалістів для керування церковним хором.

Безперечно, оркестрове диригування могло розвиватися тільки завдяки удосконаленню музично-оркестрового інструментарію, культури виконавства, відповідних традицій, властивих певним регіонам України.

У Київській Русі музика, яку на той час можна було вважати професійною, побутувала при княжому дворі як світське музикування, у ратній справі і в народному побуті. У першому випадку, як зазначає В.Богданов, вона супроводжувала веселі розгульні учти, зокрема урочисті церемонії прийому послів, укладання миру, урочисті виїзди князів тощо [2].

Підтвердженням важливої ролі музики у побуті Київської Русі є фреска Софійського собору, на якій зображено поміст, де відбувається театралізована вистава. У ній, крім танцюристів та акробатів, бере участь стародавній оркестр, до складу якого входять виконавці на органі, духових, струнних та ударних інструментах. Одного із музикантів зображено з інструментом, що нагадує поперечну флейту, інші персонажі з трубами та тарілками. При цьому їх зображено в одязі західних менестрелів та трубадурів [5]. Це дає підстави вважати, що при княжому дворі існувала практика запрошення груп музикантів з інших держав.

Варто зазначити, що з прийняттям християнства, за Володимира Великого, багато музичних інструментів, що служили язичницькому культу, було знищено, а аскетичні погляди на світ та його принади з роками ставали дедалі суворішими. До принади було віднесено й музику як атрибут язичницького культу. Тому гуслі та інші народні інструменти почали вважати гріховними. Про це свідчить християнське повчання XI ст.: «Як труба збирає воїнів, молитва, що твориться, збирає ангелів божих, так сопіли і гуслі збирають біля себе розпусних бісів» [12]. Проте, судячи з тогочасних літописів, існували музичні інструменти, що стосувалися військового побуту. Наприклад, у 1151 році літописець зазначає, що під час облоги Києва князями Георгієм Суздальським і Володимиром Галицьким як оточуючі, так і оточені мали труби і бубни. Це свідчить про використання музичних інструментів у бойових походах [3].

Пізніше в Суздальському літописі 1216 року згадується про битву Великого Новгорода з Володимиром і відмічається, що у новгородців було 60 труб. У Никоновському літописі 1219 року зазначається, що Святослав Всеволодович звелів озброїтись..., вирядити полки та вдарити в бубни, в труби та сурни [13].

З цього можна зробити висновок, що певні музичні елементи були невід'ємним атрибутом військових походів. Безумовно, про професійне колективне виконавство не йдеться. Проте ці свідчення дають підстави стверджувати, що тоді для подання сигналу та взаємодії війська широко використовували музичні інструменти. Можемо припустити, що прообразом диригента був музикант, який, крім подання жесту для

гри, також здійснював певну організаційно-навчальну діяльність музикантів, тобто дбав про те, щоб відповідно до традицій військових походів дотримувалася музична атрибутика, що побутувала тоді.

Зазначимо, що значної шкоди розвитку національної культури, зокрема й музичної, було завдано татаро-монгольським пануванням, яке тривало майже два століття і далеко відкинуло українські землі від європейських зразків розвитку філософії, естетики та музичного мистецтва. Цей період майже не залишив достовірних свідчень про духовне і культурне життя народу. Тільки з окремих свідчень можна дізнатися про музичну культуру того часу на певній території України. Зокрема у «Градуалі» 1406 року знаходимо зображення польської музичної школи, що діє на території України. Співають 12 підлітків під керуванням двох наставників. Учитель диригує диригентською паличкою, а його помічник співає і рукою відбиває такт [14]. Так, це дає підстави стверджувати, що диригент ще на початку XV століття застосовував диригентську паличку, а для керування музично-виконавським процесом колективу використовували подвійне диригування.

Подальший розвиток диригентсько-оркестрового мистецтва в Україні пов'язаний з виникненням у другій половині XVI ст. ремісничих музикантських цехів або так званих братств (вони стали осередками професійної підготовки музикантів та функціонування оркестрових колективів), а також з появою значної кількості співацьких шкіл, в яких разом із вивченням музичної грамоти, музично-теоретичних дисциплін вивчали основи композиторської техніки та диригування [11].

Хоча з розвитком оркестрового виконавства значно змінились і методичні підходи до керування колективом, художнього трактування музичних творів, проте в цей період ще передчасно вести мову про диригування як професійну діяльність, адже, як і в Західній Європі, воно скоріше нагадувало «охудожнене керування».

Уперше про певні прийоми диригування згадується в «Мусикійській граматиці» Н.Дилецького у 2-й половині XVII ст., в якій ціла нота відповідала двом помахам руки, половинна нота одному, а серед перших оркестрових диригентів – С.Дегтярьова, який керував кріпацьким оркестром у маєтку Шереметєвих. Відомими диригентами у XVIII столітті були скрипалі і композитори І.Хандошкін і В.Пашкевич. Інакше кажучи, з появою конкретних прийомів диригентської техніки можна вести мову про диригування як професійне мистецтво, хоча на той час ще не було закладів, в яких би здійснювалася підготовка диригентів оркестрових колективів.

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

Подальший розвиток диригентсько-оркестрового мистецтва відбувався у процесі удосконалення оркестрового виконавства та інтеграції багатьох музикантів в Україну, котрі привнесли певні традиції як оркестрової гри, так і керування колективом.

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

Керування оркестровими колективами удосконалюється також завдяки традиції ярмаркових виступів, що простежується з 60-х років XVIII століття. Вони були своєрідною демонстрацією їхнього професійного досягнення. Іншою, не менш поширеною формою, була гастрольна практика диригентів, започаткована наприкінці XVIII століття, яка сприяла їхньому спілкуванню та збагаченню досвіду диригентського мистецтва.

Зазначимо, що на розвиток диригентського мистецтва позитивно впливали тогочасні культурно-історичні умови гетьмансько-старшинського середовища, у якому завдяки військовим традиціям було створено мережі полкових шкіл. Вони, крім виконання загальновиховної функції (вивчення музичної грамоти і співу), здійснювали, підкреслює Л.Барановська, також підготовку професійних військових музикантів та диригентів. Діяльність цих навчальних закладів відбувалася під контролем гетьмана, Генеральної військової канцелярії та інших державно-адміністративних органів [1].

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

Музична школа Київського магістрату була першим у Києві професійним навчальним закладом, який виконував професійне замовлення – підготовку музикантів для магістратського оркестру. З 1782 по 1786 рр. у Кременчуці функціонувала перша військова музична академія, в якій було започатковано професійну підготовку музикантів-інструменталістів, сформовано національні традиції навчання колективного виконавства на духових інструментах. Це був перший навчальний заклад, що готував і військових капельмейстерів (диригентів).

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

Спираючись на історичні джерела, можна стверджувати, що поряд з професійним оркестровим виконавством, що існувало при музичних товариствах, функціонувало аматорське, завдяки якому формувалися також диригенти-аматори, котрі не стільки музичними, скільки організаторськими здібностями підтримували музичне життя у певній місцевості.

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

У концертах, організованих цими творчими організаціями, вважає Ю.Волощук, переважала хорова та вокальна музика; інструментальні твори у концертних програмах звучали дуже рідко. Цей факт можна пояснити відсутністю на той час у Галичині українських навчальних закладів та складністю оволодіння мистецтвом гри на інструментах.

Етапною подією в музичному житті стало заснування у 1891 р. у Львові співацького товариства «Боян», а згодом і в інших містах Галичини та Буковини.

Музично-просвітницька діяльність цих товариств була плідною і різноманітною. Наприклад, тернопільський «Боян» влаштовував безплатні курси для сільських диригентів, які у 1910 р. закінчило 20 осіб. Завдяки просвітницькій діяльності також було відкрито музичну школу, де викладали хоровий і сольний спів, гру на музичних інструментах.

Проте значне місце в розвитку музичної культури (зокрема оркестрового виконавства та диригентського мистецтва) в західних областях України посідає Львівська консерваторія, відкрита у 1851 році (раніше, ніж Петербурзька й Московська). Упродовж ХІХ століття в консерваторії навчалися здебільшого польські музиканти. І тільки у 1903 році під патронатом М.Лисенка у Львові було засновано Вищий музичний інститут [7].

Так, з короткого звіту про діяльність філій товариства у 1925 році, дізнаємося, що з допомогою викладачів Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові було створено тримісячні диригентські курси під керівництвом С.Людкевича. До програми цих курсів, підкреслює Н.Костюк, входили теоретичні (теорія музики, гармонія та сольфеджіо, аналіз хорових творів, загальна естетика) та практичні заняття (диригування на матеріалі творів церковної музики, народних пісень в обробках М.Лисенка, М.Леонтовича, О.Нижанківського, а також Д.Січинського та Р.Вагнера).

Спираючись на історичні джерела, можна констатувати, що оркестрове диригування в Україні, як і в країнах Західної Європи, на той час мало стихійний характер, передусім воно розвивалося завдяки національним музичним традиціям. У великих містах, де діяли музичні товариства, за сприяння яких було організовано різноманітні оркестри, диригентське мистецтво наближалося до професійного. Так, на початку 90-х років ХХ ст. за участі музичного товариства «Боян», яке було створене у Бережанах, з незабутнім концертом виступила видатна співачка Соломія Крушельницька. Під час виступу видатної співачки хором і оркестром диригував О.Нижанківський. Концерт відбувся в залі «Католицького дому». Зокрема активним членом бережанського «Бояну» був тоді професор Богдан Лепкий [4].

Часто диригентами ставали музиканти, котрі досягли відповідного виконавського рівня та мали певні організаторські здібності. Учасники оркестру за своє навчання вносили відповідну плату. Про це свідчать історичні джерела, в яких подається опис подій культурного життя окремих регіонів України. Зокрема Н.Волинець, Б.Мельничук, І.Семенець [4] свідчать, що весною 1911 р. із-за Збруча до Бережан приїхав «капельник» І.Едельман, який був добрим організатором і здібним музикантом. Завдяки його старанням протягом року були організовані духові оркестри в таких селах: Лісниках, Гиновичах, Саранчуках, Козові, Слободі Золотій та Нараєві. Оплату за навчання вносили самі учасники оркестру.

Перш ніж продовжити розгляд проблеми розвитку диригентського мистецтва в Україні, зазначимо, що його не можна відокремлювати від суспільно-політичних та культурних процесів, що відбувалися в Росії, оскільки більша частина території (центральна і східна) входила до складу Російської імперії, а після революції Україна була однією із союзних республік. Тому загальнокультурна політика, яка виходила з єдиного центру – Москви стосувалась і окраїн великої імперії, що входили до її складу. Винятком були лише західні області України, які тривалий час перебували у складі Польщі, Румунії та Австро-Угорщини.

Принагідно зауважимо, що в дореволюційний період у навчальних закладах не готували професійних диригентів оркестрових колективів. Відтак, як і в країнах Західної Європи, ними ставали композитори та провідні музиканти. Прикладом та славною сторінкою історії диригентського мистецтва була диригентська діяльність в

оперному театрі і особливо на концертній естраді П.Чайковського та Н.Римського-Корсакова. Для них диригентське мистецтво не було другорядною творчістю, про що свідчать їхні методичні трактати, в яких окремі положення, присвячені розгляду проблем диригентського мистецтва, мають принципове значення і в наш час.

Разом із бурхливим розвитком різноманітних форм колективного виконавства та диригентського мистецтва в останні десятиліття XIX ст. почала відчуватися значна потреба в професійних диригентах оркестрових колективів, котрих не готували в тодішніх консерваторіях. На це часто звертали увагу передові музиканти. Така ситуація призвела до того, що частим явищем стало запрошення на постійну роботу іноземних диригентів, хоча для деяких з них (як для чеха Направнику чи італійця Дріго) їхня творчість стала невід'ємною частиною музичної культури.

Хоча диригентське мистецтво у попередні роки досягло певних успіхів у своєму розвитку, проте справжнє професійне його становлення відбулося у післяреволюційний період 20-30-х років XIX ст. Передусім це пов'язано із спрямуванням різноманітних видів мистецтв (у тому числі й музики) на культивування радянської ідеології. У багатьох містах починають функціонувати симфонічні оркестри. Нечуваного розмаху набуває художня самодіяльність, що потребувала кваліфікованих диригентів, які б могли виконувати функцію не тільки музичного керівника, а й вмілого організатора та педагогічного наставника. У 1927 р. при відділах профспілок було створено музичні бюро, а при Наркомосі УРСР – Головний відділ мистецтва.

Для керівництва художніми колективами потрібні були фахівці, які б володіли народними і духовими інструментами, мали навички роботи з хором. Тому в 1928 р. у Київському музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка відкрили спеціальне відділення, яке мало готувати диригентів широкого профілю – керівників духових та народних оркестрів і хору. Назва цього відділення кілька разів змінювалася: «Політпрос», «Компрос», «Інструкторсько-педагогічне», «Диригентсько-народно-духове» [8].

Великої популярності в післяреволюційний період набувають військові оркестри, які були ідеологічним рупором військового комунізму та молодой радянської держави. Диригенти таких оркестрів пізніше стали більш відомими, ніж автори творів для духових оркестрів (Д.Покрасс, С.Чернецький, Ю.Хайт та ін.). Вони робили переклади вже написаних творів для різних видів оркестрових колективів, у тому числі й симфонічних оркестрів. Від диригента тоді вимагали поліфункціональної творчої діяльності. Проте зазначимо, диригентів, які б спроможні були здійснювати таку роботу, не вистачало, що, безперечно, впливало на якість виконання та розвиток духових оркестрів. Керування багатьма військовими оркестрами зводилося до виконання прикладних функцій (виконання маршів та вальсів): концертний репертуар могли виконувати тільки окремі духові оркестри (як правило, вони знаходилися у великих містах або столицях союзних республік). Природним на той час вирішенням цього питання було видання наказу Реввоенради (№ 1686, 1920 р), у якому були вказівки, що стосувалися питань виховання в дусі інтернаціоналізму і затверджено «Положення» військово-оркестрової справи. Пізніше це «Положення» було замінено новим наказом, згідно з яким командирів військових частин зобов'язували проявити посилені старання і вжити заходів для того, щоб військові частини мали у своєму розпорядженні пристойні оркестри.

З 1930 року в Україні починають проводити щорічні огляди художньої самодіяльності. У 1931 р. в Харкові (тодішній столиці України) було проведено першу Всеукраїнську музичну олімпіаду, в якій взяли участь понад шістдесят колективів (майже дві тисячі учасників).

Нові грандіозні завдання, поставлені перед мистецтвом, вимагали нових кадрів, зокрема і диригентів. Як відомо, в навчальних закладах у попередні роки не здійснювалася підготовка професійних диригентів, тому в 20-ті роки в консерваторіях було відкрито диригентські класи.

Уже з тридцятих років діяльність радянських консерваторій, підкреслюють Л.Григор'єв, Я.Платек, почала давати перші плоди. Цей результат повною мірою виявився під час Всесоюзного конкурсу диригентів, що відбувався в Москві у 1938 році [6].

Слід зазначити, що наприкінці 30-х років музичне життя в Росії та в столицях республік досягає небаченого розмаху. У всіх великих містах функціонують симфонічні оркестри і музичні театри, які очолюють висококваліфіковані професійні диригенти. Серед яких були В.Йориш, М.Штейман, Н.Грубін, А.Єрофєєв, П.Славінський та інші.

У цей період, за давньою традицією, проводять активну диригентську діяльність такі композитори, як Р.Глієр, С.Прокоф'єв, А.Хачатурян, Д.Кабалевський, Г.Майборода та ін. Оскільки на той час уже були професійні диригенти, то вони виступають інтерпретаторами тільки своїх творів.

Новий етап у розвитку диригентського мистецтва в Україні, підготовки диригентів різноманітної кваліфікації припадає на післявоєнний період. Він характеризується тим, що у 50-ті роки майже в кожному обласному центрі відкривали музичні училища, в яких на оркестрових відділеннях, разом із фаховою підготовкою, студенти проходять практичний курс дисципліни «Диригування».

Становлення диригентсько-оркестрової освіти припадає на 1970-1991 роки у зв'язку з відкриттям інститутів культури. Якщо на початку їхнього функціонування основна підготовка студентів спрямовувалася на набуття навичок роботи в різних сферах культосвітньої роботи (зокрема й керування оркестровими колективами), то з 90-х років відбувається поступова кристалізація педагогічних понять, принципів і підходів до підготовки диригента нової формації. Підготовка диригента оркестрового колективу (народний, духовий оркестр) здійснюється з урахуванням специфіки майбутньої професійної діяльності. Разом із набуттям у мистецьких закладах музично-теоретичних знань важливе значення надається методичній та психолого-педагогічній підготовці студентів, а також набуттю організаторських навичок. У цей період активізувалися спроби виявлення нових шляхів розвитку підготовки диригента оркестрового колективу (О.Ільченко, В.Лапченко, І.Маринін, О.Оленін), що вимагало теоретичного обґрунтування спільного і відмінного у структурі та змісті багатоступеневої освіти фахівців, гуманізації освіти, зокрема особистісного підходу до підготовки майбутнього спеціаліста.

Література

1. Барановська Л.І. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII–XVIII ст.: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства – К., 2001. – 25 с.
2. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку XX ст. – Х.: Основа, 2000. – 344 с.
3. Висковатов А.В. Исторические описания вооружения и одежды русских войск. – СПб, 1841.
4. Волинець Н., Мельничук Б., Семенець І. Бережанщина в спогадах емігрантів «Бережанський боян». – Тернопіль: 1993.
5. Высоцкий С., Тощая И. Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской // Культура и искусство Древней Руси. – Л., 1967.
6. Григорьев Л.Г., Платек Я.М. Современные дирижеры. – М.: Сов. композитор, 1969. 324 с.
7. Грица С.І., Загайкевич М.П., Калиниченко А.П. Історія української музики. – К.: Наук. думка, 1989.- Т.3.
8. Давидов М.А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. Посібник. – К., НМАУ, 1998 – 224 с.
9. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XII–XVI в. Школы. Центры. Мастера. – Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1991. – 234 с.

10. Жаркова О.С. Проблема универсальной (полифункциональной) подготовки учителя музыки на современном этапе: Джазовое музицирование как компонент учебной работы в музыкально-исполнительских классах. – Дис. ... канд. пед. наук. – М., 1998.

11. Ильченко О.О., Сверлюк Я.В. Методологічні проблеми професійної музичної освіти. – Рівне: Перспектива, 2004. – 200 с.

12. Левашова О., Келдыш Ю., Кадинский А. История русской музыки. – М., 1972.

13. Матвеев В.А. Русский военный оркестр. – Л., М., Музыка, 1965.

14. Стасов В.В. Статьи о музыке. – Вып. 3.- М., 1977.

Цюлюпа С.Д., м. Рівне

САДОВИЙ ОЛЕКСІЙ ГРИГОРОВИЧ – МУЗИКАНТ, ПЕДАГОГ

Світлій пам'яті учителя присвячується

Чомусь на цьому земному світі так буває, що часто ідуть від нас у потойбічний, невідомий нам простір молоді, талановиті, шановані громадою люди.

До таких людей належав Олексій Григорович Садовий – надзвичайно добра та скромна у душі людина, обдарований Богом талановитий музикант, прекрасний педагог, професіонал своєї справи в усіх відношеннях, який прожив коротке, але яскраве життя і залишив вагомий науково-творчий доробок в історії музичного мистецтва Волинського краю та України.

Народився Олексій Григорович Садовий 29 квітня 1943 року в звичайній селянській сім'ї села Вівчицьк Ковельського району Волинської області. Батько – Григорій Андрійович (1918-1981 роки життя), мати – Ольга Улянівна (1923 р.н.) були шанованими в селі людьми, мали землю і добре господарювали на цій землі. Поряд із звичайною сільськогосподарською важкою працею батьки Олексія Григоровича знали багато народних пісень і часто співали їх удома. Григорій Андрійович, бувало, грав на скрипці, гармошці, ударних та інших народних інструментах і був першим музикантом на селі, про що часто з гордістю згадував Олексій Григорович.

Безперечно, що ця любов батьків до народного мистецтва, їх широка обізнаність у фольклорній спадщині Волинського краю з материнським молоком і любов'ю передались своїм дітям.

Перші кроки у світ знань протоптав Олексій до Вівчицької початкової школи в 1949 році, а згодом відвідував середню школу, яка знаходилась у с. Голоби, де він навчався до 1959 року.

Успішне навчання з усіх предметів, а особливо вправна гра на гармошці молодого Олексія, привернули увагу шкільного вчителя музики до талановитого юнака. Саме він рекомендує батькам Олексія і сприяє його вступу до Луцького музичного училища в 1960 році.

В народі кажуть – який закладено фундамент, така і міцність будівлі. Ця народна мудрість згодом буде підтверджена творчою діяльністю Олексія Григоровича Садового. Будучи студентом класу труби у відомого педагога Коваля Євгена Миколайовича – представника Львівської школи гри на трубі, Олексій Григорович здобув фундаментальні засади постановки дихання та мундштука під час гри на інструменті, що стало основою в подальшому формуванні його виконавської майстерності. Через десятиріччя

доля складеться так, що саме свого сина Євген Миколайович Коваль доручить Олексію Григоровичу для навчання на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури. Коваль Євген Миколайович після Луцького музичного училища продовжив свою трудову діяльність викладачем класу труби у Львівській дитячій музичній школі № 4. У 2006 році п. Коваль приїздив у м. Рівне разом із своїми вихованцями, які брали участь у Другому Всеукраїнському конкурсі виконавців на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка. Ця зустріч поколінь відбулась по родинному теплою з приємними спогадами. Євген Миколайович дав високу оцінку педагогічній і творчій діяльності Олексія Григоровича Садового, який був найяскравішою зірочкою класу труби в Луцькому музичному училищі. Ці слова учителя є підтвердженням того, що в 1967 році за результатами відмінного виконання вступної програми на трубі Олексія Григоровича зараховують студентом Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка.

У 60-ті роки ХХ сторіччя служба в армії була престижною і почесною для кожного громадянина держави. З 1964 до 1967 роки Олексій Григорович з честю виконав чоловічу місію, відслуживши на посаді музиканта військового оркестру військ МВД у м. Львів. За бездоганну службу і зразкове виконання військових обов'язків рядового Садового О.Г. в 1965 році командування військової частини нагороджує Ювілейною медаллю "20 років перемоги у Великій Вітчизняній війні", що є свідченням високої внутрішньої культури молодого музиканта, відповідальності до своїх обов'язків перед народом, професійного підходу до дорученої справи; ці риси характеру будуть яскраво вираженими, збережуться та зміцніють упродовж усього життя і діяльності Олексія Григоровича.

Справжньою кузнею формування і набуття досвіду виконавської майстерності стануть студентські (1967-1972) роки навчання у класі патріарха Львівської школи гри на трубі професора Владислава Олександровича Швеця (1926-2007 роки життя) у Львівській державній консерваторії ім. М.В.Лисенка. Консерваторія, яка має багату і цікаву історію, де працювали і творили відомі постаті українського національного мистецтва М.В.Лисенко, А.Й.Кос-Анатольський, С.П.Людкевич, М.Скорик та інші, педагогічний колектив якої за будь-якої влади залишався українським не лише за мовою, але й за духом.

Завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської консерваторії професор В'ячеслав Борисович Цайтц так характеризував Владислава Олександровича Швеця – "Досвідчений музикант-педагог, він втілював у собі кращі риси мудрого, ерудованого вихователя творчої молоді, проникливого, зацікавленого знавця своєї професії – мистецтва гри на трубі та викладацької майстерності. Але коло зацікавлень його набагато ширше ремісничих рамок. Разом з тим, у житті це безкомпромісний боєць, наділений живим проникливим розумом, іноді дуже різкий, нетерпеливий до того, що є в житті негативним". Школа гри на трубі, яку виплекав Швець В.О., дала чудові результати. Її представниками є лауреати конкурсів, педагоги В.Котжевський, В.Копоть, Р.Наконечний, В.Давиденко та багато інших. Будучи особисто знайомим з Владиславом Олександровичем ще з студентських років навчання у Львівському училищі культури, яке знаходилося через дорогу від консерваторії, ми, студенти училища, мали змогу відвідувати усі академконцерти та державні випускні екзамени студентів-духовиків консерваторії, спілкуватись з студентами та викладачами, які в більшості працювали за сумісництвом і в училищі культури. Тому, знаючи добре м.Львів, за дорученням Олексія Григоровича, вже будучи студентом його класу, часто мав зустрічі з Швецем В.О. щодо придбання нотних видань та мундштуків, які власноруч виготовляв Владислав Олександрович. Під час зустрічей Владислав Олександрович завжди з теплотою згадував Олексія Григоровича, а особливо акцентував увагу на тому, що не слід було відпускати зі Львова на роботу в Рівне свого улюбленого

студента, який в 1970 році був обраний за конкурсом на посаду соліста симфонічного оркестру Львівської філармонії, працював артистом оркестру заслуженого ансамблю танцю "Юність" під орудою Мирослава Вантуха. В.О.Швець високо цінив виконавську майстерність Олексія Григоровича, який за весь період навчання усі академконцерти та екзамени зі спеціальності складав тільки на відмінно. З усього випуску кафедри духових та ударних інструментів у 1972 році тільки студенту О.Г.Садовому в дипломі рішенням державної атестаційної комісії присвоєно кваліфікацію – концертний виконавець.

Після завершення навчання у Львівській державній консерваторії ім. М.В.Лисенка молодий спеціаліст О.Г. Садовий направляється на роботу викладачем класу труби кафедри духових та ударних інструментів (зав. кафедри – В'ячеслав Миколайович Старченко, випускник Одеської консерваторії) Рівненського філіалу Київського державного інституту культури.

Творча співпраця молодих, талановитих випускників консерваторій, які стали на педагогічну стежку, дала чудові результати. Викладачами кафедри працюють Панасюк Дмитро Микитович – клас кларнета, Козоровицький Петро Романович – клас тромбона, Старченко В'ячеслав Миколайович – клас труби і тромбона, Федун М.М. – клас фагота, гобоя. У вересні 1971 року відбувся перший набір студентів на кафедру. Створюються творчі колективи – духовий та естрадний оркестри, ансамблі з числа студентів та викладачів.

Педагогічна і виконавська діяльність Олексія Григоровича Садового на кафедрі духових та ударних інструментів охоплювала багатогранні сторони музичного життя навчального закладу та області. З його ініціативи створюється брас-квінтет викладачів кафедри у складі: Олексій Садовий – труба; Михайло Гамбель (з 1982 року – Степан Цюлюпа) – труба; Дмитро Полех – валторна; Петро Козоровицький (згодом Микола Терлецький) – тромбон; В'ячеслав Старченко – труба (художній керівник). До концертного репертуару цього колективу входили твори української та зарубіжної класичної музики, переклади для квінтету В'ячеслава Старченка, Олексія Садового, Степана Цюлюпи, які з успіхом виконувались на різного рівня сценах, були записані і звучали в передачах обласного радіо. В 1984 році на кафедрі створюється ще одна творча одиниця під назвою тріо мідних духових інструментів у складі: Олексій Садовий – труба, Степан Цюлюпа – труба, Петро Козоровицький – тромбон. Саме для цього мобільного колективу, який концертував практично в усіх обласних та районних центрах Західної України, Олексій Григорович Садовий зробив ряд цікавих аранжувань та перекладів для тріо мідних духових інструментів, серед яких твори: Ф.Е.Баха "Полонез", Б.Дваріонаса "Прелюдія", Й.Гайдна "Дивертисмент", Б.Анісімова "Скерцо-галон" та інші. Ці твори надруковані в хрестоматії з класу ансамблю, редакція С.Цюлюпи.

Гордістю кожного музиканта-педагога є його учні, яких Олексій Григорович завжди з приємністю згадував.

Садовий Олексій Григорович виховав цілу плеяду високопрофесійних виконавців, диригентів духових оркестрів та викладачів класу труби у мистецьких навчальних закладах України, серед яких: **Зіновій Крет** – заслужений артист України, диригент оркестру Рівненського академічного музично-драматичного театру; **Анатолій Вихованець** – викладач Волинського училища культури і мистецтв, диригент Луцького муніципального духового оркестру; **Іван Андрієвський** – соліст ансамблю пісні і танцю Прикарпатського військового округу; **Сергій Мартинюк** – соліст оркестру Рівненського академічного музично-драматичного театру; **Володимир Грищай** – заслужений працівник культури України, директор і диригент Тернопільського муніципального духового оркестру "Воля"; **Степан Цюлюпа** – завідувач кафедри духових та ударних інструментів РДГУ; **Йосип Імре** – начальник управління у

справах сім'ї та молоді Брегівської міської ради; **Мирон Дадак** – соліст групи Руслани Лежичко та багато інших, які працюють на ниві культури і мистецтва.

В 1983 році Олексія Григоровича Садового за значні досягнення у вихованні молодого покоління, успіхи у науково-дослідній та навчально-методичній роботі наказом ректора РДІК № 34 від 25 лютого 1983 року переведено на посаду старшого викладача кафедри духових та ударних інструментів.

Місія педагога вищої школи – постійно бути у ритмі життя, володіти інформацією про сучасні методики викладання фахових дисциплін. Тому Олексій Григорович Садовий значну увагу приділяв науково-дослідній та навчально-методичній роботі. Ним підготовлено і надруковано методичні рекомендації:

- "Музично-акустичні якості духових інструментів та техніка їх настроювання", 1994р.;
- "Техніка інструментування фортепіанних творів для духового оркестру", 1996р.;
- "Читання та аналіз оркестрових партитур для духового оркестру в самостійній підготовці студентів", 1997р.;
- "Роботи та функції м'язової системи виконавців на духових інструментах", 2002р.

Про високий професійний рівень викладання фахових дисциплін, зокрема специфічного інструмента, свідчить різноплановий педагогічний репертуар, який налічувався в арсеналі Олексія Григоровича Садового. Концерти для труби з фортепіано А.Гедіке, І.Гумеля, С.Василенко, М.Бердієва, Й.Гайдна, А.Арутюняна, І.Леонова, Г.Томазі, В.Щолокова, О.Бьоме, Б.Ярославського, О.Пахмутової, В.П'єскіна – це далеко не повний перелік творів, над якими працювали студенти класу і професійно виконували їх під час проведення академконцертів, концертів класу, звітів кафедри. Кожен із названих творів Олексій Григорович блискуче демонстрував студентам особисто, що було безперечним доказом високої виконавської майстерності педагога, який уміє розкрити душу свого інструмента, а значить і передати студенту любов до інструмента. Основний принцип методики викладання Олексія Григоровича – **роби так, як я**, враховуючи індивідуальні особливості кожного студента.

За вагомі здобутки на освітянській ниві у підготовці висококваліфікованих фахівців Олексій Григорович Садовий неодноразово нагороджувався Почесними грамотами ректорату Рівненського державного інституту культури, Рівненського державного гуманітарного університету, Рівненською міською радою та виконавчим комітетом.

23 березня 2007 року перестало битись серце Олексія Григоровича Садового, надзвичайно скромної, доброї людини, досвідченого педагога, музиканта-професіонала, чиє життя є яскравим прикладом бездоганного служіння своїй справі і людям.

Кавунник Л.В., Кавунник О.А., м.Ніжин

МИСТЕЦТВО ДУХОВОЇ МУЗИКИ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІХ ТРАДИЦІЙ м.НІЖИН ХХ СТОЛІТТЯ

В історії та сьогоденні музичної культури України особливе місце належить мистецтву духової музики, традиціям інструментально-духового виконавства.

Питанням становлення виконавських шкіл, розвитку традицій, жанрів інструментально-оркестрового виконавства, висвітленню практичного досвіду українських виконавців другої половини ХХ – початку ХХІ століть присвячено науково-

методичні розвідки, посібники, приміром А.Ф.Проценка, І.М.Кобця, дисертаційні дослідження, зокрема Є.С.Носирєва, К.Е.Мюльберга, В.М.Апатського, В.Т.Посвалюка, Р.А.Вовка, І.С.Гишки.

На межі XX-XXI століть у національному мистецтвознавстві значна увага приділяється вивченню традицій мистецтва духової музики у регіонах України, як-от: виконавських шкіл Києва, Одеси, Львова, Харкова, Донецька [5,400].

Разом з тим, важливо активізувати дослідження культурно-мистецьких традицій, етапів становлення, форм концертно-виконавської й педагогічної діяльності представників духової музики в обласних і районних містах України. Сутність такої роботи полягає у висвітленні соціокультурної значущості духової музики в обласних центрах і мистецькому середовищі провінцій, що сприятиме науково-практичному пізнанню джерел, стану розвитку духового мистецтва у реаліях сьогодення. Встановлення творчого діалогу, взаємодія локальних і регіональних інструментально-виконавських традицій у розвитку духової музики сприятимуть показу її цілісності і характерної неповторності в ряду мистецтв національної культури України.

У такому контексті певного значення набувають матеріали, присвячені творчості виконавців-духовиків і педагогів міста Ніжина, що на Чернігівщині. Концертно-виконавська, педагогічна, культурно-громадська діяльність кожного з них стала об'єктом вивчення у представленій роботі. Накопичений матеріал сприятиме розумінню етапів розвитку мистецтва духової музики, значущості діяльності її представників: солістів-виконавців, учасників аматорських і професійних колективів закладів культури, педагогів-освітян у розвитку культурно-мистецьких традицій духової музики Ніжина XX – початку XXI століть.

Слід зазначити, що творчій активності виконавців-учасників народного естрадного оркестру міського Будинку культури, духового оркестру, естрадного ансамблю, тріо і квартету мідних духових Ніжинського училища культури і мистецтв ім. М.Заньковецької, духового оркестру Ніжинської дитячої музичної школи, виконавців-солістів передували традиції культурно-мистецького життя Ніжина, закладів освіти міста XVIII – XIX століть.

Становленню інструментально-виконавських традицій духової музики міста сприяла військова музика Ніжинського полку – адміністративно-територіальної і військової одиниці війська Богдана Хмельницького, утвореної 1648 року. З історії питання відомо, що жоден козацький військовий ритуал не проходив без звучання литавр, барабанів, труб. А у діяльності поряд з Ніжинським і Гадяцького полку військова музика була представлена жанрами офіційно-церемоніальної, службово-стройової, сигнально-фанфарної, побутово-розважальної та концертно-військової музики.

З введенням у Ніжині Магдебурзького права з 1729 року розвивається діяльність ніжинського музичного цеху, музиканти якого грали у тому числі і на дудках, сопелях.

Відповідно до хронології історико-суспільних подій духовий оркестр був одним з перших у місті оркестрових музичних колективів. "Чудову гру полкових музик у графському Безбородьковому саду відзначив колишній Володимирський губернатор князь І.М.Долгорукий, перебуваючи в Ніжині у 1810-1817 роках: "Все мы, старые и малые, пустились танцевать. Мазурка, попури и прочие танцы заняли молодежь до сумерек, и мы не разъехались, а разошлись пешком, при лунном сиянии" (3, 10).

Розвитку оркестрового мистецтва сприяли заклади освіти Ніжина, зокрема Гімназія Вищих наук князя Безбородька, у якій, за спогадами М.В.Гоголя, на той час гімназиста, при учнівському театрі у 1824-1827 роках був оркестр, що виконував увертюри Мендельсона, Россіні. Згодом традиції оркестрової духової музики розвивалися у діяльності військового духового оркестру 44 артилерійської бригади, що була розташована у Ніжині у 80-ті роки XIX століття. Колективом, котрий викликав жвавий інтерес у ніжинців, диригував італієць Стабілле. Духовий оркестр обслуговував

паради, у парку – вечори відпочинку (вечірки) з танцями для урядовців, офіцерів, купців, дрібних "буржуа". За свідченням Ф.Д. Проценка, батька майбутнього професора флейти у Київській консерваторії ім. П.І.Чайковського А.Ф. Проценка: "робітничка молодь й солдати натовпом збирались на площі чи вулиці біля огорожі, слухали оркестр і дивились феєрверки" (7,12).

У чоловічій гімназії 26 жовтня 1902 року був організований оркестр, до складу якого входили струнно-смичкові (скрипки, альти, віолончелі, контрабаси), духові (кларнет, корнет, тромбон), ударні(барабан) інструменти. У репертуарі колективу з 30 чоловік були твори Гайдна, Моцарта, Шуберта, Чайковського, що свідчило про певний рівень музично-інструментальної підготовки учнів-оркестрантів. Колективу призначалася виписка нот на суму 80 рублів і передбачався ремонт інструментів. З архівних документів відомо, що капельмейстером оркестру був ніжинець П.Я.Ковінський, випускник Варшавської консерваторії. "Он нужен для обучения гимназистов музыке в стенах заведения в часы свободные от учебных занятий" (4.3).

На початку ХХ століття у місті діяла "Ніжинська філармонія" – оркестровий колектив з 12 учасників, котрий ніжинці ще називали як "оркестр Музикантських". Більшість складу учасників оркестру, у якому грали Арон Тарнопольський і Манілов – ударні, трубач Тарнопольський, скрипаль Борщевський, контрабасист Покрас, кларнетист Левицький, представляли брати Докшицери: Борис – труба, Самуїл – тромбон, Олександр – скрипка. Це і зумовило назву колективу. Наведені факти стануть визначальними у музичному житті стародавнього Ніжина – малої батьківщини флейтиста Андрія Проценка (роки життя 1902-1984) і трубача Тимофія Докшицера (роки життя 1921-2005).

Ім судилося зміцнити мистецьку славу Ніжина у контексті національного та світового музично-інформаційного простору. Кожен з них полишив яскравий слід у розвитку мистецтва духової музики. Концертно-виконавська, педагогічна, культурно-громадська діяльність А.Ф.Проценка й Т.О.Докшицера становили суттєве підґрунтя для розвитку форм духової музики у мистецькому Ніжині другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Мистецькі спогади видатних ніжинців – свідчення їх активної культурно-мистецької позиції у розвитку національної музичної культури.

Так, 1990 року у видавництві "Музична Україна" вийшла друком книга А.Ф. Проценка з коментарями та впорядкуваннями мистецтвознавця і диригента, народного артиста України І.Д.Гамкала та дочки Андрія Федоровича Л.А.Проценка (1,280 с.). Фактично це чи не єдина праця про А.Ф. Проценка, видатного флейтиста, заслуженого артиста УРСР, професора Київської консерваторії ім. П.Чайковського, соліста оркестру Національної опери. У праці вміщено чимало рядків про рідне місто, навчання у Ніжинській класичній гімназії, участь у родинних вечорах домашнього музикування. Доказом значущості митця у справі розвитку національного духового виконавства і педагогіки, автора першої на Україні праці "Методика навчання гри на духових інструментах" стала меморіальна дошка – присвята А.Ф.Проценку біля 54 аудиторії – кафедри духових інструментів Київської державної консерваторії, нині НМАУ ім. П.І. Чайковського. Він був одним з перших 1927 року випускників класу духових інструментів викладача флейти А. Хімиченка. Науково-педагогічній діяльності на кафедрі А.Ф.Проценко присвятив 50 років! Загалом у трудовому стажі музиканта є посади соліста оркестру Київського оперного театру (з 1928 року), соліста оркестру театру опери і балету у м.Свердловськ (1928-1934 роки). У роки Другої світової війни в евакуації він працював в оркестрі Башкирської опери у місті Уфа, далі – з оркестром Київського театру ім. Т.Шевченка – в Іркутську, де створив квартет духових інструментів, з яким виступав у військових шпиталях для поранених. У ті роки колективом було дано 200 концертів.

Серед випускників класу флейти професора А.Д.Проценка, а це близько 100 виконавців, є: народний артист України В.Антонов, заслужений діяч мистецтв України Я.Верховинець, чотири заслужених артисти України, зокрема В.Пшеничний, В.Турбовський, 12 лауреатів республіканського та всесоюзного конкурсів, п'ять аспірантів. Видатний ніжинець був членом журі усіх 5 Всесоюзних конкурсів виконавців на духових інструментах: 1941 і 1957 року у Москві, 1963 року у Ленінграді, 1979 року у Мінську, 1983 року в Одесі, Українського республіканського конкурсу музикантів-виконавців у 1968, 1976, 1980 роках. З 1959 року А.Ф.Проценко працював членом Ради відділу духової музики, лектором на семінарах керівників самодіяльних духових оркестрів України. Велика зайнятість музиканта не ставала на заваді у допомозі розвитку мистецтва духової музики у рідному Ніжині. Зокрема 1956 року він бере участь як голова ДЕКУ у Ніжинській дитячій музичній школі. Випускник школи Володимир Гриценко отримує від А.Ф.Проценка рекомендацію для вступу до музичного училища ім. Глієра, яке з успіхом закінчує 1960 року. Нині В.П.Гриценко – ветеран праці з 40-літнім стажем, викладач і диригент духового оркестру Ніжинського училища культури і мистецтв ім. М.Заньковецької. Це один з прикладів значущості діяльності заслуженого артиста України, професора і науковця А.Ф.Проценка для розвитку мистецтва духової музики у Ніжині.

До когорт видатних ніжинців належить трубач світового рівня Тимофій Олександрович Докшицер – всесвітньовідомий трубач-віртуоз, народний артист Росії, оркестровий диригент, професор, науковець, публіцист. Сьогодні ніжинці не тільки пишаються своїм видатним земляком, але й працюють над увіковіченням пам'яті музиканта у Ніжині.

Так, у міському краєзнавчому музеї діє куточок Т.О.Докшицера, поповнений новими експонатами: книги, афіші, аудіо матеріали, надісланими маестро у 1998-2001 роках до Ніжина. У березні 2006 року на річницю світлої пам'яті музиканта у залі дитячої музичної школи був проведений вечір пам'яті, до участі в якому поряд з ніжинськими виконавцями були запрошені музиканти з Чернігова, Києва, Білої Церкви. Того ж року побачила світ перша в Україні книга про Т.О.Докшицера "Світ підкоряється лише тому, хто має Батьківщину". Важливим засобом популяризації імені Т.О.Докшицера в Україні, Росії, країнах дальнього зарубіжжя стало друге доповнене видання книги під назвою "Тимофій Докшицер – трубач-легенда" (2,111). Монографія побачила світ у липні 2007 року, чим засвідчила повагу ніжинців до славетного земляка, ім'я якого стоїть в ряду з іменами Миколи Гоголя, Євгена Гребінки, Марії Заньковецької, Федора та Андрія Проценків – творців духовного потенціалу Ніжина, непересічних особистостей України в європейському культурному просторі. Книга містить важливі факти з життя Т.О. Докшицера, палко закоханого у своє рідне місто, у якому вперше батько ознайомив юного Тимофія з трубою – царицею його душі, а він став "талановитим співаком, поетом, віртуозом, чародієм, Паганіні на трубі".

За перебігом фактів свого життя Т.О.Докшицер з 1932 року жив і працював у Москві. З 1990 року і до своїх останніх днів він жив у литовському місті Вільнюс. Маестро приїжджав до Ніжина з концертом 1978 року. На декілька годин усе ж встиг приїхати до Ніжина у дні роботи Першої міжнародної Київської конференції і конкурсу трубачів 1998 року. Маестро вів листування з викладачами Гоголівського університету, училища культури і мистецтв імені М.Заньковецької, музичної школи, Центру гуманітарної співпраці з українською діаспорою. Монографія про Т.О.Докшицера – благодатний матеріал для творчого зростання музикантів України, де він народився і яку палко кохав і цінував. У Музеї музичної школи є лист-подяка музиканта до земляків, написана після його концерту 1978 року. (2,48).

Свідченням пошани ніжинців до видатного земляка стало відкриття у жовтні 2007 року меморіальної дошки на фасаді будинку ДМШ. Прикметно, що у відкритті

дошки взяли участь ректор НМАУ ім. П.І.Чайковського, заслужений діяч мистецтв України, професор В.І. Рожок, А.М. Молотай – диригент президентського оркестру, народний артист України, Л.Г. Тихонов – заслужений артист України, диригент Національної опери України. З нагоди події у міському Будинку культури великий концерт дав студентський духовий оркестр академії.

Центральний етап у розвитку мистецтва духової музики у Ніжині другої половини ХХ – початку ХХІ століть припадає на 1960 рік, коли в училищі культури і мистецтв ім. М. Заньковецької для підготовки керівників самодіяльних духових оркестрів відкрилася спеціалізація "Духові інструменти". Серед перших викладачів відділу були А.Ф.Михайлов, Ю.С.Платонов. Вони заклали підвалини для функціонування духового оркестру, котрий став творчою лабораторією для студентів-духовиків у набутті навичок оркестрового диригування. Гордість викладачів спеціалізації – їх випускники, серед яких В.Нечипоренко, соліст Президентського духового оркестру, А.Скидан, соліст Харківського театру оперети, А.Зінченко, соліст Київського зразкового духового оркестру.

Симптоматично, що за 48 років існування студентського духового ним керували тільки чотири диригенти. Факт важливий у розумінні наявності ніжинської школи оркестрового виконавства, котру формували: у 1960-1965 роках перший диригент А.Ф.Михайлов, у 1965-1968 роках Ю.С.Платонов. Майже два десятиліття, у 1968-1983 роках, керував оркестром О.Т.Стрелков, долучивши до звучання духових у 1978 році й групу хореографів-барабанщиць (підготував хореограф училища М.В.Марченко). З 1983 року і донині колективом керує В.П.Гриценко, котрий активно використовує одну з останніх новацій національного духового виконавства – дефіле оркестрантів під час гри (3, 115). У творчій біографії музиканта було і є багато цікавих і плідних контактів, котрі стали у нагоді для подальшої педагогічної діяльності. Як, наприклад, ще школярем грав в оркестрі механічного заводу Ніжина, а влітку працював з друзями у районному колгоспі ім. Фрунзе, щоб на зароблені гроші купити комплект духового оркестру. У віці 15 років Володимир Гриценко безоплатно і без примусу вже керував оркестром на першотравневій і жовтневій демонстраціях. Незабутнє враження у музиканта полишила згадана зустріч з видатним флейтистом А.Ф.Проценком. Власне творчий шлях В.П.Гриценка за рівнем активної діяльності став певною мірою близький А.Ф.Проценку. То були роки концертно-виконавської діяльності: з 1957 року на посаді артиста біг-бенд-оркестру "Дніпро". З колективом він брав участь у молодіжному міжнародному фестивалі у Москві (1957 р.) та у 1960-1961 роках під час декади Українського мистецтва у Кремлівському театрі. Під час служби у лавах РА був інспектором оркестрової служби (м.Свердловськ, 1961-1963 рр.).

З 1983 року духовий оркестр училища під орудою В.П.Гриценка – активний учасник обласних оглядів духових оркестрів (гран-прі, м.Чернігів, 1991р., 1998р.), урочистих зборів, концертів для ветеранів війни та праці у місті: до Дня Перемоги, Покровського ярмарку. У 1983 році В.П.Гриценко з оркестром брав участь у відзначенні "Дня пам'яті" села Козари, знищеного німцями 1943 року. Приємні враження полишив студентський духовий оркестр у гостей – артистів духового оркестру з Баварії 1996 року. На згадку музиканти подарували оркестру флейту виробництва Yamaha, трості, засоби догляду (масло) для духових інструментів. Колектив брав участь у військовому параді під час проведення Міжнародної спартакіади МВС у Чернігові 1999 року, у фестивалі "Дружба" (сміт Сеньківка Городянського району Чернігівщини) на межі трьох державних кордонів України, Росії, Білорусі у 2003-2007 роках. Активна культурно-мистецька діяльність В.П.Гриценка сприяє розвитку і популяризації традицій духового сольного і оркестрового виконавства у Ніжині, області, в Україні. Й донині Гриценко-педагог підтримує творчі контакти зі своїми колишніми студентами, серед яких перші випускники 1967 року В.Богун, нині заступник директора Муніципального духового оркестру м.Київ; М.Г.Запека, соліст

Харківського оперного театру; випускник 1971 року М.Шевченко, соліст Чернігівського музично-драматичного театру; випускник 1972 року В. Гребіньков, диригент оркестру Будинку культури м. Кременчук. Творчі контакти В.П. Гриценка з диригентами духових оркестрів України (В.А.Дашковський, м.Чернігів), (В.Охрименко, м.Київ), плідна педагогічна, концертно-виконавська діяльність у рідному Ніжині стали свідченням активної культурно-мистецької позиції В.П.Гриценка у справі розвитку мистецтва духової музики.

До ветеранів праці відділу духових інструментів належать талановиті педагоги училища С.А.Гурський, О.Т.Стрелков, В.М.Саливон, котрі незмінно працюють в училищі з 1968 року. Зміцненню традицій виконавської, педагогічної діяльності колег відділу та циклової комісії духових інструментів сприяють з 1969 року В.М.Логовець (дерев'яні духові), з 1970 року О.М.Василенко (дерев'яні духові), з 1978 року Е.Ф.Галинський (мідні та ударні інструменти).

У класі С.А.Гурського, у минулому – випускника-кларнетиста Львівської консерваторії, а сьогодні – метра ніжинської виконавської школи гри на духових дерев'яних інструментах, провідного педагога-методиста, у 60-80-ті роки голови ЦК "духові інструменти" училища, навчалися: П.Равинський, заслужений діяч мистецтв Росії, художній керівник мюзик-холу м. Москва РФ, В.Федченко, заслужений артист України, соліст симфонічного оркестру Київської національної філармонії, В.О.Свирид, популярний український естрадний співак і талановитий диригент духового оркестру Київського військового ліцею ім. І.Богуна у м.Боярка.

У творчій біографії О.Т.Стрелкова, випускника класу валторни Одеської консерваторії, педагога-методиста і науковця – автора публікацій про творчість А.Ф.Проценка є унікальна сторінка. Це – роки листування з Т.О.Докшицером (2,56-61).

Одним з цікавих етапів розвитку мистецтва духової музики у Ніжині є діяльність педагогів дитячої музичної школи, першими серед яких були А.Ф.Облогін, П.І.Коваль. Нині у школі працюють ветерани праці О.В.Шевчук, А.С.Тарапун, котрі підготували чудову плеяду юних музикантів, творчий шлях яких продовжився у музичних училищах Києва, Чернігова, згодом провідних консерваторіях України і Росії.

Таким чином, на підставі наведених матеріалів можна свідчити про значення мистецтва духової музики у культурно-мистецькому житті Ніжина другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Серед освітніх традицій педагогів-духовиків – незмінна і постійна підготовка до участі, численні перемоги в обласних (серед шкіл музично-естетичного виховання) й всеукраїнських конкурсах духової музики як форми удосконалення інструментально-виконавської майстерності. Серед останніх – звання дипломанта на всеукраїнському конкурсі молодих виконавців ім. В.Старченка студента-ксилофоніста училища В.Авраменка у 2006 році (клас викладача Є.Ф.Галинського).

Культурно-освітні традиції мистецького Ніжина у галузі розвитку форм духової музики становлять важливу частину культуротворчого життя мистецького Ніжина в історії і сучасності.

Література

1. Кавунник О., Кавунник Л. Творчість Т.О.Докшицера у контексті українського та світового музично-інформаційного простору // Український вимір, № 5. – Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 224 с.
2. Кавунник О.А. Тимофій Докшицер – трубоч-легенда. – Ніжин: Міланік, 2007. – 111 с.
3. Кавунник О.А. Музиканти Ніжина. Передмова Г.В. Самойленка. – музично-краєзнавчий довідник. – Ніжин: Міланік, 2008. – 188с., іл.
4. НФЧОА, Опис Ніжинської класичної гімназії за 1860-1919 рр., № 2448.

5. Посвалюк В. Мистецтво гри на трубі в Україні: монографія. – К.: КНУКіМ, 2006. – 400 с.
6. Проценко Андрій: Життєпис. Спогади / Упоряд. та комент.: І.Д. Гамкало, Л.А. Проценко. – К.: Муз. Україна, 1990. – 286 с.
7. Проценко Ф. Мистецькі спомини: документальне видання / ред. М.Шкурко. – Ніжин, 1993. – 57 с.

Палійчук І.С., м.Івано-Франківськ

ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТУБИ У ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Туба (італ. і лат. tuba – труба) представниця групи мідних духових інструментів, яка зазвичай використовується у симфонічному і оперному оркестрі як бас групи тромбонів або замість контрабасового тромбона. Потреба у такому інструменті – потужнішому за фагот і гнучкішому за басовий тромбон, виникла, мабуть, уже за часів Г.Ф.Генделя. Першим, хто "відгукнувся" на цей запит, був серпент; згодом з'явилися клапанні серпенти і "басові валторни" і, зрештою, офіклеїд – конічний металічний інструмент з чашоподібним мундштуком і боковими отворами, що були закриті великими клапанами. Сконструйований у строях C, B і As, офіклеїд як оркестровий інструмент зустрічався ще в середині ХІХ століття, особливо у великих операх і хорових творах.

Задовго до того, як офіклеїд виступив востаннє, його роль в оркестрі "похитнув" інший інструмент, який з'явився внаслідок винаходу вентилів, що збільшували довжину трубки. Цим інструментом була басова туба, сконструйована і запатентована у 1835 році К.В.Моріцом та В.Ф.Віпрехтом у Німеччині. В оркестрі вона почала використовуватись з другої половини ХІХ століття, а як солюючий інструмент – у ХХ столітті.

Метою цієї розвідки є прослідкувати шляхи формування та розвитку концертного жанру для туби у європейському музичному мистецтві.

Поставлена мета обумовлює такі завдання:

- охарактеризувати використання туби як оркестрового інструмента у творчості європейських композиторів;
- здійснити типологію концертних вірців для туби з оркестром у процесі еволюційного розвитку даного жанру;
- дати визначення концерту для туби з оркестром як складової вищої ієрархічної структури – жанру концерту для мідних духових інструментів.

Вищезазначені питання ще не висвітлювались у сучасному музикознавстві, тому потребують більш детального дослідження.

¹ Він був першим із композиторів, який надав мідним духовим інструментам мелодичну функцію. Р.Вагнер найбільше за всіх використовував у своїх партитурах хроматичні інструменти, що існували на той час. Активне використання автором звучання валторн і труб нових конструкцій, їх виразових можливостей докорінно змінило роль цих інструментів у оркестрах, вони почали виконувати великі розспівні соло.

Використання туби як оркестрового інструмента пов'язане з серединою XIX століття. Вперше вона замінила офіклейд у творах Р.Вагнера¹, а саме в опері "Летючий голландець". У "Перстні Нібелунга" композитор використав квартет валторнових туб ("вагнерівських туб"), а також басову трубу, що були спеціально сконструйовані за вказівкою автора.

Особливо оригінально партія туби представлена в опері "Нюрнберзькі мейстерзінгери" Р.Вагнера. Вона, незалежно від усіх своїх природних особливостей, у цьому творі наділена значною технічною рухливістю.

Як приклади, де туба майже рівноправно виступає поруч із тромбоном, можна назвати Алжирську сюїту К.Сен-Санса та Ельзаські сцени Ж.Массне. Її партія у цих творах вимагає від виконавців достатньо розвинутої техніки.

У довільній манері писав для туби Р.Штраус. У "Саломеї" цей інструмент наділений такими мелодико-ритмічними зворотами, якими можна було б наповнити партії тромбонів чи фаготів, а за швидкістю руху – віолончелей і контрабасів.

Таким чином, туба поступово почала "перетворюватись" у мелодичний голос, що виконував певною мірою відповідальні соло.

М.Римський-Корсаков у своїй Недільній увертюрі доручив тубі разом із фаготами, розташованими нижче за неї, проведення найсуворішого уривка теми. Їх неодноразове поєднання в увертюрі звучить з однаковою гостротою та виразністю.

Дещо несподіваним є рішення Ф.Ліста надати тубі-solo проведення прозорої мелодичної лінії у його вальсі "Листки з альбому".

Великою складністю вирізняється її музично-тематичний матеріал в інструментовці М.Равеля "Картинок з виставки" М.Мусоргського у п'єсі "Бидло". Надзвичайно високе розташування партії туби, а також задіяння автором її досить низького регістру (d, cis, c контр-октави) створює для виконавців неабиякі труднощі [4, с.270-293].

Отже, європейськими композиторами в оркестровій творчості середини XIX – першої половини XX століття накопичувався досвід використання виразових можливостей туби, що став підґрунтям для створення різножанрового сольного репертуару в цій галузі.

Формування жанру концерту для туби з оркестром припадає на 40-50-і роки XX століття. Разом з концертами для труби, валторни та тромбона він утворює певну ієрархічну структуру, особливий "наджанр" – концерт для мідних духових інструментів, який, як єдина група цілісної системи зі своїми складовими, завершив своє формування. Однак порівняно з вищезазначеними складовими цього "сукупного" жанру, концерт для туби з оркестром тільки розпочинає свою історію розвитку, тоді як концерти для труби, тромбона та валторни на даний час пройшли уже значний еволюційний шлях.

Основоположниками жанру концерту для туби з оркестром є відомі виконавці О.Лебедев та Д.Генделєв (Росія), Р.Воан-Уільямс (Англія), Е.Боцца (Франція), В.Струков (Росія) та інші.

О.Лебедев є автором "Школи гри на тубі" (перше видання – 1974-1975 рр.; друге – 1984-1986 рр.), двох концертів, концертного алегро, а також двадцяти чотирьох етюдів для туби, в яких, на перший погляд не дуже рухливий інструмент, демонструє розмаїття своїх технічних можливостей.

Однак за змістом і формою концерти для туби з оркестром О.Лебедева, як і Драматичне концертино Д.Генделєва, швидше нагадують сонатини за участю солюючого інструмента. Специфічні риси жанру виявляються у наявності в цих творах віртуозних каденцій.

Концерт для туби з оркестром О.Лебедева (1947) являє собою одночастинний цикл, написаний у формі сонатного Allegro. Твір розпочинається невеликим оркестровим вступом (Andante cantabile), який переходить в енергійну тему головної партії (Allegro non troppo). Мелодична лінія солюючого інструмента наділена активними

ходами на широкі інтервали. Цей емоційний характер звучання посилюють стрімкі мотиви партії оркестру.

У побічній партії (*Andante cantabile*) туба виступає як кантиленний інструмент. Її тема насичена плавними поступневими ходами і звучить на фоні хорального супроводу партії оркестру. Завершує експозиційний розділ заключна партія (*Allegro*), яка репрезентує новий образ – марш. Його поява співпадає із першою кульмінацією твору, де звучання сягає *ff*.

Натомість розробка спершу вносить контраст у динамічний план концерту, – розпочинається з *p*, щоб у процесі розвитку досягнути ще більшої точки звучання – *fff*. Однак вершиною драматургії цілого, безумовно, є каденція туби, що являє собою віртуозну транскрипцію попереднього тематичного матеріалу.

Реприза з точністю відтворює експозиційний розділ. Завершує твір вступ, який надає формі Концерту рис цілісності та симетрії.

Отже, Концерт для туби з оркестром О.Лебедєва заклав підвалини формування сольного репертуару для туби у концертному жанрі. Однак, незважаючи на високий рівень технічних труднощів, його швидше можна віднести до педагогічного репертуару [4, с. 296].

Водночас твори Р.Воана-Уільямса та Е.Боцца започаткували тенденцію створення великих симфонізованих концертів, призначених для виконання з естради.

З ім'ям Р.Воана-Уільямса пов'язані художні досягнення епохи нового музичного відродження Англії, утвердження її авторитету на світовій сцені. У багатоганровому творчому доробку композитора центральне місце належить дев'яти симфоніям, які містять значний філософський та естетичний зміст і відтворюють події 1910-1950-х років.

Важливими інтонаційними джерелами стилю автора були народна пісня, музика Англії епохи Тюдорів, а також класична і романтична європейська музична культура, зокрема творчість Л.Бетховена, Й.Брамса, Г.Малера, А.Брукнера та інших. Так, у симфоніях (№ 4, № 5) композитор прагнув відтворити героїчний бетховенський образ, а також певні риси симфонічного циклу, зокрема, перенесення драматургічного центру на фінал, методи мотивної роботи. Однак іноді повільна частина, як і в А.Брукнера, ставала серцевиною циклу (у П'ятій симфонії – Романс, у Сьомій – "Пейзаж") [2, с. 88-106].

Ця риса є характерною і для Концерту для туби з оркестром Р.Воана-Уільямса, де смислове навантаження припадає на другу частину – Романс, досить велику за своїми масштабами. Кантиленного характеру тема тут почергово звучить у соліста і партії оркестру, що є специфічною ознакою концертного жанру.

Перша частина, як і Романс, є єдиною за настроєм – у ній немає різких темпових контрастів і драматичних перепадів. Вона базується на ліричному образі. Кульмінацією драматургічного розвитку слугує каденція соліста, якою завершується перша частина і фінал (рондо), ще раз підкреслюючи іманентні риси жанру концерту.

Особливість концертино для туби з оркестром Е.Боцца (1957) полягає у віртуозному трактуванні солюючого інструмента, що підкреслюється наявністю каденцій у кожній частині твору: у першій (сонатне *Allegro*) – на межі закінчення розробки і початку репризи; у другій – на її початку; у фіналі – наприкінці.

Драматургічний розвиток твору ґрунтується на темі головної партії першої частини (*Allegro vivo*). Це активний, вольовий образ, який у фіналі постає у гротескному забарвленні (відбувається т. зв. "жанрова модуляція"). Бурхливу енергію композитор передає невимушено, безпосередньо. Це досягається, зокрема, через концертування-співставлення партій солюючого інструмента з основною оркестровою масою.

У другій частині (*Andante ma non troppo*) панує неоромантична аура. В основі драматургії – не дія, а коментар до неї, вслуховування у кожен звук, саморозчинення

у тембровому просторі. Партія туби демонструє типові риси ліричного мелосу, забарвленого елегійним відтінком. Вона звучить на тлі хоралоподібного оркестрового супроводу, сповненого мікронюансування у межах р-рр. Загалом фактура Andante є прозорою, графічною, виразною.

У фіналі концертино автор трактує енергійний образ першої частини у дещо шаржовому вигляді. Примхлива нерегулярна ритміка, збагачення мелодики форшлагами, граничні динамічні перепади (*sf-p*), акцентування акордів на слабих долях, елементи токатності – всі дані виразові засоби покликані відтворити цей емоційний настрій. Якісне переродження вихідного образу засвідчує притаманні концертино симфонічні риси розвитку, що надають йому наскрізності та цілісності.

Отже, поява творів Р.Воана-Уільямса та Е.Боцца засвідчила збагачення й розширення типологічних видів жанру концерту для туби з оркестром.

Великою популярністю серед виконавців користується Концерт для туби з оркестром В.Струкова, створений у 1980 році.¹ Це тричастинний цикл, в останньому розділі якого поєднуються ознаки скерцо і фіналу. Це дає підстави відчувати у задумі Концерту жанрові ознаки симфонії за участю солюючої туби.

Першу частину (сонатне Allegro) характеризує невпинне динамічне розгортання музичного матеріалу, підкреслене відсутністю контрасту між темами головної та побічної партій. Вони, в основному, являють собою стрімкі гамоподібні пасажі, що звучать на тлі секундових та кластерних співзвуч партії оркестру і разом відтворюють "демонічний", загрозливий образ.

Його змінює марш, що складає основу розробкового розділу. Тема солюючої туби звучить у поєднанні з "механістичними" остинатними фігурами в оркестрі – виникає асоціація із зловісними, скерцозно-маршовими образами в творах Д.Шостаковича. Такий образний зміст є незвичний для жанру концерту і, мабуть, більш придатний для симфонічного втілення. Проте концертність виявляється у наявності моменту імпровізаційності – каденцію, що з'являється на грані розробки і репризи, виконавець повинен створити сам.

Друга частина (Largo elegiaco) являє собою лірико-драматичний центр циклу. Інтонаційні знаки стогону, зітхань партії соліста створюють атмосферу траурності. Оркестру тут притаманна поліпластова фактура: в її основі лежить остинатне повторення контрабасом (*pizz.*) одного звука, на фоні якого флейта, а згодом кларнет, гобой, скрипка інтонують скорботні тематичні фрази, утворюючи із темою туби своєрідний контрапункт.

Фінал твору – феєричне скерцо (Vivo Scherzando) – вирішено у дусі усталених романтичних традицій. Воно звучить ніби на одному диханні. Ритмічним стрижнем тематизму є жорсткий тріольний мотив, що пронизує всю фактуру цієї частини і слугує її цементуючим елементом. У процесі музично-тематичного розвитку він піддається численним ритмічним модифікаціям, які разом з контрастними динамічними перепадами, а також акцентованим акордовим звучанням оркестру, створюють умови для максимально активного сприйняття музики.

Концерт для туби з оркестром В.Струкова характеризується оригінальністю образного змісту, більш типового для жанру симфонії, сучасною музичною мовою, складністю партії солюючого інструмента, що засвідчують процес еволюції даного жанру.

¹ У 2000 році у Московській консерваторії відбувся майстер-клас віце-президента Т.У.В.А. Скіна-Грея, де він виконав твори зарубіжних авторів, а також Концерт для туби з оркестром В.Струкова [5].

Отже, концертні композиції за участю солюючої туби у творчості композиторів ХХ століття відображають не стільки кількісну характеристику жанру концерту для даного інструмента, скільки різноманітне існування його типологічних різновидів: т.зв. "юнацького" концерту (О.Лебедєв, Д.Генделєв), великого симфонізованого концерту (Р.Воан-Уільямс та Е.Боцца), а також концерту-симфонії (В.Струков).

На сучасному етапі з'явилися нові концертні композиції для туби у супроводі оркестру, зокрема два концерти для туби з оркестром О.Арутюняна, Концерт для туби та симфонічного оркестру "Фальстаф" Б.Крола, Тема з варіаціями для туби з камерним оркестром та Варіації у старовинному стилі для туби з камерним оркестром Т.Стевенса, Концерт для туби з оркестром Дж.Дж. Стевенса та багато інших, що вимагають подальшого дослідження еволюції концертного жанру для туби у європейській музичній культурі.

Література

1. Каре А. История оркестровки. – М.: Музыка, 1990. – 304 с.
2. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века. – М: Музыка, 1986. – 216 с.
3. Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Ч.П. – Л.: Музыка, 1983. – 189 с.
4. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. – М.: Музгиз, 1953. – Том 2. – 446 с.
5. www.tuba.org.ru.

Терлецький М.М., м.Рівне

МЕТРОРИТМ І ГРАФІКА У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА

Метроритм, як відомо, є одним з основних виразних і формоутворюючих засобів музики. Будучи органічно пов'язаним з іншими виразними засобами, він відіграє значну роль у музично-образному відтворенні явищ дійсності. Наприклад, у передачі емоційно-вольового стану (активність, порив, спокій), в утворенні різних образів руху (марш, танок, політ і т.ін.) Метроритм для виконавців – це не застиглий механічний рух, а жива пульсація, побудована на періодичному акцентуванні окремих звуків. Тому виразний ритм, що визначає логіку музики в часі, складає захоплюючу рису музичного виконання.

Ритмічний акцент з'явився тоді, коли люди почали співати та грати спільно, групами. Необхідність зберегти злагодженість виконання заставляла підкреслювати ритмічний момент особливим звуком – ударом руки, плесканням у долоні, ударом ноги та ін. Ритмічні акценти підкреслювалися таким чином всіма учасниками. Подальший розвиток групового музикування поступово виділив одного з учасників, який брав на себе роль керівника. Він вказував на ритмічний момент звуковим сигналом, відбивав ритм ногою, рукою, якимось предметом або відмічав акценти голосом. Звичайно, такий спосіб збереження злагодженості в ансамблі перешкоджав музиці, і "керівники" намагалися перейти від почутого сигналу до видимого завдяки тактуванню, так би мовити тільки рухами рук. Тактування – процес показу такту і його долей з допомогою жестів рук. Тактування і зараз не втратило свого значення.

Розглянемо тактування виключно з технічної точки зору як процес, який має на меті зберегти злагодженість ритмічної структури твору незалежно від художнього

завдання музичного виконання (див. Додатки № 1а і № 2а).

Враховуючи важливість виховання відчуття музичного ритму, деякі зарубіжні і вітчизняні педагоги-методисти працювали над повним відокремленням ритму від музичної канви і протягом тривалого часу займалися лише технічним розвитком відчуття ритму. Такий підхід не може бути вірним. Музичний ритм не може існувати без мелодії та інших засобів музичної виразності. Тільки безпосереднє поєднання всіх компонентів дає вірний музичний розвиток. Б.М.Тешгов у своїй книзі “Психологія музичних здібностей” зазначає, що всі спроби домогтися точності у визначенні часових співвідношень у відриві від музики не приносили позитивних наслідків і тільки сама музика є тим засобом, який дозволяє давати виключну точність при встановленні часових співвідношень, – “... без музики, почуття музичного ритму не може ні прокинутись, ні розвиватися” [5, 284].

Розглянемо особливості і значення метроритму у виконавській практиці музикантів-духовиків. Головне завдання для них складає вірне у метроритмічному відношенні виконання. Не усвідомлюючи до кінця особливостей метроритму як основи основ чи своєрідного стержня музичного твору – музикант не зможе передати його художній зміст. На першочерговому значенні ритму наголошував відомий піаніст і диригент Ганс фон Бюлов, який сказав, що “біблія” музиканта починається словами: “Спочатку був ритм”. І це дійсно так, бо кожен виконавець на духовому інструменті починає роботу над музичним твором з ретельного вивчення його метроритмічної структури, для оволодіння якою необхідно затратити в перші роки навчання надто багато часу, більше, ніж на всіх інших музичних інструментах.

Мистецтво гри на духовому інструменті, без сумніву, може бути віднесене до одного з найбільш складних видів трудової діяльності людини. У процесі музичного виконання музикант-духовик повинен дуже точно скоординувати дії ряду компонентів: зору, мислення, пам’яті, дихального апарату, м’язово-рухальних навичок, які пов’язані з роботою губного апарату, язика і пальців, а також слуху, конкретних вольових зусиль, музично-естетичних уявлень тощо. Ця важка і складна координація – вияв і результат надзвичайно тонкої діяльності головного мозку.

Музична діяльність музиканта-духовика – це передусім активна психічна та нейрофізіологічна діяльність. Ленінградський музикант, психолог М.П.Блінова, визначаючи важливість знання законів фізіології мозку для музичної педагогіки, пише: “Розвиток ритму, слуху, пам’яті, метроритмічного та ладового відчуття є цілеспрямованим становленням складних систем умовнорефлекторних зв’язків, удосконаленням аналітичної та синтетичної діяльності мозку, діяльності, що проходить у корі великих півкуль та прилеглий до них підкорці... Повноцінне сприйняття та відтворення музики неможливе без швидкої орієнтації у часових, силових, тембральних, звуковисотних, ладових та інших співвідношень звуків. При цьому неабияке значення має індивідуальний підхід до учнів з врахуванням типу їхньої нервової діяльності” [3, 53].

При погляді на нотні знаки у виконавця-духовика спочатку виникає збудження зорових центрів кори великих півкуль, внаслідок чого проходить раптове перетворення початкових зорових сигналів у певні зорові уявлення про нотний текст. З допомогою мислення музикант визначає розміщення нот на нотоносці, їх тривалість та ін. Слухові уявлення, що виникли, відразу викликають у виконавця відповідні виконавські рухи, необхідні для відтворення даних звуків на інструменті. Так виникає певна м’язово-рухальна установка і комплекс виконавських рухів. Звукові коливання, що утворилися, в свою чергу викликають відповідне подразнення слухового нерва, яке через продовгуватий мозок і підкоркові утворення швидко передаються в слухову зону кори і забезпечують відповідне сприйняття або слуховий аналіз звуків, що виконуються, в тому числі точності виконання їх метроритмічної структури.

Спираючись на зорове сприйняття, музично-слухові уявлення виконавець у процесі гри на духовому інструменті постійно втілює попередні зрозумілі і внутрішньо почуті ним звуки в такі, що звучать реально.

Всебічний музичний розвиток учнів, активізація їх мислення, розвиток творчих навичків виховання в них зорових і слухових уявлень повинно стати нормою у процесі навчання. Процес формування творчих здібностей у дітей умовно можна поділити на два етапи: 1) етап активного набуття та організації музичного досвіду учнів через пізнання, відтворення і самоаналіз; 2) етап, коли поряд з емпіричними узагальненнями зростає роль музично-теоретичних узагальнень, що дозволяє проникнути у суть закономірностей музичної мови. Завдання творчого характеру, звичайно, вимагають певних навичок, відповідних вправ і регулярності. Ці завдання допомагають активізувати процес музичного навчання, викликають інтерес в учнів і сприяють розвитку їх музичного мислення [1, 81].

Приступаючи до навчання, вчитель не завжди до кінця усвідомлює відповідальність за подальшу долю у розвитку метроритмічних виконавських навичок майбутнього музиканта. Ознайомлення з принципами метроритму повинно здійснюватися через читання і відтворення записаних у нотах співвідношень звуків у вимірі часу.

Питання метроритмічної структури, як правило, починають пов'язувати тільки з відтворенням першого звука. Учневі необхідно перш за все мати чітку уяву про тривалість кожної ноти, про ту чи іншу зміну метра (рахунку). З практики навчання гри на духових інструментах відомо, що навіть більш талановиті учні не в змозі вірно вирахувати тривалість ноти чи паузи, грають не ритмічно. Музикант-початківець не завжди знає технологію метроритмічного відтворення музики. Йому немає з чим порівняти тривалість четвертної ноти (q) з шістнадцяткою (r), або половинної (h) з цілою (ú). Більш складним вважається виконання різних видів пунктирного ритму, наприклад четвертної ноти з крапкою (q·) і вісімки (e); восьмої ноти з крапкою і шістнадцятки (q·r) та ін. Особливо складним буває виконання синкоп, наприклад (eqe).

Для послідовного і успішного навчання спочатку необхідно виявити всі випадки метроритмічної структури музичного твору. Потім виписати всю метроритмічну структуру, яка важко піддається до виконання на слух і систематизувати її від простого до складного.

Подолати труднощі такого порядку допоможе наявність у кожного виконавця більш-менш розвинутого почуття ритму, яке являє собою складний комплекс відповідних ритмічних здібностей. Однією з них слід вважати відчуття тривалості в часі, так би мовити, здатність музиканта вірно відраховувати і співставляти між собою різні тривалості звуків. Друга – відчуття метричної пульсації, яке дозволяє виконавцю злегка підкреслювати початок коленого такту і його окремих долей з допомогою динамічних і агогічних акцентів. Третя – відчуття цезури, що означає вміння чітко визначати смислову межу між різними музичними будовами (мотив, фраза, речення тощо).

Значною здібністю вважається вірне відчуття темпу, яке проявляється двояко: по-перше, в умінні виконавця вірно визначати і витримувати необхідну швидкість виконання або частоту пульсації метричних долей; по-друге, в його умінні строго поступово і логічно прискорювати або сповільнювати цей рух у відповідності з вказівками нотного тексту.

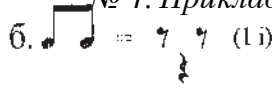
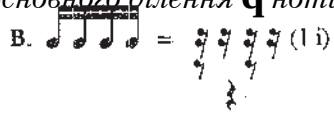
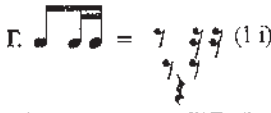
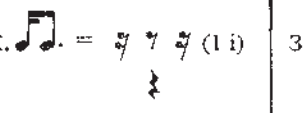
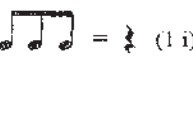
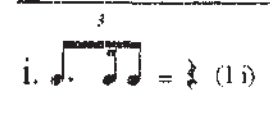
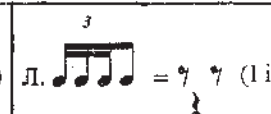
Відчуття ритму, як і інших виконавських здібностей, необхідно постійно розвивати і вдосконалювати, при цьому в процесі цього розвитку значну увагу необхідно звертати на індивідуальні ритмічні нахили учнів.

“Той, хто не чує того, що бачить, і не бачить того, що чує, – не музикант”, – сказав Золтан Кодай. І це дійсно так, нотний малюнок і його звукова уява, почута

музика і зображення нотного тексту повинні повністю відповідати один одному як у професійного музиканта, так і у аматора. Без збереження цієї умови неможливо виховати повноцінного музиканта [4,266].

Додаток № 1

Moderato Таблиця ритмічних тривалостей (Терлецького М.М.)

№ 1. Приклади основного ділення Q ноти			
а. 	б. 	в. 	г. 
			
д. 	е. 	ж. 	з. 
			
і. 	й. 	к. 	л. 
			

 М. $\text{третій} = \text{7} \text{ 7} \text{ 7} \text{ (1 1)}$	 Н. $\text{третій} = \text{7} \text{ 7} \text{ 7} \text{ (1 1)}$	 О. $\text{третій} = \text{7} \text{ 7} \text{ 7} \text{ (1 1)}$	 П. $\text{третій} = \text{7} \text{ 7} \text{ 7} \text{ (1 1)}$
 Р. $\text{третій} = \text{7} \text{ 7} \text{ 7} \text{ (1 1)}$	 С. $\text{третій} = \text{7} \text{ 7} \text{ 7} \text{ (1 1)}$	 Т. $\text{третій} = \text{7} \text{ 7} \text{ 7} \text{ (1 1)}$	 У. $\text{третій} = \text{7} \text{ 7} \text{ 7} \text{ (1 1)}$

Одним з дидактичних принципів навчання є наочність. У музичній педагогіці вона має свої особливості. Об'єкт вивчення тут звуковий (в реальному чи в уявному варіанті). Традиційні форми музично-педагогічної діяльності значною мірою базуються на наочності візуальній (схеми, таблиці і т.ін.). Це так званий відеоряд, що може використовуватися в усіх ланках музичного навчання.

На засвоєння метроритмічних структур музикант-духовик використовує надто багато часу, який вимірюється роками. Чи можна скоротити час для того, щоб учень швидше і більш точно використовував у своїй практичній діяльності різні метроритмічні структури і був упевнений в тому, що він не помиляється? Чи може учень досконало перевірити знання метроритмічної структури, набуті ним на уроці, під час підготовки домашнього завдання самостійно? Так, може.

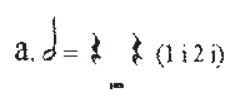
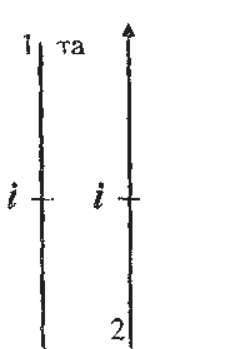
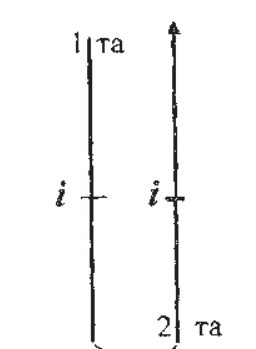
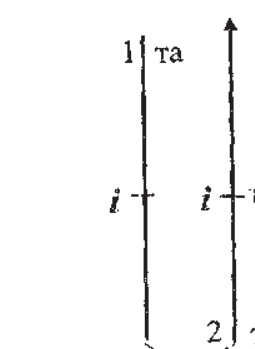
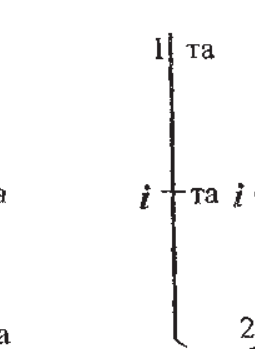
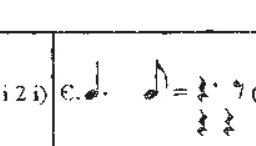
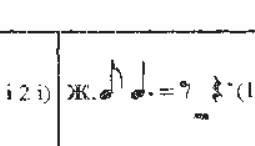
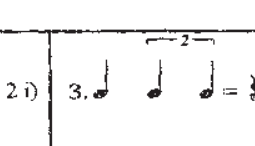
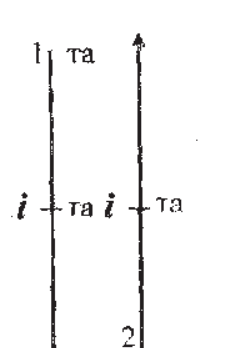
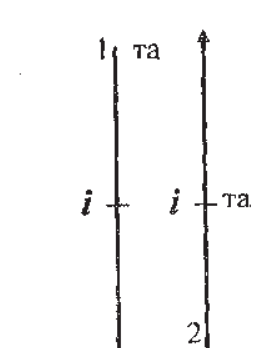
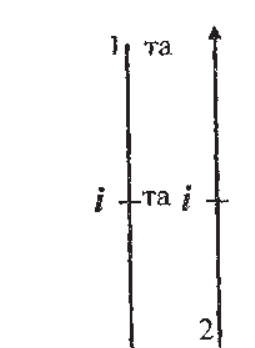
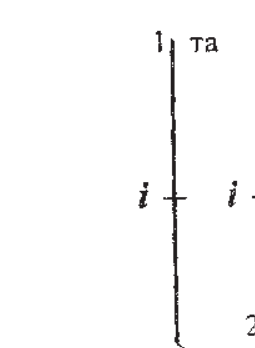
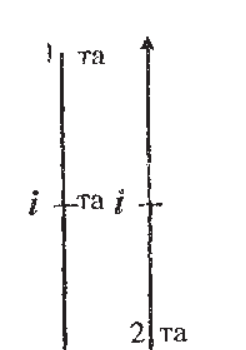
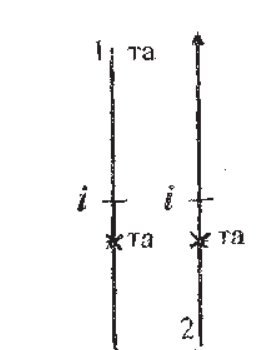
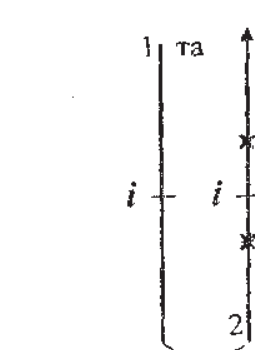
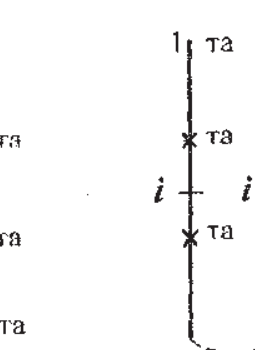
Вирішенню цих проблем допоможуть таблиці, які подаються в додатках (див. Додатки №1 і №2). У пам'яті людини більш тривалий час утримується та інформація, яку вона побачила, ніж та, яку почула.

Щоб був сенс говорити про те, наскільки довгі чи короткі музичні звуки, їх тривалість необхідно виміряти. У музиці основу рівномірного пульсу складає четвертна

Додаток № 2

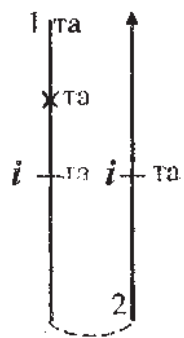
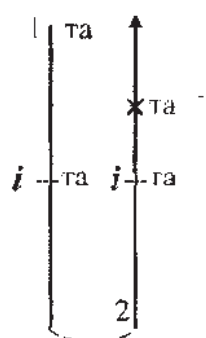
№ 2. Приклади основного ділення **h** ноти

Moderato

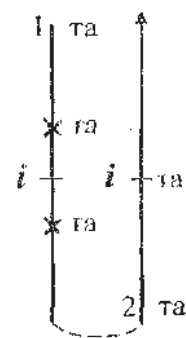
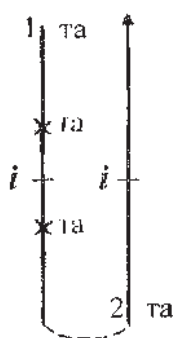
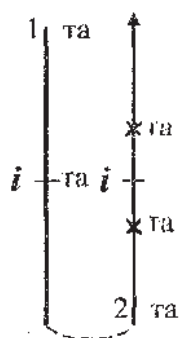
а. 	б. 	в. 	г. 
			
д. 	е. 	ж. 	з. 
			
и. 	й. 	к. 	л. 
			

Додаток № 2 (продовження)

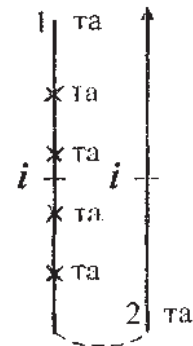
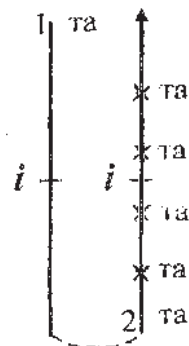
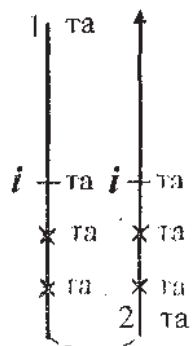
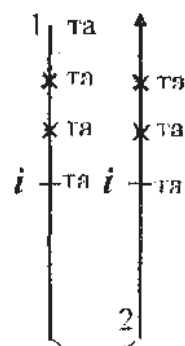
м.	н.	о.	п.
----	----	----	----



р.	с.	т.	у.
----	----	----	----



ф.	х.	ц.	ч.
----	----	----	----



(q) нота і ми її приймемо за основу (див. Додаток №1 – приклад № 1a), в якому четвертна нота зображена графічно. Довго вона звучить чи коротко? Це вже буде залежати від заданого темпу її виконання. Тривалість цієї ноти ми побачили у просторі, і з легкістю можемо уявити собі звучання її у часі. З нотами якої тривалості необхідно порівняти звучання четвертної ноти, щоб побачити, зрозуміти і разом з тим відчувати її довготу і тільки з такими, які мають меншу або більшу тривалість цієї довготи (див. таблиці – додатки №1 і №2). Автор даної статті не ставив собі за мету показати у графіці всі групування ритмічних тривалостей, які в сумі складають четвертну (q) ноту, або половинну (h). Ознайомившись з прикладами і прийнявши їх за орієнтир, вчитель чи учень знайдуть вірне рішення щодо виконання тієї чи іншої метроритмічної структури, враховуючи при цьому і складне метроритмічне поєднання тривалостей нот і пауз. За необхідності зможуть самостійно розробити в графіці будову тієї чи іншої комбінації метроритмічної структури, яка буде їх цікавити.

Автору важливо було донести до музикантів-духовиків суть його бачення більш швидкого розуміння і сприйняття метроритмічної структури музичного твору, який виконується учнем на даному етапі навчання. Практика роботи з учнями показала, що розуміння і сприйняття метроритмічної структури через графічне її бачення має значний позитивний результат. Ритм є цементуючою основою виконання, допомагає учневі вірно відчувати форму твору, поєднати яскравість і переконаність звучання з чіткою ритмікою.

Література

1. Куликовська Т. Розвиток уяви і творчих здібностей учнів при слуханні музики. //Методика викладання музично-теоретичних і музично-історичних предметів. – К.: Музична Україна, 1983. – 162 с.
2. Терлецький М. Методика навчання гри на духових інструментах: Навчальний посібник. – Рівне, 1994. – 156 с.
3. Блинова М. Некоторые вопросы музыкального воспитания школьников (в свете учения о высшей нервной деятельности). – М.-Л., 1964. – 145 с.
4. Сени Э. Чтение и запись музыки // Сб. статей “Музыкальное воспитание в Венгрии”. – М.: Советский композитор, 1983. – 453 с.
5. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. – М.-Л., 1947. – 298 с.

Прокопович Т.Ю., м.Рівне

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ФУНКЦІЇ КОНКУРСУ МОЛОДИХ ВИКОНАВЦІВ: ПІДСУМКИ РІВНЕНСЬКОГО ЗМАГАННЯ ДУХОВИКІВ

Художнє життя України початку XXI століття вражає розмаїтістю і шокуючою полярністю явищ музичного мистецтва. Меломану пропонується широкий вибір музичної продукції, здатної забезпечити найрізноманітніші і найвибагливіші смаки. За роки державної незалежності в Україні відкрилося безліч нових каналів культурно-мистецької індустрії, розрахованих на демократичну аудиторію. Вивільнившись із тотального державного контролю, сучасне музичне мистецтво в Україні включає сукупність доволі суперечливих артефактів, розрахованих на масового та елітарного споживача.

Безперечно, множинність мистецьких проектів у сфері академічної музики та шоу-бізнесу – своєрідна реакція на соціальні процеси сьогодення. Трансформаційні перетворення в політиці та економіці, котрі переживає українське суспільство, відображаються на розвитку музичного мистецтва. Навіть побіжне ознайомлення із станом справ у художній сфері викликає неоднозначну оцінку. Зокрема, ринкові умови господарювання призвели до того, що звуковий ефір переважно насичений розважальними жанрами доволі сумнівної художньої вартості та суттєво витісняє класичну музику. Мас-медіа, гастрольно-концертні організації значною мірою орієнтовані на виконавців світової та вітчизняної естрадної музики, «нівелюючих специфіку естетичного та художнього» [5, с.13]. Натомість у розряд «неприбуткових» потрапили виступи академічних музикантів.

Як наслідок, протягом останніх років у музичній галузі спостерігається криза та поступова девальвація цінностей класичного мистецтва. Серйозній музиці протиставляється легка, розрекламована на телеканалах швидкісна методика навчання виконавської майстерності на кшталт «фабрики зірок» затьмарює традиційну багатоступеневу мистецьку освіту, концертні зали філармоній поступаються стадіонам і нашвидкуруч зведеним естрадним майданчикам. Бажання прислужитися легкодоступною музикою споживачу з невибагливими художніми потребами та примітивним рівнем естетичного сприйняття зумовлює деформацію смаку та послаблює соціальну роль мистецтва.

Якщо взяти до уваги той факт, що мистецтво є одним із найефективніших способів «культурного програмування» людей, засвоєння духовних цінностей та стереотипів поведінки соціуму, якими керується особистість у своєму житті, то нинішній стан у музичній справі потребує серйозних змін. Пасивне ставлення або ж безконтрольність у питанні якості музичної продукції, пропонованої українській аудиторії, може принести суспільству велику шкоду. Наслідки цієї ситуації особливо злісно позначаються на художніх смаках молоді, світоглядно-естетичні принципи якої ще недостатньо стійкі. Якщо музичний процес надалі залишити некерованим, то Україна за декілька років може перетворитися у «зону культурного лиха» [1, с.5].

Держава і суспільство повинні взяти на себе відповідальність перед підростаючим поколінням у питанні музичного виховання. Як крок у цьому напрямку, необхідно створити сприятливі умови для збереження і збагачення багатого духовного досвіду людства, втіленого в академічному музичному мистецтві. Не можна втратити соціокультурний престиж класичної музики, яка вміщує грандіозний гуманістичний потенціал, сприяє формуванню цінних якостей особистості. Принаймні високохудожні твори музичного мистецтва мислителі різних епох вважали найефективнішим засобом духовного розвитку людини, яка воліє сприймати навколишню дійсність за законами краси.

Очевидно, несприятливі умови розвитку академічної музики в сучасній Україні спонукають фахівців запроваджувати конструктивні заходи популяризації високого мистецтва. Принаймні слід скласти гідну альтернативу масовому споживанню продуктів шоу-бізнесу, відновити реноме славним традиціям виконавства класичної музики. Нова реальність виявляє низку творчих ініціатив музикантів, які провадять цілком неприбуткові у грошовому вимірі мистецькі проекти. Разом з тим, вони фактично готують благодатний ґрунт для формування освіченого любителя класичного мистецтва, сприяють професійному розвитку майбутнього академічного виконавця.

Одним із варіантів подолання кризи у сучасній музичній культурі стало проведення конкурсів молодих виконавців гри на академічних інструментах. Нинішні численні змагання талановитої молоді у столиці та регіональних центрах України складають доволі різкий контраст до організації конкурсної справи за радянських часів. Ще два десятиліття назад стати учасником конкурсу вдавалося не багатьом. Мінімум

музичних випробувань минулих років підвищувала вартість перемоги і гарантувала авторитет у професійних колах. Звичайно, сьогоднішня «конкурсomanія» деякою мірою нівелює надбання попередньої епохи. Натомість має істотні аргументи на свою користь. Іншим зміщуються соціокультурні акценти конкурсного дійства, окреслюючи нову парадигму музично-виконавської творчості.

Загальновідомо, що завдання будь-якого конкурсу – виявлення талантів, відкриття яскравих творчих індивідуальностей. Музичні змагання відточують творчу волю і характер обдарованої особистості, формують важливі психологічні якості концертної витримки, здатності долати труднощі та регулювати емоційну сферу, набувати умінь перемагати або ж достойно приймати поразки. Г.Ципін зазначав, що шлях творчої особистості до визнання прокладається через випробування, які «роблять складнішим і глибшим її (людини – приміт. авт.) внутрішній світ, забарвлюють цей світ у контрастні кольори. Завдяки їм (перешкодам – приміт. авт.) доводиться іноді напружувати свої духовні сили, повністю мобілізувати природні ресурси» [4, с.174]. Отже, конкурс, насамперед, сприяє формуванню артистичної натури.

Разом з тим, змагання музикантів-виконавців фокусує значно глибший смисл, виконує ряд важливих і специфічних соціокультурних функцій, які безпосередньо впливають на художнє життя суспільства. Проведення музичного протиборства останніми роками складає суттєву альтернативу руйнівній монополії естрадно-розважальної індустрії, пропагує високохудожнє виконавство класичних творів, зміцнює і оновлює традиції академічного музичного мистецтва, морально й матеріально підтримує творчо обдаровану молодь.

Мета даної розвідки – спроба осмислення здобутків трьох Всеукраїнських конкурсів молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка (м.Рівне) в площині соціального та художньо-культурного значення. Такий ракурс культурологічного аналізу видається доволі важливим із огляду на потребу наукового обґрунтування сучасних процесів у музичному мистецтві, які переважно знаходять висвітлення лише у публіцистиці [1].

З 2005 року в обласному центрі Західної України стартував цікавий мистецький проект, який отримав помітний резонанс серед вітчизняної громадськості та за кордоном. З ініціативи С.Цюлюпи, завідувача кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, було започатковано щорічне проведення конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах. Одним із стимулів проведення змагання духовиків у Рівному стало вшанування пам'яті засновника кафедри, заслуженого працівника культури України, доцента В'ячеслава Старченка (1942-1989).

«Висока професійність, ерудиція, педагогічний такт» [3, с.8] музиканта є прикладом для наслідування. У творчій біографії митця міститься багато починань, які він презентував для людей. Марш-паради й концерти-лекції, проведені В.Старченком разом із студентським духовим оркестром за роки його педагогічної роботи, виходили за рамки суто навчального процесу. Вони були спрямовані на широкий загал аудиторії, якій музикант прагнув «приносити радість» [3, с.8]. Очевидно, теперішній завідувач кафедри продовжує справу, розпочату його попередником. І вельми характерно, що схожість поглядів музикантів втілюється в актуальну мистецьку форму, яка народжується із потреб часу. Відтак неважко здогадатись, що сьогодні більший резонанс серед громадськості матиме конкурс, аніж концерт-лекція. Це підтверджує статистика проведених музичних змагань.

Перших два конкурси включали весь арсенал духових та ударних інструментів, на яких демонстрували свою майстерність учні ДМШ, спеціалізованих шкіл-інтернатів, студенти вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації. Конкурси 2005-2006 років привернули увагу вражаючу кількість учасників – 565 виконавців із 22 областей

України та 8 іноземних держав (Франція, Німеччина, Китай, Корея, Греція, Беларусь, Узбекистан, Грузія). Загалом у двох конкурсах було представлено понад півсотні навчальних закладів України, в яких навчається талановита молодь. Тут необхідно додати, що вибирати найдостойніших із грандіозної кількості учасників було доручено висококваліфікованим членам журі – знаним в Україні фахівцям у галузі духової музики сучасності. Головою журі I-го Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців ім. В.Старченка був президент української Гільдії трубачів-професіоналів, кандидат мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України В.Посвалюк. Журі II-го конкурсу очолив доктор мистецтвознавства, професор Прикарпатського національного університету П.Круль.

Звичайно, організаторам конкурсу довелося докласти чимало зусиль, щоб забезпечити гідне проведення випробувань і, що також не менш важливо, добрий побут конкурсантів. Адже в сучасних умовах не так легко знайти фінансову підтримку в здійсненні «некомерційних» проєктів. Незважаючи на складності та завдяки ентузіазму організаторів конкурсу, випробування «було проведено на високому професійному рівні, а щодо учасників, то на адресу оргкомітету і журі конкурсу претензій не було», – зазначив член журі доц. В.Богданов [1, с.3].

Враховуючи результати двох конкурсів, організаторами та журі було прийнято рішення удосконалити систему проведення музичних змагань. Тепер щорічний конкурс передбачає випробування виконавців однієї із груп оркестрових інструментів. Так, Третій Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) ім.В.Старченка зібрав 70 учасників, які опановують гру на мідних духових інструментах. Наступний, четвертий конкурс, збиратиме виконавців на дерев'яних духових. До участі в конкурсі запрошується творчо обдарована молодь – випускники музичних шкіл, студенти вищих спеціалізованих навчальних закладів I-II рівнів акредитації.

Окреслюючи соціокультурні функції конкурсу молодих виконавців, доречно процитувати фрагмент Положення рівненського конкурсу, який промовисто вказує на реалізацію комплексного завдання розвитку інструментального виконавства в сучасній Україні: «Конкурс проводиться з метою виявлення і підтримки творчо обдарованої молоді, популяризації творчості українських та зарубіжних композиторів, обміну науково-методичним досвідом, розвитку та престижу української національної школи гри на духових та ударних інструментах, привернення уваги громадськості до проблем інструментального та ансамблевого музичного мистецтва в Україні» [3, с.15]. Можна зрозуміти, що конкурс виходить за рамки суто музичного змагання і постає як інтегрована структура, орієнтована одночасно до широкого масиву знавців і дилетантів.

Звичайно, для кожної категорії людей організаторами передбачені спеціальні заходи. Професіонали мають можливість у конкурсні дні удосконалювати майстерність у педагогічному, виконавському та науковому аспекті. Жителі міста – стають свідками феєричного музичного свята, спостерігаючи за творчим суперництвом молодих виконавців та концертними виступами іменитих виконавців на духових та ударних інструментах.

Відповідно до визначених стратегій конкурсні дні насичені різноманітними заходами. Музичні протиборства на концертних сценах Рівного (зал камерної та органної музики обласної філармонії, актовий зал Інституту мистецтв РДГУ, концертний зал музичного училища) доповнюються виступами найкращих українських виконавців на духових та ударних інструментах, презентаціями науково-методичної літератури, творчими зустрічами і майстер-класами, проведенням науково-практичної конференції. У цьому сенсі конкурс охоплює різноманітну проблематику сучасного художнього життя, перебирає на себе функції «рятівника» духовних цінностей у новій культурній реальності.

Очевидно, концептуально конкурс передбачає налагодження музичної справи в арт-просторі України. Не випадково у конкурсних умовах зазначено обов'язкове виконання творів українських композиторів. Це скеровує молодих музикантів на відтворення самобутнього національно-стильового звукового образу, спонукає до цікавого і переконливого виконавського прочитання вітчизняної музичної класики. Загалом виконавські програми конкурсантів демонструють багатство репертуару – охоплення різних стилів і жанрів духової музики минулого та сучасності. Юні солісти й ансамблісти вдаються до відтворення усього накопленого досвіду виконавських прийомів на духових та ударних інструментах. З-поміж важливих досягнень конкурсу – формування у слухачькій свідомості звукової культури.

Значною мірою цьому сприяють концерти відомих виконавців у сфері духової та ударної музики, сплановані організаторами. В рамках конкурсу відбулися виступи таких творчих колективів: Київ-Брас квінтену, квартету кларнетистів «Оптимум» (м.Київ), Тернопільського муніципального духового оркестру «Воля», дитячого зразкового оркестру «Олександрія» (м.Рівне). Доброю традицією стала участь у гала-концерті урочистого закриття конкурсу членів журі. Віртуозне володіння інструментом та оригінальна інтерпретація творів академічного музичного мистецтва, продемонстрована лауреатами міжнародних конкурсів – А.Старченком (Німеччина, кларнет), А.Ільківим (Україна, труба), ідеально координує зв'язки між молодими виконавцями і титулованими артистами, надає художньої довершеності музичному дійству, формуючи смаки слухачької аудиторії.

Необхідно відзначати, що у період проведення конкурсу місто наповнюється святковим і піднесеним настроєм. Доволі виразно інтерес громадськості проявляється у переповненому залі Рівненського обласного академічного музично-драматичного театру під час урочистого закриття конкурсу. Нарешті, важко не помітити у конкурсні дні мешканцям та гостям Рівного молодих людей, яких вирізняють із натовпу футляри музичних інструментів. Напевно, у цьому варто вбачати ще одну культуротворчу місію конкурсу, орієнтовану насамперед на підростаюче покоління, яке, можливо, з більшим інтересом буде відкривати для себе світ академічного мистецтва. Прикметно, що конкурс уже спричинив значні зміни в розвитку сучасного професійного інструментального виконавства, зміцнив престиж музиканта академічного мистецтва. Свідченням цього, зокрема, є збільшення у п'ять разів кількості студентів, які навчаються на кафедрі духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ.

Наведені факти дають найкраще уявлення про соціокультурні функції конкурсу молодих виконавців. Водночас проведення музичного змагання сприяє удосконаленню вітчизняної інструментальної школи на виконавському і науково-методичному рівні. В програмі конкурсних днів передбачаються презентації найновішої наукової та науково-методичної літератури у галузі виконавства на духових та ударних інструментах. Зокрема фаховій аудиторії були представлені: монографії «Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки та функціонування» професора П.Круля, «Історія духового музичного мистецтва України» доцента В.Богданова, «Мистецтво гри на трубі в Україні» професора В.Посвалюка, навчальний підручник професора В.Апатського «Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва» [3]. Поширення свіжих ідей у музичній педагогіці неодмінно поглиблює професійний рівень сучасного виконавства.

Цінним доповненням до конкурсної боротьби є проведення творчих зустрічей і майстер-класів провідних фахівців. Молодшому поколінню виконавців на духових інструментах секретами свого ремесла поділилися професори навчальних закладів Києва, Одеси, Львова, Санкт-Петербурга, солісти найвідоміших творчих колективів України. Можна передбачити, що такі творчі лабораторії приносять значну користь юним музикантам у їх професійному рості. Щонайменше, молодь має можливість

ознайомитись із старшим поколінням музикантів, які отримали визнання у суспільстві завдяки своїй активній творчій діяльності.

Насамкінець, суттєвою складовою конкурсу є проведення Всеукраїнської науково-практичної конференції «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України». Це прекрасна нагода обміну думками та досвідом практичної роботи між музикантами і науковцями різних регіонів України та різних ланок музичної освіти (від школи до вузу).

У конференції брали участь провідні спеціалісти в галузі духової та інструментальної музики, аспіранти, магістранти, студенти вищих навчальних закладів. Зміст наукових доповідей та дружнє спілкування однодумців, небайдужих до музичного виховання дітей та молоді, суголосне намірам чинити опір комерціалізованому арт-ринку сьогодення. Отож, інтелектуальні зусилля музикантів орієнтовані на вироблення ефективних засобів і форм популяризації інструментального академічного виконавства, яке здатне протистояти легкодоступному чуттєвому музичному продукту шоу-бізнесу.

Підсумовуючи культурологічний аналіз сучасних конкурсів молодих виконавців-інструменталістів у Рівному, слід відмітити загалом зростання змагального (агоністичного) чинника в музичній культурі початку XXI століття. До речі, такий висновок формулює дослідниця музичного виконавства І.Чернова [5]. Сьогодні дух боротьби, поетика конкуренції отримує нове соціокультурне забарвлення. Для виконавця – це легітимність у вітчизняному та міжнародному мистецькому істеблішменті. Для аудиторії (соціуму) – формування у свідомості нового типу мислення, адаптація до умов життєдіяльності у глобалізованій культурі. Адже в соціально-психологічному аспекті конкурсні випробування – це втілений у художню форму образ кар'єрного росту, визначення ціннісних координат у сторону креативно мислячої та конкурентоздатної особистості.

Література

1. Богданов В. Конкурс молодих виконавців у Рівному // Українська музична газета. – 2007. – №2 (64). – С.3.
2. Івахно О. Чи буде що передавати у спадок нашим наступникам? // ПРО: звук, світло, музичні інструменти. – 2007. – №11. – С.5.
3. Програма Третього Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В.Старченка 19-22 квітня 2007 року. – Рівне: Волинські обереги, 2007. – 48 с.
4. Цыпин Г. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. – М.: Сов. композитор, 1988. – 384 с.
5. Чернова І. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму. – Автореф. дис. на здобут. ступ. канд. мистецтвознавства. – Л., 2007. – 20с.

Цюлюпа Н.Л., м.Київ

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

Розбудова вітчизняної системи вищої педагогічної освіти актуалізувала соціальне замовлення на педагогів, які володіють творчим, проектно-конструктивним і духовно-

особистісним досвідом, мають широкі загальні знання і достатній культурний рівень. Одним із шляхів оновлення такого змісту вбачається компетентнісний підхід. Його відмінною особливістю є здатність фахівця мобілізувати у професійній діяльності свої знання, уміння, а також способи виконання дій. Такий підхід потребує трансформації змісту освіти з урахуванням особистісно орієнтованої підготовки на кінцевий результат навчання.

В галузі мистецької освіти цей феномен розглядається як багаторівнева динамічна система, в якій внутрішні ресурси людини та особистісні якості стають джерелом ефективної професійної діяльності. Вона формується за принципом єдності загального і особливого та зумовлюється об'єктивними (соціально-історичними, функціонально-рольовими) та суб'єктивними (індивідуально-психологічними, особистісними) чинниками, а її зміст набуває індивідуальної своєрідності, неповторності в кожній навчальній ситуації. Беручи до уваги ці положення, фахова компетентність педагога-музиканта представлена системою знань, умінь і практичного досвіду, а також розвинутих загальних і музичних здібностей, спрямованих на реалізацію музично-педагогічної діяльності з одночасною здатністю до самореалізації і постійного самовдосконалення.

Питання фахової підготовки вчителя мистецьких дисциплін знайшли відображення у працях Е.Абдулліна, Л.Арчажнікової, Г.Падалки, О.Олексюк, В.Орлова, Л.Рапацької, О.Ростовського, О.Рудницької, О.Шевнюк, О.Щолокової. Їх інтерес до зазначеної проблематики особливо проявляється у площині гуманізації освіти. Відповідно моделюється специфічна педагогічна стратегія, зорієнтована на підвищення фахових знань і професійних якостей майбутнього вчителя, які дозволяють вирішувати необхідні навчально-виховні завдання.

Так, В.Орлов підкреслює, що професійне становлення вчителя мистецьких дисциплін відбувається у взаємодії двох мегаструктур: організаційно-процесуальної та особистісної. До першої автор відносить структуру зовнішніх впливів на особистість; до другої – внутрішніх особистісних перетворень як системи саморозвитку художньо-педагогічної культури майбутнього фахівця. Механізм їх взаємодії може функціонувати за умови, якщо обидві структури відповідають або будуть приведені у відповідність одна одній (Орлов. С. 93. До проблеми теорії та методології художньо-педагогічної освіти// Неперервна професійна освіта: проблеми, пошуки, перспективи: монографія. /За ред.. І. А. Зязюна.-К.: Віпол, 2000, 475 с.).

Конкретизація цих положень в галузі музично-інструментального навчання відбувається за рахунок нових підходів до фахової підготовки спеціалістів, які розробляються у дослідженнях О.Бурської, В.Буцяк, Л.Гусейнової, Н.Згурської, Є.Куришева, І.Мостової, Н.Мозгальнової, В.Ревенчук, М.Сибірякової-Хіхловської, О.Щербініної та ін. У роботах зазначених авторів підкреслюється, що формування фахівця і просування його в особистісному розвитку здійснюється не тільки у процесі сприймання та осмислення певних знань, а перш за все в індивідуальній музично-виконавській діяльності. Саме під час музикування студенти отримують багато специфічних знань, необхідних для майбутньої педагогічної діяльності. Чим краще вони оволодівають музичним інструментом і відповідним репертуаром, тим ефективнішим буде їх вплив на учнів. Таким чином, важливим механізмом формування фахових знань стає включення студентів у активну музично-пізнавальну діяльність, яка поєднує три основних види: осмислення, інтерпретацію і виконання. Врахування цього фактора дозволяє розглядати виконавську діяльність у процесі опанування навчальної дисципліни "основний музичний інструмент" могутнім інформаційним фактором, котрий впливає на становлення студента як педагога.

Разом з тим необхідно враховувати, що згідно з теоретичними положеннями відомих педагогів-дослідників (С.Гончаренка, І.Лернера, Л.Кейрана, В.Краєвського)

реальний і конкретний зміст навчального предмета включає основи знань та дій, характерних для даної діяльності, а також допоміжні знання, що вносяться методами і формами навчання та спілкування. Крім того, в навчальний предмет закладається спосіб орієнтування в ньому, інструментарій для його засвоєння та розвитку.

Спираючись на наукове обґрунтування структури компетентності в педагогічній освіті (А.Андрєєв, Б.Гершунський, В.Дружинін, І.Зязюн, В.Маслов, О.Савченко, А.Хуторський та ін.) і враховуючи специфіку музично-педагогічної діяльності, робим висновок стосовно того, що методичну підготовку майбутніх педагогів-музикантів необхідно розглядати як систему, яка включає когнітивний, операційний, аксіологічний і креативний блоки.

Врахування змістового наповнення цих блоків дозволило розробити методичну модель фахової компетентності педагога-музиканта і виділити в ній чотири взаємопов'язаних компонента, а саме: когнітивно-інформаційний, операційно-регулятивний, емоційно-ціннісний, творчо-діяльнісний (акумуючий), які надають цілісності процесу методичної підготовки. Розроблена модель стала основою для формування фахової компетентності студентів в умовах дослідно-експериментальної роботи.

Когнітивний блок передбачає формування знань, які отримують студенти в процесі інструментально-виконавської діяльності. Ці знання охоплюють теоретичні та історичні питання, а також деякі питання сучасного виконавства. Крім того, до фахових відносяться знання про способи виконавської діяльності, якщо вони пов'язані з формуванням виконавських прийомів і навичок. Такі знання стають необхідними для розуміння музичних творів, успішного оволодіння уміньми слухати, виконувати і пояснювати музичні твори.

До *операційного блоку* відноситься оволодіння уміньми і навичками в галузі фортепіанного виконавства, які дозволяють організувати діяльність учнів на уроках музики, а також спрямувати її на удосконалення навчального процесу. Таким чином, у студентів необхідно сформувати такі види діяльності, які включають задану систему знань та забезпечують їх використання у передбачених межах.

Використанням *аксіологічного блоку* у навчальному процесі досягається належне сприйняття та розуміння музичних творів. Переживання виконавцем різних емоцій, котрі супроводжують його вивчення та виконання, активізують усвідомлення художніх цінностей, тобто впливають на формування естетичної свідомості. Завдяки розвитку цієї якості студенти мають можливість вільно орієнтуватись у складних духовно-творчих процесах, проявляти особисте ставлення до музичного мистецтва і включатись у творчу діяльність.

Креативний блок забезпечує творче застосування знань і прийомів, які утворюють арсенал педагогічної техніки (корекцію, модифікацію прийомів роботи, застосування педагогічної імпровізації). Творчі види діяльності характеризуються евристичністю, оригінальністю, продуктивністю і мають тенденцію до постійного ускладнення. Креативність допомагає оптимально використовувати свої внутрішні резерви, адаптуватись до змінних умов діяльності.

Врахування змістового наповнення цих блоків дозволило розробити методичну модель фахової компетентності педагога мистецьких дисциплін і виділити в ній чотири взаємопов'язаних компонента, а саме: когнітивно-інформаційний, операційно-регулятивний, емоційно-ціннісний, творчо-діяльнісний (акумуючий), які надають цілісності процесу методичної підготовки. Розроблена модель стала основою для формування фахової компетентності студентів в умовах дослідно-експериментальної роботи автора статті в процесі дисертаційного дослідження.

Цюлюпа С.Д., м.Рівне

ДУХОВІ ОРКЕСТРИ УКРАЇНИ НА МЕЖІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ (СТАТИСТИЧНИЙ АНАЛІЗ)

Історія духового інструментального, ансамблевого та оркестрового виконавства як складової частини національної української культурної спадщини є яскравим підтвердженням традиційності розвитку професійного музичного виконавства.

Вивчення надбань минулих поколінь – важливий чинник усвідомлення культурно-мистецьких процесів другої половини ХХ сторіччя та визначення пріоритетних шляхів розвитку духового мистецтва в умовах сучасної України, інтегрованої до Європейської спільноти.

Вагомий доробок у вивченні історії становлення та розвитку духового інструментально-оркестрового виконавства належить науково-дослідницьким працям українських вчених В.М.Апатського, В.Т.Посвалюка, Р.А.Вовка, П.Ф.Круля, В.О.Богданова, Л.М.Колодуба, Ф.П.Крижанівського, Ю.А.Рудчука, К.Є.Мюльберга, Р.М.Наконечного, В.О.Швеця, А.Я.Карпяка, Г.Григор'єва, В.В.Громченка, І.М.Борука, І.С.Гишки, З.П.Буркацького та інших.

Наукові праці вказаних авторів створюють передумови для подальшого ґрунтовного дослідження молодими аспірантами, докторантами та магістрантами мистецьких навчальних закладів України в майбутньому.

Дана публікація тісно пов'язана з виконанням плану наукової роботи кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. Статистичні матеріали статті базуються на достовірних даних, які офіційно надіслані управліннями культури міських та обласних державних адміністрацій та обласними центрами народної творчості України.

Мета дослідження полягає у збереженні даних про наявність духових оркестрів в Україні в другій половині ХХ сторіччя, їх статус, підпорядкування, а також вказуються прізвища керівників оркестрів та місце їх творчої діяльності.

Враховуючи обмеженість в обсягах публікації, нами свідомо не вказуються дані про творчі досягнення та репертуарну політику духових оркестрів, які презентовані у статті. Ці відомості наявні і будуть широко представлені у майбутніх публікаціях автора.

Статистичні дані цієї статті є офіційним матеріалом для подальших наукових досліджень, проведення порівняльного аналізу етапів розвитку духової оркестрової музики науковцями майбутніх поколінь.

Історичний шлях розвитку духової музики зафіксовано на всіх етапах суспільних досягнень людства.

Вашій увазі подаємо перелік духових оркестрів в областях України періоду 90-х років ХХ століття.

Духові оркестри Львівської області

Дані про духові оркестри Львівщини базуються на інформації обласного центру народної творчості. Лист № 25-т від 02.04.1992 року, завірений підписом директора центру Р.П. Берези.

В 1999 році в Львівській області налічувалось 52 духових оркестри, із них постійно діючі:

1. Народний духовий оркестр Народного дому м. Самбір.
Керівник: Мирослав Гавран
2. Народний духовий оркестр «БУГ» районного Народного дому м. Буськ.
Керівник: Борис Гадзовський
3. Народний духовий оркестр Народного дому м. Червоноград
Керівник: Петро Зелінський
4. Зразковий духовий оркестр Народного дому с. Любінь Великий Городоцького району.
Керівник: Андрій Ковальчук
5. Народний духовий оркестр Народного дому с. Вероблевичі Дрогобицького району.
Керівник: Йосип Луців
6. Народний духовий оркестр районного дому м. Золочів
Керівник: Михайло Жижуха
7. Зразковий духовий оркестр Народного дому с. Новий Яричів Кам'янка – Бузького району.
Керівник: Ігор Кочмар
8. Народний духовий оркестр Народного дому с. Лисиничі Пустомитівського району.
Керівник: заслужений працівник культури України Богдан Вендиш
9. Народний духовий оркестр районного Народного дому м. Пустомити
Керівник: Володимир Ласьків
10. Зразковий духовий оркестр Народного дому с. Ямпіль Пустомитівського району.
Керівник: Богдан Мацелко
11. Народний духовий оркестр районного Народного дому м. Радехів
Керівник: Євген Сенюк
12. Духовий оркестр Народного дому с. Рудки Самбірського району.
Керівник: Роман Галик
13. Народний духовий оркестр районного Народного дому м. Самбір
Керівник: Ігор Копестинський
14. Народний духовий оркестр районного Народного дому м. Сокаль
Керівник: Олександр Красюк
15. Народний духовий оркестр районного Народного дому м. Старий Самбір
Керівник: Богдан Прокіп
16. Народний духовий оркестр районного Народного дому м. Турка
Керівник: Іван Федорко

Духові оркестри Автономної Республіки Крим

Дані про духові оркестри Автономної Республіки Крим базуються на інформації Республіканського науково-методичного центру народної творчості. Лист № 216-и від 15.12.1999 року, завірений підписом заступника директора центру Л.В. Сапожнікова.

м. Бахчисарай

1. Народний самодіяльний духовий оркестр районного будинку культури
Керівник: Рафіков Фаїк

м. Белогірськ

1. Народний самодіяльний духовий оркестр районного будинку культури
Керівник: Герасименко В'ячеслав

-
2. Народний самодіяльний духовий оркестр Зеленогірського ПБК
Керівник: Керімов Емір-Алі
 3. Народний самодіяльний духовий оркестр Цвіточненського СБК
Керівник: Толстой Сервер
 4. Народний самодіяльний духовий оркестр Зуйського ПБК
Керівник: Томага Віталій Леонідович
- м. Джанкой
1. Народний самодіяльний духовий оркестр Победненського СБК
Керівник: Чімпоеш Михайло Семенович
 2. Народний самодіяльний духовий оркестр Миронівського СБК
Керівник: Дульгерев Сейдамед Шевкетович
- м. Євпаторія
1. Народний самодіяльний духовий оркестр міського будинку культури
Керівник: Піастро Михайло Захарович
- м. Керч
1. Зразковий самодіяльний духовий оркестр ДМШ №3
Керівник: Веренич Олександр Федорович
 2. Народний самодіяльний духовий оркестр БК залізорудного комбінату
Керівник: Іцкар Карл Харитонович
- м. Кіровське
1. Народний самодіяльний духовий оркестр Ярकोполєнського СБК
Керівник: Курілов Тарас Михайлович
- м. Красногвардійське
1. Народний самодіяльний духовий оркестр Петровського СБК
Керівник: Архіреєв Сергій
 2. Народний самодіяльний духовий оркестр Восхідненського СБК
Керівник: Нетєвко Михайло Григорович
 3. Зразковий духовий оркестр Центру дитячої і юнацької творчості
Керівник: Нетєвко Михайло Григорович
- м. Леніно
1. Народний самодіяльний духовий оркестр Новомиколаєвського СБК
Керівник: Сейтумєров Осман Ібрагімович
 2. Зразковий дитячий духовий оркестр Глазовського СБК
Керівник: Башкіров Євген Іванович
- м. Ніжньогорськ
1. Народний самодіяльний духовий оркестр Садовського СБК
Керівник: Згерський Юрій Петрович
 2. Народний самодіяльний духовий оркестр Михайлівського СБК
Керівник: Сахарук Микола Миколайович
- м. Роздольне
1. Народний самодіяльний духовий оркестр Славновського СБК
Керівник: Трунський Володимир Іванович
- м. Саки
1. Народний самодіяльний духовий оркестр Добрушинського СБК
Керівник: Федорук Степан Гнатович
 2. Зразковий духовий оркестр Геройського СБК
Керівник: Гриців Олег Павлович
- м. Судак
1. Народний самодіяльний духовий оркестр МБК
Керівник: Кружков Іван Миколайович
- м. Феодосія

1. Народний самодіяльний духовий оркестр БК «Бриз», п. Приморське
Керівник: Бочкарьов Володимир Федорович

Духові оркестри м. Севастополь

Дані про духові оркестри м. Севастополь базуються на інформації управління культури міської державної адміністрації. Лист № 6/542 від 02.12.1999 року, завірений підписом начальника управління А.А.Рудометова.

1. Духовий оркестр ДМШ №1
Керівник: Кузнєцов Юрій Павлович
2. Духовий оркестр ДМШ №2
Керівник: Турчин Анатолій Спиридонович
3. Духовий оркестр ДМШ №3
Керівник: Щербань Олександр Федорович
4. Духовий оркестр ДМШ №4
Керівник: Ковтун Микола Омелянович
5. Духовий оркестр ДМШ №6
Керівник: Фролов Дмитро Олексійович
6. Духовий оркестр ДМШ №7
Керівник: Лисенко Микола Іванович

Духові оркестри Кіровоградської області

Дані про духові оркестри Кіровоградської області базуються на інформації управління культури облдержадміністрації. Лист № з-223 від 02.04.1999 року, завірений підписом заступника начальника управління М.Ю.Овчаренком.

В 1999 році в Кіровоградській області налічувалось 203 духових оркестри усіх систем і відомств. В статистичних даних вказуються тільки провідні духові оркестри області:

1. Народний самодіяльний духовий оркестр Новоукраїнського центрального палацу культури «Ювілейний»
Керівник: Гриценко Павло Григорович
2. Зразковий художній дитячий духовий оркестр Суботцівського сільського БК Знам'янського району
Керівник: Онощенко Віталій Софронович
3. Народний самодіяльний духовий оркестр Долинського районного БК
Керівник: Котов Олександр Васильович
4. Народний самодіяльний духовий оркестр Смолінського СБК Маловисківського району
Керівник: Ткаченко Микола Васильович
5. Народний самодіяльний духовий оркестр Гайворонського РБК
Керівник: Загорій Сергій Якович
6. Зразковий художній дитячий духовий оркестр Олександрійського міського центру культури і дозвілля
Керівник: Пилипенко Олександр В'ячеславович
7. Народний самодіяльний духовий оркестр Олександрійського міського центру культури і дозвілля
Керівник: Яровий Сергій Миколайович
8. Муніципальний духовий оркестр м. Олександрія
Керівник: Коваль Василь Іванович
9. Духовий оркестр Олександрійського вищого училища культури
Керівник: Давченко Анатолій Гаврилович

10. Муніципальний духовий оркестр м. Кіровоград
Керівник: Шортський Григорій Григорович
11. Народний самодіяльний естрадно-духовий ансамбль Уляновського РБК
Керівник: Томашевський Руслан Іванович
12. Народний самодіяльний естрадно-духовий ансамбль Світловодського міського центру культури і дозвілля
Керівник: Дубовий Анатолій Петрович
13. Зразковий художній дитячий духовий оркестр Грузянського СБК Голованівського району
Керівник: Вівич Дмитро Тодосійович
14. Народний самодіяльний дитячий духовий оркестр Кіровоградського обласного дитячо-юнацького центру
Керівник: Степаненко Станіслав Макарович
15. Народний самодіяльний дівочий духовий оркестр Олександрійського вищого педагогічного училища
Керівник: Науменко Віктор Федорович
16. Дівочий духовий оркестр «Роксолана» Олександрійського вищого педагогічного училища
Керівник: Квітка Віктор Федорович
17. Духовий оркестр Кіровоградського музичного училища
Керівник: Шортський Григорій Григорович
18. Самодіяльний духовий оркестр Новопраського СБК Олександрійського району
Керівник: Радченко Віктор Борисович
19. Самодіяльний духовий оркестр Аджамського СБК Кіровоградського району
Керівник: Полоз Олександр Степанович
20. Самодіяльний духовий оркестр Соколівського СБК Кіровоградського району
Керівник: Бурага Віктор Костянтинівич
21. Самодіяльний духовий оркестр Дмитрівського СБК №1 Знам'янського району
Керівник: Сергієв Олександр Тимофійович
22. Самодіяльний духовий оркестр Павлиського МБК Онуфріївського району
Керівник: Богданов Микола Григорович
23. Духовий оркестр управління МВС України в Кіровоградській області
Керівник: Бідненко Володимир Віталійович
24. Самодіяльний духовий оркестр Бобринецького підліткового клубу сільського професійно-технічного училища
Керівник: Албул Петро Андрійович
25. Духовий оркестр обласного штабу Міністерства з надзвичайних ситуацій
Керівник: Медніков Іван Вікторович
26. Духовий оркестр Повітряно-десантних військ, м. Кіровоград
Керівник: Ковальчук Руслан Іванович

Духові оркестри Харківської області

Дані про духові оркестри Харківської області системи Міністерства культури і мистецтв України базуються на інформації управління культури облдержадміністрації. Лист № 1304 від 06.12.1999 року, завірений підписом начальника управління Л.Г.Морозко

1. Духовий оркестр РБК м. Балаклія
Керівник: Замета Сергій Олексійович
2. Духовий оркестр с. Іванівка Барвінківського району
Керівник: Савченко Віктор Олександрович
3. Духовий оркестр РБК смт Борова

- Керівник: Шведченко Андрій Андрійович
4. Народний духовий оркестр РБК м. Валки
Керівник: Доценко Сергій Михайлович
5. Зразковий дитячий духовий оркестр СШ с. Старий Мерчик Валківського району
Керівник: Сисюк Петро Іванович
6. Духовий оркестр с. Сніжкове Валківського району
Керівник: Бондаренко Олександр Сергійович
7. Духовий оркестр РБК м. Вовчанськ
Керівник: Шпигун Віктор Васильович
8. Дитячий духовий оркестр с. Старий Салтів Вовчанського району
Керівник: Богдан Олександр Дмитрович
9. Духовий оркестр с. Рідкодуб Двурічанського району
Керівник: Скороход Анатолій Дмитрович
10. Духовий оркестр РБК смт Золочів
Керівник: Поливаний Олександр Юхимович
11. Дитячий духовий оркестр ДМШ с. Чапаєве Кегичівського району
Керівник: Піоваров Віктор Анатолійович
12. Духовий оркестр РБК с. Коломак
Керівник: Єрмаков Петро Захарович
13. Духовий оркестр РБК м. Красноград
Керівник: Тригуб Сергій Олексійович
14. Духовий оркестр СБК с. Козіївка Краснокутського району
Керівник: Скрипник Євген Іванович
15. Духовий оркестр МБК, м. Куп'янськ
Керівник: Петренко Олексій Дмитрович
16. Духовий оркестр палацу культури с. Ковшарівка Куп'янського району
Керівник: Лопенко Леонтій Мусійович
17. Дитячий духовий оркестр ДМШ, м. Куп'янськ
Керівник: Гетьманський Олексій Микитович
18. Духовий оркестр міського відділу культури м. Лозова
Керівник: Маник Віктор Миколайович
19. Духовий оркестр Созівського філіалу Харківського училища культури с. Єкатеринівка Лозівського району
Керівник: Каменєв Валерій Миколайович
20. Дитячий духовий оркестр міського палацу культури «Хімік», м. Первомайський
Керівник: Міщурович Ігор Вадимович
21. Дитячий духовий оркестр ДМШ №5, м. Харків
Керівник: Юркевич Іван Миколайович
22. Дитячий духовий оркестр ДМШ №9, м. Харків
Керівник: Гловат Олександр Арнольдович
23. Дитячий духовий оркестр ДМШ №13 на базі гімназії для незрячих дітей, м. Харків
Керівник: Сериков Олексій Іванович
24. Дитячий духовий оркестр ДМШ, м. Ізюм
Керівник: Герман Юрій Максимович
25. Дитячий духовий оркестр ДМШ с. Борки Зміївського району
Керівник: Даценко Борис Олексійович

Духові оркестри Вінницької області

Дані про духові оркестри Вінницької області базуються на інформації обласного центру народної творчості. Лист № 14/44 від 19.04.1999 року, завірений підписом директора центру С.Гарбулінським.

1. Народний аматорський духовий оркестр Гайсинського РБК
Керівник: Ванжула Сергій Федорович
2. Народний аматорський духовий оркестр Городківського СБК Крижопільського району
Керівник: Мазуркевич Віктор Іванович
3. Народний аматорський духовий оркестр Немирівського РБК
Керівник: Магденко Іван Леонтійович
4. Народний аматорський духовий оркестр Теплицького РБК
Керівник: Хіміч Віталій Іванович
5. Народний аматорський духовий оркестр Соболівського СБК Теплицького району
Керівник: М'яковський Адам Йосипович
6. Народний аматорський духовий оркестр Борівського СБК Чернівецького району
Керівник: Сіночук Михайло Миколайович
7. Народний аматорський духовий оркестр Араківського СБК Могилів-Подільського району
Керівник: Пустовіт Михайло Микитович
8. Народний аматорський духовий оркестр Рахнянського СБК Шаргородського району
Керівник: Яровий Володимир Михайлович
9. Народний аматорський естрадно-духовий оркестр Тульчинської філії Вінницького училища мистецтв та культури ім. М.Д.Леонтовича
Керівник: Заремба Володимир Федорович
10. Народний аматорський духовий оркестр Тульчинської філії Вінницького училища мистецтв та культури ім. М.Д.Леонтовича
Керівник: Романюк Анатолій Семенович
11. Народний аматорський естрадно-духовий оркестр Барського РБК
Керівник: Соколовський Сергій Вікторович
12. Зразковий аматорський дитячий духовий оркестр Крушлинецького СБК Вінницького району
Керівник: Моїсєєв Юрій Романович
13. Зразковий аматорський дитячий духовий оркестр «Сурмач» с. Чуків Немирівського району
Керівник Бірко Валентин Анатолійович
14. Зразковий аматорський дитячий духовий оркестр Хмільницького РБК
Керівник: Панченко Ростислав Іванович
15. Народний аматорський ансамбль естрадно-духових інструментів Іллінецького РБК
Керівник: Малеванчук Віктор Петрович
16. Обласний естрадно-духовий оркестр, м. Вінниця
Керівник: заслужений діяч мистецтв України Лозінський Леонід Володимирович
17. Муніципальний духовий оркестр, м. Вінниця
Керівник: заслужений працівник культури України Гуцол Віталій Архипович
18. Естрадно-симфонічний оркестр Калинівської ДМШ
Керівник: Федун Віктор Петрович
19. Дитячий духовий оркестр Павлівського СБК
Керівник: заслужений працівник культури України Стадник Іван Андрійович

Духові оркестри Луганської області

Дані про духові оркестри Луганської області базуються на інформації обласного центру народної творчості. Лист № 59 від 21.05.1999 року, завірений підписом директора центру І.Г. Попкова.

У Луганській області в 628 клубних закладах налічується 46 духових оркестрів із загальним числом учасників – 521. Серед них звання “народного” та “зразкового” присвоєно 11 духовим оркестрам.

1. Муніципальний естрадно-духовий оркестр, м. Луганськ
Керівник: Снаговський Георгій Вікторович
2. Духовий оркестр Інституту внутрішніх справ, м. Луганськ
Керівник: Ширкін Олександр Миколайович
3. Духовий оркестр ЗІШ №52, м. Луганськ
Керівник: Медведєв Євген Семенович
4. Зразковий духовий оркестр СПТУ №45, м. Луганськ
5. Духовий оркестр військової частини артилеристів, м. Луганськ
Керівник: Покрасьон Сергій Григорович
6. Духовий оркестр коледжу культури і мистецтв, м. Луганськ
Керівник: Смірнов Віктор Геннадійович
7. Народний духовий оркестр РБК, м. Попасная
Керівник: Потапов Валерій Трофимович
8. Народний духовий оркестр центру культури і дозвілля «Сватова-Лучка», м. Сватово
Керівник: Шаповалов Олександр Васильович
9. Зразковий духовий оркестр культурно-виховного центру с. Жовте Слов'яно-сербського району
Керівник: Ільїн Володимир Іванович
10. Народний духовий оркестр РБК, м. Старобельськ
Керівник: Тука Володимир Григорович
11. Народний духовий оркестр РБК, смт Біловодськ
Керівник: Кравцов Валерій Іванович
12. Народний естрадно-духовий оркестр центру дозвілля, м. Кременне
Керівник: Непотачев Олександр Іванович
13. Народний духовий оркестр клубу ім. Крупської склозаводу «Пролетарій»
Керівник: Титаренко Сергій Костянтинович
14. Народний шахтарський духовий оркестр БК ім. Горького, м. Ровеньки
Керівник: Щербина Анатолій
15. Народний естрадно-духовий оркестр ВАТ «Стахановський вагонобудівний завод»
Керівник: Захаров Віктор
16. Народний духовий оркестр клубу шахти «Міусинська», м. Красний Луч
Керівник: Мельничук Валентин
17. Духовий оркестр холдингової компанії «Свердловантрацит», м. Свердловськ
Керівник: Косюн Дмитро
18. Духовий оркестр РБК, смт Марковка
Керівник: Ярославцев Олександр
19. Духовий оркестр БК с. Можняково Новопокровського району
Керівник: Кузнєцов Анатолій
20. Духовий оркестр БК ім. Горького, м. Антрацит
Керівник: Сізіх Володимир Володимирович
21. Духовий оркестр БК ім. Леніна, м. Лисичанськ
Керівник: Валуйський Дмитро Миколайович

22. Духовий оркестр БК ім. Першого травня, м. Лисичанськ

Керівник: Пікрун Гарій Петрович

23. Духовий оркестр БК с. Камишеваха Попаснянського району

Керівник: Кудінов Сергій

24. Духовий оркестр РБК смт Новосветловка Краснодонського району

Керівник: Руденко Анатолій Тимофійович

25. Духовий оркестр БК «Хімік», м. Алчевськ

Керівник: Махов Сергій Анатолійович

Духові оркестри Полтавської області

Дані про духові оркестри Полтавської області базуються на інформації управління культури облдержадміністрації. Лист № 01-09/669 від 17.11.1999 року, завірений підписом начальника управління І.П. Глизя.

В Полтавській області у 25-ти районах творчо діють 134 духові оркестри. Крайні з них:

1. Народний самодіяльний духовий оркестр «Дружба» Устивицького СБК Великобагачанського району

Керівник: Дзябенко Віктор Васильович

2. Народний самодіяльний духовий оркестр Рашівського СБК Гадяцького району

Керівник: Клименко В'ячеслав Андрійович

3. Народний самодіяльний духовий оркестр Харківцевського СБК Гадяцького району

Керівник: Єфремов Євген Олександрович

4. Народний самодіяльний духовий оркестр Гадяцького РБК

Керівник: Чмут Анатолій Іванович

5. Зразковий духовий оркестр Гриньківського СБК Глобинського району

Керівник: Мушій Борис Богданович

6. Народний самодіяльний духовий оркестр Велико-Павлівського СБК Зінківського району

Керівник: Пилипенко Олексій Олексійович

7. Народний самодіяльний духовий оркестр Більського СБК Котелевського району

Керівник: Бандура Олександр Михайлович

8. Народний самодіяльний духовий оркестр БК ВАТ «Лохвицький цукрозавод» Лохвицького району

Керівник: Глушков Володимир Валерійович

9. Народний самодіяльний духовий оркестр Солоницького СБК Лубенського району

Керівник: Кіріченко Іван Іванович

10. Народний самодіяльний духовий оркестр Миргородського РБК

Керівник: Шатравка Іван Іванович

11. Народний самодіяльний духовий оркестр Нехворощанського будинку школярів Новосанжарського району

Керівник: Лещенко Віталій Юрійович

12. Зразковий духовий оркестр Зарізького СБК Оржицького району

Керівник: Слинько Іван Павлович

13. Народний самодіяльний духовий оркестр Оржицького РБК

Керівник: Коханський Микола Мечиславович

14. Зразковий духовий оркестр Василівського СБК Семенівського району

Керівник: Новоселець Володимир Васильович

15. Зразковий духовий оркестр Шишаківського СБК Хорольського району

Керівник: Барило Віталій Іванович

16. Народний самодіяльний духовий оркестр Чорнухинського РБК

Керівник: Марченко Микола Іванович

17. Народний самодіяльний духовий оркестр Полтавської медичної стоматологічної академії

Керівник: Копиленко Іван Петрович

18. Зразковий духовий оркестр Палацу культури і техніки, м. Комсомольськ

Керівник: Ніколаєв Степан Данилович

19. Народний самодіяльний духовий оркестр 2-го загону державної пожежної охорони, м. Кременчук

Керівник: Власенко Михайло Михайлович

20. Народний самодіяльний духовий оркестр Палацу культури «АвтоКраз», м. Кременчук

Керівник: Підович Анатолій Тимофійович

21. Народний самодіяльний духовий оркестр Полтавського технічного училища №4

Керівник: Дехтярьов Володимир Іванович

22. Духовий оркестр «Полтава», м. Полтава

Керівник: Головашич Едуард Анатолійович

23. Муніципальний духовий оркестр, м. Кременчук

Керівник: Смоляков Володимир Петрович

Духові оркестри Дніпропетровської області

Дані про духові оркестри Дніпропетровської області базуються на інформації управління культури облдержадміністрації. Лист № 1114 від 16.12.1999 року, завірений підписом начальника управління К.М.Самарця.

1. Духовий оркестр смт Апостолове

Керівник: Володимир Яловий

2. Народний духовий оркестр РБК м. Верхньодніпровськ

Керівник: Олександр Ткаченко

3. Народний духовий оркестр БК смт Покровське Покровського району Керівник: Джордж Іванов

4. Народний духовий оркестр СБК с. Олександрівка Покровського району

Керівник: Олександр Омеляненко

5. Народний духовий оркестр СБК с. Гаврилівка Покровського району

Керівник: Станіслав Шишкін

6. Народний духовий оркестр Магдалинівського РБК

7. Народний духовий оркестр СБК с. Миколаївка Новомосковського району

Керівник: Надія Комлик

8. Народний духовий оркестр РБК, смт Томаківка

Керівник: Сергій Дуденко

9. Народний духовий оркестр ПК Східного ГЗК-ц, м. Жовті Води

Керівник: Борис Швіданенко

10. Духовий оркестр «Надія», м. Жовті Води

Керівник: Володимир Мунтян

11. Зразковий дитячо-юнацький духовий оркестр «Джури», м. Кривий Ріг

Керівник: Анатолій Омельчук

12. Духовий оркестр ПК «Металург», м. Вільногірськ

Керівник: Юрій Рогов

13. Духовий оркестр ПК ВАТ «Дніпроазот», м. Дніпродзержинськ

Керівник: Анатолій Парикода

14. Народний духовий оркестр ПК шахтарів, м. Дніпродзержинськ

Керівник: Іван Бугайчук

15. Народний духовий оркестр Центру культури ВАТ «Дніпровський металургійний комбінат», м. Дніпродзержинськ

Керівник: Олександр Мельников

16. Духовий оркестр Клубу ім. Кірова, м. Павлоград
Керівник: Сергій Засипкін
17. Дитячий духовий оркестр Центру валеології, м. Павлоград
Керівник: Сергій Засипкін
18. Духовий оркестр ПК "Ровесник", м. Павлоград
Керівник: Сергій Засипкін
19. Духовий оркестр РБК смт Софіївка
Керівник: Семиряга Микола
20. Духовий оркестр МБК м. Синельникове
Керівник: Олександр Губаренко
21. Духовий оркестр МБК смт Межева
Керівник: Станіслав Бойко
22. Духовий оркестр БК КСП «Родіна» Покровського району
Керівник: Валентин Кісенко
23. Духовий оркестр Дніпропетровського державного музичного училища
ім. Глінки, м. Дніпропетровськ
Керівник: Олег Кузнецов
24. Народний духовий оркестр МБК м. Марганець
Керівник: Віктор Шакалов
25. Духовий оркестр БК КСП «Аврора» с. Придніпровське Нікопольського району
Керівник: Олександр Косторнов
26. Духовий оркестр СБК с. Лозівське Петропавлівського району
Керівник: Олег Ткач
27. Духовий оркестр СБК с. Голубівка Новомосковського району
Керівник: Радіс Сафін
28. Духовий оркестр СБК КСП «Орільський» Новомосковського району
Керівник: Іван Грозь
29. Духовий оркестр МБК м. Новомосковськ
Керівник: Анатолій Ткаченко
30. Духовий оркестр СБК с. Новопавлівка Межівського району
Керівник: Анатолій Кужній
31. Духовий оркестр ПК ім. Горького, м. Дніпродзержинськ
Керівник: Олександр Пудов
32. Народний духовий оркестр ПК ВАТ "Північний ГЗК", м. Кривий Ріг
Керівник: Віктор Онуфрієнко
33. Духовий оркестр Дніпродзержинського державного музичного училища,
м. Дніпродзержинськ
Керівник: Абашин Анатолій
34. Духовий оркестр Криворізького державного музичного училища, м. Кривий Ріг
Керівник: Віктор Онуфрієнко
35. Духовий оркестр Дніпропетровського державного училища культури,
м. Дніпропетровськ
Керівник: Віталій Чхало

Духові оркестри Закарпатської області

Дані про духові оркестри Закарпатської області базуються на інформації управління культури облдержадміністрації. Лист № 225 від 02.04.1999 року, завірений підписом начальника управління В.С.Габорця.

1. Самодіяльний народний духовий оркестр Іршавського РЦКіД
Керівник: В.Чоповда
2. Духовий оркестр СБК с. Доробратово Іршавського району

- Керівник: Іван Югас
3. Самодіяльний духовий оркестр СБК с. Чорний Потік Іршавського району
Керівник: Юрій Шелельо
4. Самодіяльний духовий оркестр СБК с. Ільниця Іршавського району
Керівник: Іван Смерека
5. Самодіяльний духовий оркестр СБК с. Великий Раковець Іршавського району
Керівник: Василь Зеленьак
6. Самодіяльний народний духовий оркестр СПТУ №9, м. Свалява
Керівник: заслужений працівник культури України Олександр Андрійович Маріаш
7. Самодіяльний народний духовий оркестр Свалявського технічного коледжу
Керівник: Омелян Сабов
8. Зразковий дитячий духовий оркестр Центру дозвілля с. Душино Свалявського району
Керівник: Віктор Андріаш
9. Самодіяльний народний духовий оркестр Виноградівського РЦКіД
Керівник: Павло Бучелло
10. Самодіяльний духовий оркестр центру дозвілля с. Велика Паладь Виноградівського району
Керівник: Олександр Ласлов
11. Самодіяльний духовий оркестр БК с. Чорнотисово Виноградівського району
Керівник: Йосип Семак
12. Самодіяльний дитячий духовий оркестр Воловецького БНТіД
Керівник: Василь Созанський
13. Самодіяльний духовий оркестр будинку фольклору і дозвілля с. Бобовище Мукачівського району
Керівник: Микола Докійчук
14. Самодіяльний духовий оркестр ЦКіД с. Ракошино Мукачівського району
Керівник: Міла Ханас
15. Самодіяльний духовий оркестр СБК с. Нижнє Давидково Мукачівського району
Керівник: Степан Кабацій
16. Самодіяльний духовий оркестр Берегівського РЦКіД «Резонанс»
Керівник: Василь Кунак
17. Самодіяльний духовий оркестр Тячівського РЦКіД
Керівник: В. Ломаков
18. Самодіяльний духовий оркестр СПТУ №10, м. Хуст
Керівник: В. Бобик
19. Самодіяльний духовий оркестр СБК с. Вишково Хустського району
Керівник: Йосип Барна
20. Самодіяльний духовий оркестр СБК с. Гайдош Ужгородського району
Керівник: Михайло Забруцький
21. Самодіяльний духовий оркестр УМВС в Закарпатській області
Керівник: Олександр Білович
22. Самодіяльний духовий оркестр Ужгородського гарнізону Прикарпатського військового округу
Керівник: В. Співак

Духові оркестри Черкаської області

Дані про духові оркестри Черкаської області базуються на інформації управління культури облдержадміністрації. Лист № 292 від 05.04.1999 року, завірений підписом начальника управління І.Г.Козленком.

На Черкащині функціонують 307 духових оркестрів системи Міністерства культури і мистецтв України, із них 12 мають почесне звання “Народний самодіяльний духовий оркестр”, а саме:

1. Народний самодіяльний духовий оркестр РБК с. Холодне Смілянського району
Керівник: Коцар Володимир Володимирович
2. Народний самодіяльний духовий оркестр СБК с. Сигнаївка Шполянського району
Керівник: Крезуб Микола Олексійович
3. Народний самодіяльний духовий оркестр СБК с. Вознесенське Золотоніського району
Керівник: Новак Іван Іванович
4. Народний самодіяльний духовий оркестр РБК м. Кам'янка
Керівник: Грабовий Микола Дмитрович
5. Народний самодіяльний духовий оркестр РБК смт Лисянка
Керівник: Сіренко Віктор Михайлович
6. Народний самодіяльний духовий оркестр РЦКіД смт Драбів
Керівник: Панішев Євген Петрович
7. Народний самодіяльний духовий оркестр СБК с. Пугачівка Жашківського району
Керівник: Байрак Анатолій Олександрович
8. Народний самодіяльний духовий оркестр МБК, м. Ватутіне
Керівник: Мазуркевич Олександр Львович
9. Народний самодіяльний духовий оркестр СБК с. Михайлівка Кам'янського району
Керівник: Крупський Петро Антонович
10. Народний самодіяльний духовий оркестр МЦКіД, м. Золотоноша
Керівник: Кривіцький Василь Володимирович
11. Народний самодіяльний духовий оркестр РБК смт Маньківка
Керівник: Федоренко Анатолій Євтихійович
12. Народний самодіяльний духовий оркестр СБК с. Мліїв Городищенського району
Керівник: Гайструк Юрій Фокич
13. Муніципальний духовий оркестр м. Черкаси
Керівник: Гончарук Михайло Іванович
14. Народний самодіяльний духовий оркестр СБК с. Худяки Черкаського району
Керівник: Сапсай Іван Іванович
15. Народний самодіяльний духовий оркестр СБК с. Хутори Черкаського району
Керівник: Воронецький Олександр Геннадійович
16. Народний самодіяльний духовий оркестр СБК с. Вікторівка Маньківського району
Керівник: Лисюченко Петро Іванович
17. Народний самодіяльний духовий оркестр СБК с. Роги Маньківського району
Керівник: Дорошенко Михайло Васильович

Духові оркестри Сумської області

Дані про духові оркестри Сумської області базуються на інформації управління культури облдержадміністрації. Лист № 5/289 від 06.04.1999 року, завірений підписом начальника управління М.М.Юдіна

1. Зразковий самодіяльний духовий оркестр с. Ульянівка Білопільського району
Керівник: Коротун О.В.
2. Самодіяльний духовий оркестр СБК с. Жовтневе Білопільського району
Керівник: Котенко Г.І.
3. Самодіяльний дитячий духовий оркестр ДМШ, м. Буринь

- Керівник: Осадчий В. М.
4. Самодіяльний дитячий духовий оркестр СБК с. Сніжки Боринського району
Керівник: Дерев'яно В.Г.
5. Зразковий самодіяльний духовий оркестр РБК смт Велика Писарівка
Керівник: Карпенко І.Ф.
6. Зразковий самодіяльний духовий оркестр ДМШ с. Ямне Велико-Писарівського району
Керівник: Обухівський М.Т.
7. Зразковий самодіяльний духовий оркестр СБК с. Рябина Велико-Писарівського району
Керівник: Проценко Л.І.
8. Самодіяльний духовий оркестр СБК с. Яблучне Велико-Писарівського району
Керівник: Романенко І. М.
9. Самодіяльний духовий оркестр СБК с. Попівка Велико-Писарівського району
Керівник: Орлов П.Ф.
10. Самодіяльний духовий оркестр РБК, м. Глухів
Керівник: Соляров І.С.
11. Народний самодіяльний духовий оркестр РБК смт Краснопілля
Керівник: Перепелиця О.І.
12. Самодіяльний дитячий духовий оркестр СПТУ № 43 смт Краснопілля
Керівник: Мойсеєнко Л.Г.
13. Самодіяльний дитячий духовий оркестр СБК с. Самотіївка Краснопільського району
Керівник: Пекуровський А.В.
14. Самодіяльний духовий оркестр СБК с. Великий Бобрик Краснопільського району
Керівник: Кравченко М.І.
15. Самодіяльний духовий оркестр СБК с. Угроїди Краснопільського району
Керівник: Харченко І.П.
16. Самодіяльний жіночий духовий оркестр педагогічного училища, м. Лебедин
Керівник: Якушко В.І.
17. Самодіяльний дитячий духовий оркестр с. Великий Вистороп Лебединського району
Керівник: Мельниченко М.І.
18. Самодіяльний духовий оркестр СБК с. Голубівка Лебединського району
Керівник: Зв'ягольський А.С.
19. Самодіяльний дитячий духовий оркестр ДМШ смт Недригайлів
Керівник: Хомашенко О.Д.
20. Самодіяльний духовий оркестр СБК с. Коровинці Недригайлівського району
Керівник: Калашник В.В.
21. Самодіяльний духовий оркестр СБК с. Рибальське Охтирського району
Керівник: Воропай Ф.М.
22. Самодіяльний дитячий духовий оркестр педагогічного училища, м. Путивль
Керівник: Буйко В.О.
23. Самодіяльний духовий оркестр СБК с. Уралово Серединобудського району
Керівник: Поседай Л.Я.
24. Самодіяльний духовий оркестр с. Жихово Серединобудського району
Керівник: Мойсеєнко В.І.
25. Народний самодіяльний духовий оркестр СБК с. Верхня Сироватка Сумського району
Керівник: Круглий О.М.

- 26.Самодіяльний дитячий духовий оркестр СБК с. Юнаківка Сумського району
Керівник: Кирієнко М.М.
- 27.Самодіяльний дитячий духовий оркестр ДМШ, м. Тростянець
Керівник: Маснуха І.І.
- 28.Самодіяльний дитячий духовий оркестр Палацу дітей і юнацтва смт Ямпіль
Керівник: Рябуха О.В.
- 29.Штатний військовий оркестр Інституту артилерії, м. Суми
Керівник: Кіриченко Ю.П.
- 30.Народний духовий оркестр ВО «Хімпром», м. Суми
Керівник: Гараган О. Я.
- 31.Народний духовий оркестр БК ВО ім. Фрунзе, м. Суми
Керівник: Лищенко А.М.
- 32.Народний духовий оркестр училища мистецтв і культури ім. Бортнянського,
м. Суми
Керівник: Кірнос А.В.
- 33.Військовий духовий оркестр, м. Охтирка
Керівник: Петрик В.М.
- 34.Військовий духовий оркестр «Гвардії» с. Климентове Охтирського району
Керівник: Ахадов М.Т.
- 35.Самодіяльний духовий оркестр педагогічного інституту, м. Глухів
Керівник: Мироненко В.М.
- 36.Самодіяльний духовий оркестр агротехнічного коледжу м. Глухів
Керівник: Лантух С.М.
- 37.Самодіяльний духовий оркестр СШ №3, м. Глухів
Керівник: Афанаско О.В.
- 38.Самодіяльний духовий оркестр школи-ліцею-інтернату м. Глухів
Керівник: Афанаско О.В.
- 39.Військовий духовий оркестр, м. Конотоп
Керівник: Боженко О.О.
- 40.Самодіяльний дитячий духовий оркестр ДМШ №2, м. Конотоп
Керівник: Самусь М.І.
- 41.Самодіяльний духовий оркестр БК “Залізничників”, м. Конотоп
Керівник: Глущенко А.О.
- 42.Самодіяльний дитячий духовий оркестр ДМШ, м. Шостка
Керівник: Рарін В.М.
- 43.Зразковий духовий оркестр ВО «Свема», м. Шостка
Керівник: Ященко В.
44. Народний духовий оркестр БК ім. К. Маркса, м. Шостка
Керівник: Ткачук А.А.

Духові оркестри Чернігівської області

Дані про духові оркестри Чернігівської області базуються на інформації управління культури облдержадміністрації. Лист № 01/44 від 02.04.1999 року, завірений підписом начальника управління.

1. Духовий оркестр відділу культури Ріпкинської райдержадміністрації смт Ріпки
Керівник: Власенко Михайло Степанович
2. Духовий оркестр відділу культури Козелецької райдержадміністрації
смт Козелець
Керівник: Хитун Григорій Васильович
3. Народний самодіяльний духовий оркестр Менського РБК
Керівник: Сапко Іван Григорович

4. Народний самодіяльний духовий оркестр Варвинського РБК
Керівник: Тимченко Микола Іванович
5. Народний самодіяльний духовий оркестр «Мелодія» Щорського РБК
Керівник: Герасименко Анатолій Федорович
6. Народний самодіяльний духовий оркестр Бахмацького МБК
Керівник: Глушак Сергій Миколайович
7. Народний самодіяльний духовий оркестр Новгород-Сіверського РБК
Керівник: Тимошенко Анатолій Володимирович
8. Народний самодіяльний духовий оркестр Городнянського РБК
Керівник: Письменний Олександр Васильович
9. Духовий оркестр Ічнянського РБК
Керівник: Левадній Олександр Іванович
10. Духовий оркестр Семенівського РБК
Керівник: Мірошник Микола Анатолійович
11. Духовий оркестр Носівського РБК
Керівник: Ємець Віталій Олексійович
12. Духовий оркестр управління культури Чернігівської обласної державної адміністрації, м. Чернігів
Головний диригент – заслужений працівник культури України Соломаха Володимир Тихонович
Диригент – Жарук Павло Костянтинович

Духові оркестри Хмельницької області

Дані про духові оркестри Хмельницької області базуються на інформації управління культури облдержадміністрації. Лист № 03-231 від 02.04.1999 року, завірений підписом заступника начальника управління А.Я.Яроша.

Кращі духові оркестри області:

1. Муніципальний духовий оркестр МБК, м. Хмельницький
Керівник: Боруцький Володимир Семенович
2. Народний аматорський духовий оркестр СБК с. Новоставці Теофіпольського району
Керівник: Стрільчук Володимир Трофимович
3. Народний аматорський духовий оркестр РБК смт Теофіполь
Керівник: Яцишин Олег Адамович
4. Народний аматорський духовий оркестр СБК с. Шибено Теофіпольського району
Керівник: заслужений працівник культури України Ярем'юк Віктор Пилипович
5. Народний аматорський духовий оркестр СБК с. Зарічанка
Керівник: Гронський Руслан Миколайович
6. Народний аматорський духовий оркестр ЦКДМ смт Дунаївці
Керівник: Юрчишин Анатолій Олександрович
7. Народний аматорський духовий оркестр СБК с. Привороття Кам'янець-Подільського району
Керівник: Андрійчук Олександр Артемович
8. Народний аматорський духовий оркестр СБК с. Чорніводи
Керівник: Перхайло Віталій Йосипович
9. Муніципальний народний аматорський духовий оркестр БК смт Староконстантинів
Керівник: Муляр Василь Ігорович
10. Муніципальний народний аматорський духовий оркестр МБК, м. Нетішин
Керівник: Лисий Георгій Михайлович
11. Муніципальний духовий оркестр МБК, м. Кам'янець-Подільський

Керівник: Тихоліз Микола Васильович
12. Народний аматорський духовий оркестр училища культури, м. Кам'янець-Подільський
Керівник: Поляков Віктор Михайлович

Духові оркестри Івано-Франківської області

Дані про духові оркестри Івано-Франківської області базуються на інформації обласного науково-методичного центру народної творчості і культурно-освітньої роботи. Лист № 9/59 від 02.04.1999 року, завірений підписом директора центру Я.Поташника.

Постійно діючі духові оркестри області:

1. Духовий оркестр Народного дому с. Саджава Богородчанського району
Керівник: Вівчарук Ярослав Іванович
2. Духовий оркестр РБК, м. Галич
Керівник: Мельницький Йосип Васильович
3. Духовий оркестр Палацу культури «Прометей» смт Бурштин Галицького району
Керівник: Бачинський Петро Остапович
4. Народний самодіяльний духовий оркестр РБК, м. Городенка
Керівник: Струц Мирослав Степанович
5. Зразковий духовий оркестр РБК, м. Калуш
Керівник: Гулимчук Ярослав Михайлович
6. Зразковий дитячий духовий оркестр Палацу культури «Юність», м. Калуш
Керівник: Шалата Іван Михайлович
7. Народний самодіяльний духовий оркестр Палацу культури «Юність», м. Калуш
Керівник: Пробоїв Михайло Васильович
8. Духовий оркестр училища культури, м. Калуш
Керівник: Какапич Остап Миколайович
9. Духовий оркестр СБК с. Козанів Коломийського району
Керівник: Мосійчук Дмитро Васильович
10. Духовий оркестр РБК, м. Косів
Керівник: Рудий Михайло Андрійович
11. Народний самодіяльний духовий оркестр РБК, м. Надвірна
Керівник: заслужений працівник культури України Скікун Дмитро Федорович
12. Духовий оркестр ракетної бригади військового гарнізону м. Надвірна
Керівник: майор Роман Кухта
13. Народний самодіяльний духовий оркестр РБК м. Снятин
Керівник: Охрим Григорій Васильович
14. Народний самодіяльний духовий оркестр СБК с. Заболотів Снятинського району
Керівник: Марусик Іван Васильович
15. Духовий оркестр МБК, м. Снятин
Керівник: Чепига Богдан Степанович
16. Народний самодіяльний духовий оркестр с. Єзупіль Тисменицького району
Керівник: Білан Петро Євгенович
17. Духовий оркестр ДМШ, м. Тисмениця
Керівник: Йосипенко Михайло Іванович
18. Народний самодіяльний духовий оркестр СБК с. Обертин Тлумацького району
Керівник: Ковтун Любомир Михайлович

19. Народний самодіяльний концертний духовий оркестр Народного дому № 1 м. Івано-Франківськ

Керівник: заслужений працівник культури України Якимець Роман Дмитрович

20. Духовий оркестр музичного училища ім. Д. Січинського м. Івано-Франківськ

Керівник: Гундер Петро Михайлович

21. Духовий оркестр штабу армійського корпусу, м. Івано-Франківськ

Керівник: прапорщик Микола Курилюк

Духові оркестри Запорізької області

Дані про духові оркестри Запорізької області базуються на інформації обласного центру народної творчості. Лист № 23 від 01.04.1999 року, завірений підписом директора центру Н.В. Хор'єва.

В Запорізькій області діють 98 самодіяльних духових оркестрів (1202 учасника), із них – 28 дитячих оркестри (378 учасників). 11 духових оркестрів області носять почесне звання “Народний самодіяльний”.

Кращі духові оркестри області:

1. Народний самодіяльний духовий оркестр Приморського РБК

Керівник: Прокопов В.В.

2. Народний самодіяльний духовий оркестр Куйбишевського РБК

Керівник: Карпій А.Р.

3. Народний самодіяльний духовий оркестр Приазовського РБК

Керівник: Часник О.П.

4. Муніципальний духовий оркестр, м. Мелітополь

Керівник: Костіц П.І.

5. Народний самодіяльний духовий оркестр Палацу культури АТ «Запоріжтрансформатор», м. Запоріжжя

Керівник: Ліпський М.К.

6. Зразковий дитячий духовий оркестр, м. Дніпрорудне Василівського району

Керівник: Засобін В.В.

7. Зразковий дитячий духовий оркестр Чубарівського СБК Пологівського району

Керівник: Сердюк Ф.О.

8. Народний самодіяльний духовий оркестр Тарасівського СБК

Керівник: Попов С.Л.

9. Народний самодіяльний духовий оркестр Мар'ївського СБК Запорізького району

Керівник: Попович М.І.

10. Народний самодіяльний духовий оркестр Василівського РБК м. Василівка

Керівник: Нечай Г.Т.

11. Народний самодіяльний духовий оркестр Палацу культури образивного комбінату, м. Запоріжжя

Керівник: Олександров А.Р.

12. Дитячий самодіяльний духовий оркестр Червоноармійського СБК Якимівського району

Керівник: Кузнецов В.О.

13. Самодіяльний духовий оркестр Чернігівського ЦКД смт Чернігівка

Керівник: Шаров Н.П.

14. Самодіяльний духовий оркестр Новомиколаївського РБК

Керівник: Костенко В.І.

15. Самодіяльний духовий оркестр ПК “Сучасник”, м. Енергодар

Керівник: Засобін В.В.

16. Самодіяльний духовий оркестр Новоукраїнського СБК Куйбишевського району

Керівник: Рябов Ю. І.

17. Духовий оркестр Мелітопольського державного училища культури

Керівник: Омельчук П.П.

18. Духовий оркестр Запорізького державного музичного училища ім. П.Майбо-
роди, м. Запоріжжя

Керівник: Жульєв А.П.

19. Самодіяльний духовий оркестр Палацу культури будівельників, м. Запоріжжя

Керівник: Ігнатенко В.І.

20. Самодіяльний духовий оркестр Палацу культури «Металург», м. Запоріжжя

Керівник: Арнаутов П.І.

21. Самодіяльний духовий оркестр юридичного університету, м. Запоріжжя

Керівник: Семенков К.Ю.

22. Духовий оркестр Запорізького полку міліції, м. Запоріжжя

Керівник: Костіков С.О.

Духові оркестри Одеської області

Дані про духові оркестри Одеської області базуються на інформації управління культури облдержадміністрації. Лист № 252/01-2 від 15.04.1999 року, завірений підписом начальника управління Р.І. Бродавко

1. Духовий оркестр СБК с. Виноградівка Арцизького району

Керівник: Ветев Зіновій Зіновійович

2. Духовий оркестр СБК с. Главани Арцизького району

Керівник: Юхвиця Іван Іванович

3. Духовий оркестр СБК с. Плоцьк Арцизького району

Керівник: Атанасов Юрій Павлович

4. Духовий оркестр Точилівського СБК Ананіївського району

Керівник: Бодян Микола Олександрович

5. Народний духовий оркестр с. Червоноармійське Болградського району

Керівник: Кулинжи Микола Кирилович

6. Народний духовий оркестр с. Жовтневе Болградського району

Керівник: Попов Костянтин Павлович

7. Народний духовий оркестр с. Василівка Болградського району

Керівник: Перапелі Сергій Іванович

8. Народний духовий оркестр с. Криничне Болградського району

Керівник: Живодеров Дмитро Іванович

9. Народний духовий оркестр с. Виноградне Болградського району

Керівник: Георгієв Микола Дмитрович

10. Народний духовий оркестр БК ім. Т.Г.Шевченка, м.Ізмаїл

Керівник: Денисов Михайло Іванович

11. Духовий оркестр БК с. Багате Ізмаїльського р-ну

Керівник: Станков Павло Іванович

12. Духовий оркестр Дачнянського ЦКД «Відродження» Біляївського району

Керівник: Колодницький Володимир Миколайович

13. Дитячий духовий оркестр с.Стара Кульна Косовського району

Керівник: Мардар Григорій Онуфрійович

14. Народний духовий оркестр РБК Котовського району

15. Духовий оркестр Алексіївського СК Котовського району

16. Духовий оркестр Новоселівського БК Котовського району

Керівник: Голавчук Іван Антонович

17. Духовий оркестр СБК с.Колісна Саратського р-ну

Керівник: Тодоров Петро Іванович

18. Духовий оркестр СБК с.Долинське Саратського р-ну

- Керівник: Арчиров Дмитро Федорович
19.Духовий оркестр СБК с.Ярославка Саранського р-ну
Керівник: Кулич Іван Сергійович
20.Народний духовий оркестр РБК Ренійського р-ну
Керівник: Катаной Михайло Григорович
21.Духовий оркестр СБК с.Новосельське Ренійського р-ну
Керівник: Доли Микола Федорович
22.Духовий оркестр с.Весела Долина Тарутинського р-ну
Керівник: Кривоший Ігор Станіславович
23.Духовий оркестр смт Березине Тарутинського р-ну
Керівник: Крамаренко Олександр Петрович
24.Зразковий духовий оркестр с.Білолісся Татарбунарського р-ну
Керівник: Славенко Олександр Михайлович
25.Зразковий духовий оркестр БК с. Візирка Комінтернівського р-ну
Керівник: Скачинець Степан Степанович
26.Зразковий духовий оркестр с. Первомайськ Комінтернівського р-ну
Керівник: Маньковський Григорій Степанович
27.Духовий оркестр Барабольшкої музичної школи Овідіопольського р-ну
Керівник: Красноштан Ігор Петрович
28.Дитячий оркестр музичної школи смт Овідіополь
Керівник: Щетин Петро Панасович
29.Народний духовий оркестр РБК Калійського р-ну
Керівник: Бамбура Леонід Онуфрійович
30.Народний духовий оркестр с. Новоселівка Калійського р-ну
Керівник: Федоров Анатолій Володимирович
31.Народний духовий оркестр с. Мирне Калійського р-ну
Керівник: Петухов Олександр Дем'янович
32.Народний духовий оркестр РБК Белгород-Дністровського р-ну
Керівник: Поправка Микола Пантелеймонович
33.Народний духовий оркестр с. Малога Дністровського р-ну
Керівник: Іовчев Федір Іванович
34.Народний духовий оркестр с. Приморське Дністровського р-ну
Керівник: Заболотний Анатолій Дмитрович
35.Народний духовий оркестр с. Миколаївка Дністровського р-ну
Керівник: Геннадій Олександрович
36.Народний духовий оркестр с. Старокозацьке Дністровського р-ну
Керівник: Тищенко Василь Іванович
37.Дитячий духовий оркестр с. Новопетрівка Великомихайлівського р-ну
Керівник: Обламов Олександр Володимирович
38. Дитячий духовий оркестр ДМШ смт Овідіополь
Керівник: Бігун Володимир Степанович
39. Дитячий духовий оркестр школи мистецтв, м. Балта
Керівник: Гrepун Володимир Федорович
40.Дитячий духовий оркестр СБК с. Гольма Балтського р-ну
Керівник: Токов Ілля Олексійович
41. Дитячий духовий оркестр СБК с. Ухожани Балтського р-ну
Керівник: Мельник Геннадій
42. Духовий оркестр РБК, м. Іллічівськ
Керівник: Стоянов Іван Іванович
43. Духовий оркестр РБК м. Кодима
Керівник: Воронюк Володимир Олексійович

44. Духовий оркестр СБК с. Загніткове Кодимського р-ну
Керівник: Ткач Василь Михайлович
45. Духовий оркестр с. Івашкове Кодимського р-ну
Керівник: Мельник Василь
46. Духовий оркестр с. Сербі Кодимського р-ну
Керівник: Ковальчук Олег
47. Духовий оркестр с. Писарівка Кодимського р-ну
Керівник: Мартинюк Микола
48. Духовий оркестр СБК с. Кам'янка Ізмаїльського р-ну
Керівник: Кальчев Кирило Митрофанович
49. Духовий оркестр с. Суворове Ізмаїльського р-ну
Керівник: Макфоніський Василь Васильович
50. Духовий оркестр с. Кислиці Ізмаїльського р-ну
Керівник: Ніколенко Петро Гаврилович
51. Духовий оркестр с. Першотравневе Ізмаїльського р-ну
Керівник: Кенік Костянтин
52. Духовий оркестр с. Комишівка Ізмаїльського р-ну
Керівник: Лискевич Валентин Миколайович
53. Духовий оркестр с. Утконосівка Ізмаїльського р-ну
Керівник: Геліоз Андрій
54. Духовий оркестр с. Лорманка Ізмаїльського р-ну
55. Духовий оркестр СК с. Баранове Іванівського р-ну
Керівник: Гаман Валерій Михайлович
56. Духовий оркестр СБК с. Радісне Іванівського р-ну
Керівник: Солоненко Іван Григорович
57. Духовий оркестр митної служби смт Роздільна Роздільнянського р-ну
Керівник: Зайцев Володимир Олександрович
58. Дитячий духовий оркестр с. Кучургани Роздільнянського р-ну
59. Духовий оркестр РБК смт Березівка Березівського р-ну
Керівник: Василенко Борис Олексійович
60. Духовий оркестр СБК с. Раухівка Березівського р-ну
Керівник: Товтун Петро Петрович
61. Духовий оркестр РБК смт Саврань Савранського р-ну
Керівник: Терпан Іван Григорович
62. Духовий оркестр СБК с. Бакша Савранського р-ну
63. Духовий оркестр СБК с. Осички Савранського р-ну
64. Дитячий духовий оркестр СБК с. Антонюки Миколаївського р-ну
Керівник: Соромача Костянтин Костянтинович.
65. Духовий оркестр с. Липецьке Котовського р-ну
Керівник: Тинкович Юрій Іванович

Духові оркестри Волинської області

Статистичні дані базуються на інформації обласного управління культури Волинської облдержадміністрації, лист № 274/1-12 від 22.04.1999 року, за підписом начальника управління М.Приймака.

1. Народний самодіяльний духовий оркестр Луцького міського народного дому "Просвіта".

Керівник: Вихованець Анатолій Андрійович

2. Народний самодіяльний духовий оркестр Камінь-Каширського районного будинку культури.

Керівник: Швай Петро Трохимович

3. Народний самодіяльний духовий оркестр Рожищенського народного дому “Просвіта”.

Керівники: Волосовець Іван Несторович, Петрині Володимир Олександрович

4. Народний самодіяльний духовий оркестр Ківерцівського районного будинку культури.

Керівник: Слатінін Володимир Анатолійович

5. Народний самодіяльний духовий оркестр Горохівського районного народного дому “Просвіта”.

Керівник: Корнієвич Валентин Семенович

6. Духовий оркестр Волинського державного училища культури і мистецтв.

Керівники: Таран Геннадій Кирилович - заслужений працівник культури України, Трофимович Анатолій Андрійович

7. Духовий оркестр Луцького палацу учнівської молоді.

Керівник: Безушкевич Микола Антонович

8. Духовий оркестр Луцької дитячої музичної школи №1.

Керівник: Дорн Олександр Валентинович

9. Духовий оркестр Луцької школи мистецтв №2.

Керівник: Дікавий Петро Денисович

10. Духовий оркестр Луцької дитячої музичної школи №3.

Керівник: Парценюк Олег Адамович

11. Духовий оркестр дитячої музичної школи смт Торчин Луцького району

Керівник: Воїна Микола Анатолійович

12. Духовий оркестр Локачинської дитячої музичної школи

Керівник: Дородних Леонід Васильович

13. Духовий оркестр Луцької школи-інтернату

Керівник: Кирилюк Микола В'ячеславович

14. Духовий оркестр середньої школи

с.Пнівне Камінь-Каширського району.

Керівник: Ярошик Володимир Федорович

15. Духовий оркестр Нововолинського Палацу культури

Керівник: Федик Олександр Володимирович

16. Духовий оркестр Ковельського міського народного дому “Просвіта”.

Керівник: Попеско Іван Іванович

17. Духовий оркестр Горохівського районного народного дому “Просвіта”.

Керівник: Пасічник Володимир Васильович

18. Духовий оркестр Любешівського районного будинку культури

Керівник: Корх Микола Васильович

19. Духовий оркестр Луцького загону прикордонного контролю

Керівник: військовий диригент Патлань Сергій Миколайович

20. Духовий оркестр Володимир-Волинського військового гарнізону

Керівник: військовий диригент, майор Чайка Василь Петрович

21. Дитячий духовий оркестр музичної школи в с. Гірка Полонка Луцького р-ну.

Керівник: Комзюк Юрій Володимирович

22. Духовий оркестр сільського будинку культури с. Муравище Ківерцівського р-ну.

Керівник: Вигнанець Олександр Євгенович

23. Духовий оркестр Старовижівського районного будинку культури смт Стара Вижівка

Керівник: Дяк В.М.

24. Духовий оркестр сільського будинку культури с. Сереховичі Старовижівського р-ну.

Керівник: Іллюшик В.Г.

25. Дитячий духовий оркестр с. Селище Старовижівського р-ну.

Керівник: Хомич І.С.

Духові оркестри Рівненської області

Статистичні дані базуються на інформації обласного управління культури Рівненської облдержадміністрації, лист № 03/270 від 5.04.1999 року за підписом начальника управління Я.М.Мельника (виконавець Г.К.Ветров).

I. У 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 Гошанського 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 Вакулук 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 Тимошук Леонід Васильович.

III. Духові оркестри системи профспілок:

1. Зразковий дитячий духовий оркестр ВАТ "Смига" Дубенського району, керівник – заслужений працівник культури України Гайдайчук 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.

Такі колективи, як зразковий дитячий духовий оркестр “Олександрія” та дитячий зразковий духовий оркестр “Смига”, є гордістю Волинського Полісся.

Вагомий внесок у розвиток професійного духового оркестрового мистецтва на Волині зробили студентські духові оркестри кафедри духових та ударних інструментів Інституту культури (керівник В.М. Старченко), Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (керівник М.М. Терлецький), духовий оркестр “Сурма” Рівненського музичного училища (керівник А.М. Кібіта) та Дубенського училища культури (керівники П.І. Штихалюк та М.І. Майовецький).

Заслужують уваги статистичні дані заслуженого діяча мистецтв України, керівника Інституту проблем народної культури Українського центру культурних досліджень Міністерства культури і туризму України, доцента КНУКіМ Геннадія Григор’єва, який у статті “Чи є майбутнє духової музики в Україні?” вказує (дослівно): “Отже статистика. Сьогодні в Україні налічується близько 2000 оркестрів... Проте, якщо в 1991 році їх було 3500, то ще в 1980 році близько 12000 колективів працювали в Україні”.

Ця вражаюча і водночас сумна статистика, на наш погляд, є результатом безвідповідального керівництва державних чиновників у сфері музичного мистецтва (починаючи з Міністерства і до завідувача сільським будинком культури), комерціалізації мистецьких навчальних закладів (скорочення державного фінансування для підготовки кадрів та їх незадовільна матеріальна забезпеченість), приватизації державних організацій та підприємств, які утримували та фінансували діяльність самодіяльних та професійних колективів. Ми поступово втрачаємо те, чим ще недавно гордились – “Мистецтво належить народу”.

Саме це досягнення, за словами Раймонда Паулса, прибалтійський народ зумів зберегти, ту безмежну криницю, з якої черпає цілющу воду і сили професійне мистецтво.

На початку ХХІ століття в науково-дослідній роботі з вивчення історії духової музики здійснено колосальний прорив – “духовиками” захищено ряд кандидатських та докторських дисертацій, опубліковано монографії В.Т.Посвалюка “Мистецтво гри на трубі в Україні”, П.Ф. Круля “Східнослов’янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування”, В.О. Богданова “Історія духового музичного мистецтва України”, джерелом знань для учнів, студентів та викладачів мистецьких навчальних закладів України став підручник В.М.Апатського “Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва”, який не має аналогів і високо оцінений науковцями України та зарубіжжя.

Аналізуючи рівень проведення сучасних конкурсів та фестивалів серед духових оркестрів, ансамблів та інструментальних виконавців, необхідно зазначити, що Україна має потужний потенціал талановитої молоді. Наше з вами завдання – підтримати, виявити ці творчі обдарування шляхом надання пільг для навчання в Україні та за кордоном, забезпечення навчальних мистецьких закладів якісними та професійними інструментами, широкої пропаганди діяльності асоціацій та гільдій, забезпечення державного фінансування нотних видань, навчальних посібників, хрестоматій, методичних розробок, фахових бюлетенів та журналів. Важливо, щоб досягнення українських вчених та виконавців-духовиків широко представлялись на міжнародній арені, шляхом державної підтримки їх участі в міжнародних симпозіумах, гільдіях, конкурсах та фестивалях.

Вирішення цих та інших проблем, безперечно, позитивно сприятиме підвищенню виконавського рівня духових оркестрів, ансамблів та інструменталістів, підготовці кадрів для жанру духової музики та престижу національної школи гри на духових інструментах в ХХІ столітті.

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.

Бабич Марія Михайлівна – старший викладач кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету.

Вовк Роман Андрійович – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України, соліст симфонічного оркестру Національної опери України ім. Т.Г.Шевченка, м. Київ.

Кавунник Леонід Васильович – викладач Ніжинського училища культури і мистецтв ім. М.Заньковецької.

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

Лабінцева Лариса Павлівна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського національного педагогічного університету ім. Т.Г.Шевченка.

Мельник Олександр Юліанович – старший викладач кафедри академічного виконавства Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Михальченко Андрій – студент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Міцней Микола Олексійович – доцент кафедри академічного виконавства Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Палаженко Олег – студент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Палійчук Ірина Степанівна – кандидат мистецтвознавства, асистент кафедри академічного виконавства Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Прокопович Тетяна Юріївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Садівський Ярема Петрович – асистент-стажист Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

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

Столярчук Богдан Йосипович – професор кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету.

Супрун-Яремко Надія Онисимівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету.

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

Федорков О.В. – старший викладач Харківського державного інституту мистецтв ім. І.П.Котляревського.

Цюлопа Степан Данилович – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Цюлопа Наталія Леонідівна – аспірант Київського національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова.

Чорноморець Віталій – студент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Шаповалов Ігор Вікторович – викладач кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського національного педагогічного університету ім. Т.Г.Шевченка.

Наукове видання

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

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

ВИПУСК 3

Відповідальний за випуск

Ярослав Сверлюк

Верстка

Віталій Власюк

Коректор

Любов Дейнека

Підписано до друку 10.04.2008 р. Формат 60х84 1/8. Папір офсет. Гарнітура «Petersburg». Друк офсет. Ум. друк. арк. 17,20. Ум. фарб.-відб. 21,0. Обл.-вид. арк. 16,95. Наклад 50 пр. Зам. 22.

Видавництво «Волинські обереги».

33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;
e-mail: oberegi@mail15.com

Свідцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.

Надруковано в друкарні видавництва «Волинські обереги».