

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв
Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ
Тульчинське училище культури**

**75-річчю створення
РДГУ
присвячується**

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

Збірник наукових праць

Випуск 7

**м. Рівне
2015**

УДК 788 : 008(063)**ББК 85.315.7****I - 90**

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія KB № 19865-9665 P

Друкується за ухвалою Вченої ради Рівненського державного
гуманітарного університету (*протокол № 3 від 27 березня 2015 р.*)

Редакційна колегія:

Постоловський Р.М., Заслужений діяч науки і техніки України, член-кореспондент Академії соціальних і педагогічних наук, кандидат історичних наук, професор, ректор РДГУ, **голова редакційної колегії;**

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

Шевчук С.І., Заслужений працівник культури України, кандидат філологічних наук, доцент, директор Інституту мистецтв РДГУ, **заступник голови редакційної колегії;**

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

Апатський В.М., доктор мистецтвознавства, професор;

Посвалюк В.Т., доктор мистецтвознавства, професор;

Нічков Б.В., доктор мистецтвознавства, професор;

Круль П.Ф., доктор мистецтвознавства, професор;

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

Богданов В.О., доктор мистецтвознавства, професор;

Карпак А.Я., доктор мистецтвознавства, професор;

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

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

Вовк Р.А., кандидат мистецтвознавства, професор;

Гишка І.С., кандидат мистецтвознавства, доцент.

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 7 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2015. – 200 с.

ISBN 978-966-416-374-0

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

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

УДК 788 : 008 (063)

ББК 85.315.7

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

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2015

© Кафедра духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, 2015

© Тульчинське училище культури, 2015

© Видавництво "Волинські обереги", 2015

ISBN 978-966-416-374-0

ЗМІСТ

Апатський В.М., Вовк Р.А. Андрій Федорович Проценко – фундатор національної флейтової школи України	5
Карпак А.Я. Шедеври флейтового репертуару як результат співпраці композитора та виконавця	8
Круль П.Ф. Духовий інструментарій у мініатюрах Радзивілівського літопису.....	16
Сверлюк Я.В. Ключові закономірності музично-виконавської діяльності	19
Марценюк Г.П. Шляхи розвитку української школи тромбона.....	23
Цюлюпа С.Д. Дмитро Фенюк в історії духового інструментально-ансамблевого виконавства та педагогіки у Львові.....	27
Гишка І.С. Етика як важлива складова успіху диригентського фаху	32
Вакалюк П.В. Шляхи розвитку музики українських композиторів другої половини ХХ століття для труби (жанрові магістралі)	36
Палаженко О.П. Виконавська майстерність як єдність технічної і художньої сторін виконавства.....	42
Плохотнюк О.С. Методичні аспекти розвитку виконавської техніки трубача	45
Посвалюк К.В. Н.В.Бердыев. Жизненный и творческий путь музыканта.....	48
Терлецький М.М. Фортепіано і його роль у процесі розвитку диригента духового оркестру.....	53
Гайдабура О.Д. Становлення та розвиток естрадного жанру в Україні	59
Турчинский Б.Р. Владимир Луб: "Быть верным профессии"	66
Сіончук О.В. Народно-пісенна творчість у репертуарі духового оркестру.....	81
Димченко С.С., Димченко К.С. Багатогранність викладацької душі (до 70-річчя Миколи Васильовича Сернюка).....	85
Жульєв А.П. Творчий доробок Анатолія Жульєва	90
Близнюк Р.О. Оркестру духового звук чарівний	97

Трачук Л.Д. Тульчинському училищу культури – 85	102
Пересунько В.М. Відділу духових інструментів Тульчинського училища культури – 55 ...	108
Омельченко С.В. Формування культури спілкування майбутніх фахівців культури і мистецтв	110
Літун С.В. Тестування як спосіб перевірки знань студентів мистецьких навчальних закладів в контексті Болонського процесу	114
Пшемінська Л.О. Назустріч 85-річчю Тульчинського училища культури народному аматорському фольклорно-драматичному театру "Червона калина" – 25	124
Богданова Л.Д. Мелодія як основа побудови музичної мови	127
Борецький В.Я. Нові обрії естетики кларнетового тембру в Камерній симфонії №5 "Потаємні поклики" Є.Станковича	135
Пришляк А.Р. Структурні моделі кларнетових тріо в традиції європейської камералістики: тип монодичного ансамблю	143
Комар А.М. Роль труби в ансамблевій музиці Ренесансу	147
Шовгенюк С.С. Драматургічна роль басового кларнету в оркестровій партитурі Ріхарда Вагнера (на прикладі другої дії опери "Тристан та Ізольда")	154
Жабенко В.С. З музикою в серці по життю	160
Мартинюк В.В. Творчий осередок мистецького навчання Підкамінщини	164
Кирстя В.Ф. Задатки і здібності у музично-виконавській діяльності	168
Франчук А.М. Відділ оркестрових інструментів в історії музичної культури Хмельницької школи мистецтв	172
Турковський В.А. Історичні періоди освітньої діяльності: від становлення спеціалізацій до сьогодення Тербовлянського вищого училища культури	177
Цюлюпа С.Д., Абугулес К.Г. Клас труби як складова навчально-творчого процесу в Інституті мистецтв РДГУ	182
Відомості про авторів	190
Презентація новітніх, фахових навчально-методичних видань	193

*Апатський В. М., Вовк Р. А.,
м. Київ*

АНДРІЙ ФЕДОРОВИЧ ПРОЦЕНКО – ФУНДАТОР НАЦІОНАЛЬНОЇ ФЛЕЙТОВОЇ ШКОЛИ УКРАЇНИ

Апатський В.М., Вовк Р. А. Андрій Федорович Проценко – фундатор національної флейтової школи України. У статті розкриваються деякі сторінки творчої та педагогічної діяльності видатного українського флейтиста і педагога, заслуженого артиста України, професора Київської консерваторії України ім. П.І.Чайковського (нині НМАУ).

Ключові слова: флейтист, творчість, педагог, професор, духові інструменти.

Апатский В.М., Вовк Р. А. Андрей Федорович Проценко – основатель национальной флейтовой школы Украины. В статье раскрываются некоторые стороны творческой и педагогической деятельности выдающегося украинского флейтиста и педагога, заслуженного артиста Украины, профессора Киевской консерватории им. П.И.Чайковского (ныне НМАУ).

Ключевые слова: флейтист, творчество, педагог, профессор, духовые инструменты.

Apatsky V.M., Vovk R.A. Andrew F. Procenko – the founder of the National Flute School of Ukraine. The article reveals some of the pages of creative and educational activities of the outstanding Ukrainian flutist and teacher, Honored Artist of Ukraine, professor of the Kiev Conservatory of Ukraine named after P. Tchaikovsky (now NMAU).

Key words: flutist, creativity, teacher, professor, wind instruments.

Заслужений артист України, професор Київської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського (нині НМАУ ім. П.І.Чайковського) Андрій Федорович Проценко є не тільки засновником сучасної української флейтової школи, але й людиною, яка заклала основи нашого мистецтва гри на духових інструментах.

Майбутній професор Київської державної консерваторії народився 11 грудня 1902 року в інтелігентній сім'ї видатного діяча української культури в місті Ніжин. Батько – Федір Данилович викладав у Ніжинському історико-педагогічному інституті спів та музику. Мати – Олександра Миколаївна, яка походила зі старовинного роду запорізьких козаків, була вчителькою молодших класів школи.

Із світом музики шестирічного Андрія познайомила мати, навчаючи його гри на фортепіано. Пізніше батько привів сина у свій хор, де він був дискантом. Після закінчення школи юнак вступає в Ніжинську класичну гімназію, а з 1918 року навчається в платній музичній школі.

Окрім фортепіано він грав на багатьох інших інструментах. Перший оркестровий досвід Андрій отримав у 1920 році, коли керівник Ніжинського театру Вержиківський, дізнавшись про талановитого музиканта, який грає на багатьох інструментах, запросив його до свого оркестру.

У 1922 році Андрій їде до Києва з метою вступити у консерваторію. Насправді ж, ще по дорозі до Києва він остаточно не визначився, на якому інструменті йому продовжувати навчатися – на трубі чи на флейті. Все вирішив випадок: по дорозі трубу вкрали і у нього залишилась лише флейта. Юнак блискуче витримав іспити і був зачислений у клас флейти до педагога І.Д.Михайловського. Пізніше продовжив навчання у відомого флейтиста, випускника Московської консерваторії О.В.Химиченка.

Київську консерваторію закінчив у 1927 році. На той час він вже виконував партію другої флейти в оркестрі Київської опери. Досить часто йому доручали виконувати і партію першої флейти.

У 1928 році Андрій Федорович отримує запрошення від чудового диригента В.Бердяєва зайняти місце першого флейтиста в оркестрі Свердловської опери, яка тоді вважалась однією з кращих у СРСР. У цьому закладі Проценко успішно пропрацював шість років. З кожним роком слава молодого флейтиста у Свердловську зростала. Збереглися захоплені відгуки багатьох диригентів про гру українського музиканта.

Але все ж таки флейтиста тягнуло на Батьківщину. Поверненню посприяло і перенесення столиці УРСР з Харкова до Києва. Київська опера була столичним театром, їй

було офіційно присвоєно високе звання Державного академічного театру опери і балету України. У зв'язку з цим у київський театр почали запрошувати кращих музикантів з усього Радянського Союзу. Головний диригент театру А.Пазовський відразу запросив до Києва свого давнього знайомого Андрія Проценка. У якості заохочення театр замовив у німецького майстра Отто Мьонінга спеціально для Андрія Федоровича унікальну флейту, за яку заплатили достатньо високу на той час суму – 1727 карбованців 42 копійки.

Працюючи в Києві, Андрій Федорович блискуче виконував партію першої флейти у багатьох оперних та балетних виставах. Оркестр оперного театру проводив і симфонічні вечори. Так, один із концертів проходив під керівництвом відомого диригента Віллі Ферреро, котрий був зачарований виконанням знаменитого флейтового соло в увертюрі Ф.Мендельсона "Сон у літню ніч". Багато рецензентів того часу відзначали чудову гру Андрія Проценка. Зокрема, газета "Комсомолец України" першого лютого 1937 року писала: "З усього оркестру, що загалом звучить струнко, особливо виділявся флейтист А.Ф.Проценко, який майстерно відобразив "Політ джмеля" [1].

Війну Проценко провів в евакуації спочатку в Уфі, в оркестрі Башкирської опери, а пізніше в Іркутську, де об'єдналися дві трупи: Київського і Харківського театрів. В Іркутську Андрій Федорович створив квартет дерев'яних духових інструментів, який давав концерти у воєнних госпіталях.

У Київ повернувся в 1944 році. Дирекція театру довірила йому комплектування оркестрового колективу. На повоєнні роки припав розквіт виконавської майстерності Андрія Федоровича. Він грав з такими видатними диригентами, як Штейнберг, Пазовський, Дранішніков, Рахлін, Симеонов, Тольба, Ферреро та ін. Проценко був визнаним лідером оркестру, з ним радились при оркестровці своїх творів Лятошинський, Мейтус, Данькевич, Жуковський та ін. "Ритмічна дисципліна, глибоке розуміння всеохоплюючого значення ритму характеризує його виконавський стиль. Щодо точності та строгості мелодичного малюнка, ритмічної пульсації, артикуляції, чіткості промовляння музичного тексту серед артистів мало йому рівних. Ювелірне шліфування найменших елементів нотного тексту ніколи не порушували цілісності форми, безперервної течії думки", – писав про нього народний артист України диригент В.Тольба [2].

Досить рано у Андрія Федоровича проявилась цікавість до педагогічної діяльності. Вона почалась у 1928 році, коли Проценко жив і працював у Свердловську. В цьому уральському місті він успішно поєднував гру в оркестрі з навчанням флейтистів і кларнетистів у Свердловському музичному училищі. У Києві окрім роботи в театрі Андрію Федоровичу запропонували очолити клас флейти у Київській консерваторії.

Після війни Проценко паралельно з виконавською діяльністю в оркестрі Київського оперного театру продовжував педагогічну роботу в консерваторії Києва. У 1954 році йому вручили атестат професора. Засновник української флейтової школи, Проценко виховав більше 100 учнів. Клас Андрія Федоровича був науково-методичним центром, куди звертались за порадами педагога не тільки України, але й інших республік країни. Його клас відвідували флейтисти США, Японії, НДР, Чехословаччини та інших країн.

Протягом тридцяти років Проценко читав у Київській консерваторії курс "Методика навчання гри на духових інструментах". Цей курс він розробив самостійно в той час, коли у нас ще не було ніякої методичної літератури. Ще у 1953 році вчена рада Київської консерваторії так атестує його курс методики: "Проценко належить до тих дуже небагатьох виконавців і педагогів на духових інструментах, які успішно проводять наукову і методичну роботу в даній галузі. Узагальнюючи свій багаторічний досвід виконавської та педагогічної роботи, Проценко створив курс методики викладання гри на духових інструментах, який він викладає на високому рівні у Київській консерваторії. При відсутності будь-яких друкованих матеріалів у цій галузі створення курсу Проценка треба розглядати як дуже цінну, що має першорядне практичне значення, наукову роботу" [3].

Педагогічна методика Андрія Федоровича відзначалась глибокою продуманістю, ґрунтовністю, справжнім академізмом. Він прагнув виховати у своїх учнів любов до своєї спеціальності, працелюбство і професійне ставлення до справи. Основу студентського

репертуару складали твори музичної класики, великим знавцем якої він був, а також високохудожні твори романтиків, радянських і сучасних зарубіжних композиторів. Висока культура звука, ритм незмінно перебували в центрі уваги професора.

Андрій Федорович уважно слідкував за всім новим і по-справжньому прогресивним, що з'являлось у галузі флейтового виконання. Разом з тим він не був прихильником сліпого наслідування моди. "Копія завжди гірша від оригіналу, – говорив він, – потрібно старанно зберігати кращі вітчизняні традиції, збагачуючи їх прогресивними досягненнями наших часів. Така школа буде мати своє обличчя, свою національну своєрідність, з такою школою рахуватимуться і на міжнародній арені".

В роботі з учнями Андрій Федорович уникав дріб'язкового опікунства, всіляко заохочуючи їх творчу ініціативу. Наслідком такого методу виховання була чудова плеяда флейтистів, що вийшла з його класу. Оцінюючи гру студентів на академічних вечорах та іспитах, Андрій Федорович був вимогливим і суворим. Заслужити його схвалення було нелегко. Студенти дуже хвилювались, коли серед членів екзаменаційної комісії бачили високу, строгу фігуру професора. Загальновідома суворість Проценка була справедливою. Вона ґрунтувалась не на прагненні зводити рахунки з несимпатичним йому педагогом. В її основі була здорова ідея: підвищення оціночних критеріїв, щоб студенти, закінчивши консерваторію, були справжніми фахівцями своєї справи. Він любив гру добротну, академічну, але не суху. Гра формальна, хоч і досконала в технічному відношенні, але позбавлена художньої глибини, не могла цінуватись ним високо.

Навряд чи хто-небудь з вітчизняної професури духових класів може похвалитися таким "конкурсним довголіттям", як у А.Ф.Проценка. Незвичайною була і сутність його роботи у складах різних журі. Глибока ерудиція, величезні спеціальні знання поєднувались із граничною чесністю і принциповістю. Здавалось, не було такої сили, яка б могла вплинути на виставлені ним бали. Просити Проценка про нечесну підтримку було марною справою. У подібних випадках від нього можна було почути таке: "У мене в цій справі є своя думка, свої переконання. Діяти всупереч їм не можу і не хочу". Проте молодим музикантам, гра яких його переконувала, він допомагав не тільки балами, а й своїм авторитетним словом під час офіційного обговорення, в кулуарах, в особистих бесідах із колегами. Чесність і непідкупність Проценка стали легендарними і здобули йому велику повагу як учасників конкурсу, так і членів журі. Андрій Федорович з величезною симпатією ставився до духовиків, які ще у студентські роки здобували право на роботу у високопрофесійних симфонічних колективах. Він слідкував за творчим рівнем кожного з них, вникаючи не тільки у виконавські аспекти, але й у стан їхнього морально-психологічного входження у маститі оркестри. Його батьківські поради допомагали багатьом молодим музикантам-духовикам природно влитися у кращі оркестри столиці України. Цьому, безумовно, сприяв не лише багаторічний виконавський та педагогічний досвід, але й розроблений і багаторічно читаний ним у Київській консерваторії курс "Методики", про що згадувалось вище. Останній розділ "Методики" присвячувався етиці оркестрантів. У книзі про А.Ф.Проценка "Життєві спогади" читаємо: "На його думку, дуже важливо для молодих музикантів знати, що етика, яка формує моральні норми поведінки людини, та їх стосунки, надзвичайно важлива для ансамблів-музикантів, особливо для тих, хто гратиме в симфонічних оркестрах, де основним є уміння виконавця узгоджувати свою художню індивідуальність зі стилем, індивідуальними прийомами виконання партнерів. Підкреслювались тут повага один до одного, відповідальність і вірність традиціям, розкривалась неправомірність "уявного самолюбства". Водночас він викладав свої думки і про етику диригентів, наводячи безліч прикладів з життя видатних диригентів, з якими він грав" [4, с.52].

У роботі кафедри Андрій Федорович приймав найактивнішу участь. На засідання завжди приходив вчасно і займав своє незмінне місце у 54 аудиторії навпроти рояля. В обговореннях виступав принципово, іноді гостро, адже позиція стороннього глядача була йому невласлива. Пропозиції, що вносив Проценко на кафедрі, завжди були продумані і переконливо аргументовані. Свою думку висловлював відкрито і прямо, не боячись

зіпсувати стосунки з декотрими колегами. Присутність Андрія Федоровича надавала кожному засіданню кафедри глибини, вагомості, значимості.

Андрій Федорович Проценко був вольовою людиною з неабияким розумом і твердим характером. Він був гордою і незалежною людиною, усюди і завжди залишався самим собою. Будучи дисциплінованим, організованим і точним у всьому, Проценко ставив такі ж вимоги і до інших. У його присутності люди мимоволі підтягувались. Поряд із ним було незручно ставитись до справи абияк. Проте Андрій Федорович не був педантом або "сухарем". Ніщо на цьому світі не було йому чужим. Він любив гумор, гостре пікантне слово. Старші педагоги кафедри пам'ятають, як лукаво блищали його очі, коли він, слухаючи невдалу гру студента-духовика, звертався з "безневинним" запитанням до його педагога: "Де пожежа?".

У характері Андрія Федоровича захоплювали широта й розмах. Він не зносив дріб'язковості. Друзі й колеги Андрія Федоровича знають, що він був спроможний пронести повагу і любов до людини крізь все своє життя.

Література:

1. Газета "Комсомолец України". Стаття від 01.02.1937 р.
2. С. Болотин. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. – Москва, 1995. – С.226.
3. Київський державний архів. Ф. Р.810. Оп.3.Спр.336.
4. А.Проценко. Життєпис. Спогади./ Упорядники І.Гамкало, Л.Проценко. – Київ: "Муз. Україна", 1990. – 280 с.



*Карняк А. Я.,
м. Львів*

ШЕДЕВРИ ФЛЕЙТОВОГО РЕПЕРТУАРУ ЯК РЕЗУЛЬТАТ СПІВПРАЦІ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦЯ

Суттєве зростання рівня виконавської майстерності та розквіт мистецтва гри на флейті, які ми спостерігаємо, вивчаючи історію флейтового виконавства в окремих музичних центрах та виконавських школах на визначених етапах їх історичного розвитку, завжди викликали значну активність композиторської творчості та стимулювали створення нового репертуару. Відомі артисти вражали та надихали своїм мистецтвом композиторів, часто спрямовуючи та визначаючи працю творців музичних шедеврів. Детальні відомості про таку співпрацю можуть не лише виявити цікаві факти з життя митців, але й сприяти неабиякому поглибленню знань про особливості виконання твору, вдосконаленню інтерпретації, дотриманню необхідних стилістичних деталей у відтворенні, униканню помилок у трактуванні музичних образів, що і визначило мету даного дослідження.

Сьогодні завдяки найновішим розвідкам ми з достатньою впевненістю можемо стверджувати про тісну співпрацю Й. С. Баха з флейтистами Фрідріхом II, М. Г. Фредерсдорфом, Й. Х. Фрейтагом та Й. Г. Вурдігом, Йоганном Якобом Бахом, Йоганном Готфрідом Бернгардом Бахом, Й. М. Блохвіцом та К. Ф. Фрізе, М. Ф. Каннабіхом та Й. Б. Вендлінгом. А. Вівальді створив найбільшу кількість флейтових концертів у період співпраці у консерваторії з флейтистом Ігнаціо Зіббером. В. А. Моцарт залишив яскраві враження про замовників та виконавців своїх флейтових творів Адрієна Луї де Гіна та Фердинанда де Жана. Л. ван Бетховен не лише сам володів грою на флейті, але й товаришував з дитинства з відомим пізніше флейтистом Антоніном Рейхою, залучав до виконання власних творів Карла Келлера, Георга Байра, Рафаеля Дресслера, Йоганна Седлячека і ін.

Особливу користь обраному напрямку пошуків приносять нові види фахових флейтових досліджень, що обирають об'єктом свого зацікавлення конкретні, насичені творчими пошуками епізоди з життя композиторів у період написання флейтових опусів. Значну ефективність такого спрямування наукової праці засвідчують А.Мерінг (Mehring A.), Р.Ернст (Ernst R.), В.Несс (Ness W.), Д.Грін (Green D.), А.Льонг'яр-Шапельон (A.Ljungar-Chapelon), Ж.Рампаль (Rampal J.-P.), Р.Чакко (Chacko R.), С.Андерсон (Anderson C.), П.Харпер (Harper P.), Й.-К.Вансон (Vançon J.-C.), Р.Ніколс (Nichols R.) та інші. Доповнюють унікальну інформацію чудові портрети визначних виконавців-флейтистів, що постають у монографіях, картинах, статтях, інтерв'ю зарубіжних і вітчизняних дослідників та дають можливість опинитися в емоційно-часовому епіцентрі задуму шедеврів та втілення музичних ідей композиторів та артистів. Отримуємо доступ до рідкісних видань з оригінальними фактами, думками, цитатами, документами музикантів, мистецтво яких послужило причиною народження ряду геніальних композицій. Лише про останній період формування сучасного репертуару флейтиста черпаємо відомості з монографій, присвячених К.-П. Таффанелю /C.P.Taffanel (Е.Блейкмен /Blakeman E./, 2005), Ж.Барреру /G. Barrère (Н.Тофф /Toff N./, 2005), М.Муазу /M.Moyse (А.Маккатчен /McCutchan A./, 1994), П.-Л.Графу /P.-L.Graf (Г.Румпель /Rumpel G./, 2000), інтерв'ю з А.Жоне /A.Jaunet, П.Мейсоном /P.Meisen, Г.Шеком /G.Scheck, О.Ніколем /A. Nicolet, О.Адор'яном /A.Adorján, І.Графенауер /I.Grafenauer, Д.Бейкером /J. Baker, У.Беннетом /W.Bennett, К.Редлем /K.Redel, К.-Г.Цоллером /K.-H.Zoeller та ін. – у двотомнику *Gespräche mit Flötisten* (Р.Мюллер /Müller R./, 1983, 1987), Ж.-П.Рампалем /J.-P.Rampal – у журналі *Flute talk* (М.Томас /Thomas M./, 2009), Е.Паю /E.Pahud – у журналі *Flöte aktuell* (Д.Верро /Verroust D./, 2005), з Д.Ге(о)луеєм /J.Galway – у передачі *James Galway at the Waterfront* (М.Брегг /M.Bragg/, 2000), статей присвячених Л.Фльорі /L.Fleury у журналі *La Traversière* (Б.Дюплекс /B.Duplaix, 1994), Р.Айкену /R.Aitken – у журналі *Globe and Mail* (А.Кептенс /A.Kaptains, 1983), О.Ніколем – у журналі *Tibia* (П.Гюльке /Gülke P., 2006), А.Корнєєву та В.Зверєву у *Портретах радянських виконавців на духових інструментах* (Л.Рімський, О.Шатський, 1989), А.Проценку та В.Антонову, О.Кудряшову у *Наукових збірках статей українських музичних вузів* (Ю.Шутко, 2008, О.Павленко, 2005) та багатьох ін.

Цікаво, що флейтисти мали вплив не лише на створення сольного репертуару для свого інструменту, але й досить часто схилили композиторів до конкретних вчинків у симфонічних, оперних, балетних композиціях та масштабних творах інших жанрів. Наприклад, Йоганес Брамс, Артур Нікіш, Пауль Хіндеміт, Зігфрід Карг-Елерт та Карл Рейнеке хвалили повнозвучний тон інструмента Максиміліана Шведлера¹ (Й. Брамс під керівництвом артиста опановував гру на флейті); Ріхард Вагнер та Герман Левія наполягали на використанні Рудольфом Тільметцом в оркестрових композиціях конічної флейти [26, р.191]; Петро Чайковський навчався та співпрацював з Чезаре Чіарді, популяризатором багатоклапанної флейти Стефана Коха, а порадиником композитора у використанні нових виконавських прийомів на флейті був його учень з музично-теоретичних дисциплін Олександр Химиченко² (1856–1942), випускник класу Ф.Бюхнера, ще одного прихильника "віденської флейти" [10, с.41]. Р.Штраус і Г.Малер, визнаючи заслуги Т. Бьома у вдосконаленні циліндричної флейти, експериментували у своїх музичних полотнах з різними типами інструмента.

Звернемося до конкретних прикладів тісної та плідної співпраці флейтистів та композиторів, що привела до появи творів, якість та популярність яких визнана багатьма поколіннями артистів та слухачів. Серед них – унікальний у флейтовому репертуарі твір Ф. Шуберта – Інтродукція та варіації для флейти та фортепіано, Op. 160, D. 802³. Це один з нечисленних

¹ Рейчел Браун називає М.Шведлера передовим музикантом (зважаючи на прогресивні погляди, яких притримувався артист при постановці виконавського дихання, вібрато, у питаннях вдосконалення конструкції інструмента). Флейтист одним з перших звернув увагу на необхідність автентичного виконання творів старих майстрів, зацікавлюючи громадськість звучанням барокових флейт [13, р.28; 8, с.50].

² За іншою версією техніка фрулято була вперше використана не у балеті "Лускунчик" П.Чайковського за пропозицією О.Химиченка, а у симфонічній поемі "Дон Кіхот" Р.Штрауса (1896-1897).

³ Пісня "Зів'ялі квіти", яку покладено в основу теми Інтродукції та варіацій, входить у вокальний цикл "Прекрасна мірошниця", створений Ф. Шубертом у 1823 році на слова німецького поета-романтика Вільгельма Мюллера.

масштабних творів найвидатніших майстрів XIX століття, присвячених флейті, а також єдиний твір Ф. Шуберта, у якому він використовує флейту в якості сольного інструмента, що, безумовно, пов'язане з особливостями задуму композитора.

Поетична програма Інтродукції та варіацій щільно пов'язана з життєвими колізіями, які випали на долю композитора у період 1823–1824 років. 1824 року митець переживав один з найважчих періодів свого життя. Хоча він, як завжди, працював і видавався завзятим, у ці місяці композитор особливо страждав від хвороби, яка підкосила його здоров'я. Душевний стан композитора був пригнічений. Багато музикознавців стверджують, що саме ця хвороба спричинила послаблення організму музиканта і подальше захворювання на тиф, який став причиною смерті Ф. Шуберта через чотири роки. Ще у 1823 році, можливо, під впливом поганого самопочуття, митець написав поетичний твір "Моя молитва", в якому стверджує, що бачить свою загибель і просить всевишнього прийняти його душу, що важко страждає, а після того збудувати новий світ, у якому буде панувати любов [11, с.143].

У відносно короткий проміжок часу (1824), коли Шуберт почував певне полегшення, він був запрошений у якості домашнього вчителя музики до молодих графинь Естергазі. Запрошення стало приємною несподіванкою для композитора, який зазнавав постійних фінансових труднощів. У цей час він закохався в одну зі своїх учениць – Кароліну Естергазі. Різниця становища незабезпеченого артиста і доньки графа відразу зробила це кохання безнадійним. Але ніжне, стримане почуття перетворилося з роками у сердечну дружбу. Ф. Шуберт присвятив Кароліні деякі свої твори.

Третій важливий біографічний момент – це естетико-філософські думки, які висловлює митець у цей період у своїх листах: "Мої твори існують завдяки розумінню музики та моїм стражданням: ті, котрі породжені одними лише стражданнями, видається, менш за все радують світ" [2, с.265].

Не можна недооцінювати і роль товариша Ф. Шуберта – Фердинанда Богнера (1786–1846), який сприяв швидкій появі флейтової версії ідей, висловлених у вокальному творі, підтримував композитора у важкий період життя. Уже через два місяці (у січні 1824 року) після вокального циклу з'явилися варіації. Дітріх Фішер-Діскау вказує на неабияку роль Ф.Богнера навіть у створенні самої вокальної основи інструментальної композиції [19, р.13, 208]. Чудовий виконавець-флейтист Фердинанд Богнер на час написання твору уже кілька років викладав флейту у Віденській консерваторії (1821–1845) [14, р.276]. Музикант користувався "віденською флейтою" моделі Георга Байра, цікавою властивістю якої було розширення нижнього регістру інструмента до *соль* малої октави¹.

Зовнішній вигляд легендарної "віденської флейти"



У зв'язку з цим фактом показово, що у творі Ф.Шуберта *сі* малої октави зустрічається лише одного разу (Варіація № 6), хоча у ранніх версіях композиції у Варіації № 5 було використано 12 епізодів із застосуванням малої октави. Очевидно, не лише можливість скористатися рідкісною низькою ділянкою діапазона інструмента, але й цілком нове звучання першої октави завдяки незвичній конструкції флейти збагачували трагічний твір

¹ У 1818 році віденський флейтист Георг Байр рекламував новий інструмент. Флейта Байра змогла досягти низький регістр скрипки, добуваючи в малій октаві *h, b, a, as, g*. За словами майстра, новий інструмент не втрачав якості звучання та інтонування, легкості звуковидобуття у верхній третій октаві. Інструменти Г.Байра зацікавили багатьох майстрів: Стефана Коха, Йоганна Йозефа Ціглера, Філіпа Отто Ойлера у Німеччині, першого професора Міланської консерваторії (1830) та першого флейтиста театру La Scala Джузеппе Раббоні (1800–1856). Інструмент не втрачав популярності та використовувався у Центральній Європі протягом першої половини XIX – початку XX ст. Флейта Г.Байра отримала назву "віденської". Крім створення інструмента нової конструкції, Байр був одним з перших, хто запропонував використовувати у виконанні на флейті мультитоніки [26, р.150].

композитора неповторним насиченим тембром (згадаймо хоча би виклад матеріалу в Інтродукції)¹.

В історії написання іншого, не менш відомого сольного флейтового твору "Сірінкс" К.Дебюссі, є важливими приховані цікаві та суперечливі деталі (до створення "Сірінкс" музика для флейти-соло не компонувалася протягом 150-ти років, від 1763, коли Карл Філіп Емануель Бах створив сольну Сонату для флейти, Wq 132). "La Flûte de Pan" (саме так звучала перша назва "Сірінкс") постає першою сольною композицією, присвяченою циліндричному інструменту Т.Бьома. Якийсь час точилася суперечка про можливі варіанти виконавського складу, виконавця, форми музичного епізоду та фрагменту спектаклю, у якому мала бути використана флейта. К.Дебюссі писав у листі до автора драми "Псіхея" Г.Мюрея: "Поки що я не знайшов те, що мені потрібно... тому що флейтовий спів повинен відразу влитися у цей настрій. Скажіть мені дуже точно, де саме має бути використана музика? Після декількох спроб я думаю, доведеться відмовитися від акомпанементу. Це важче, але більше [логічно/перекреслено в автографі] в природі речей". У листі від 24 листопада 1913 р. композитор розповів Мюррею, що твір все ще не закінчено. "Чи маєте ви флейтиста?", – запитує він автора, – "чи ви хочете, щоб я знайшов?" [22, р.3-4].

Передбачалося, що "La Flûte de Pan" буде виконано у самому кінці "Псіхеї" (твір завершується смертю Пана – бога лісів та гаїв за Плутархом). Але драматургія п'єси внесла свої корективи: флейтове соло було поділене на дві частини та розміщене у першій сцені третьої дії. За сюжетом епізоду відбувається діалог між Ореадою (німфою гір) та Наядою (німфою води). Ореада намагається переконати подругу у дружньому ставленні Пана. На словах "поглянь, Пан починає гру на флейті...", здалеку лине музика (здіянні лише перших вісім тактів твору). Наступний музичний текст виконується пізніше, після слів "вгамуйтеся, стримайте свою радість, слухайте...". Наприкінці захоплена грою флейти Наяда вигукує: "Я помру від утіхи" [27, р.21].

Боротьба за право називати себе першим виконавцем твору за своєю пристрасстю та загадковістю не поступається найвитонченішим сюжетам грецьких міфів. У 1950 році Марсель Муаз у розмові з редактором журналу "Woodwind" розповів історію написання п'єси. За його версією, твір виник на великому прийомі у музичного мецената, коли композитора попросили "озвучити" скульптурку пастуха із сопілкою, що знаходилася біля фортепіано. Невдовзі композитор передав ноти М.Муазу для виконання твору у цей вечір. За дивних обставин текст "La Flûte de Pan" не залишився у музиканта, а пізніше був переданий іншому флейтистові [16, р.13-18]. Ж.-П.Рампаль у 1991 році спростував версію М.Муаза, наголошуючи на незаперечному факті першого виконання твору флейтистом Луї Фльорі у виставі "Псіхея" за лаштунками сцени. У промові Ж.-П.Рампала також зауважується одна суперечність. Він називає датою написання п'єси 1912 рік, хоча листи К.Дебюссі про працю над "La Flûte de Pan" належать пізнішому часові [28, р.12]. А.Пауел, погоджуючись із Ж.-П. Рампалем, зауважує: "Цитувати Муаза необхідно дуже обережно, адже він любив ефектні висловлювання та часто суперечив собі" [26, р.324].

Луї Фльорі (1878–1926) навчався у Паризькій консерваторії у Поля Таффанеля. У 1900 році музикант здобув *Premier Prix* конкурсу консерваторії. Протягом життя флейтист побував зі сольними концертами у багатьох країнах Європи, виступав в ансамблі з видатними співачками Емою Кальве та Неллі Мельба [15, р.93-95]. Л.Фльорі відомий як перший виконавець ряду відомих сьогодні композицій. Він узяв участь у прем'єрі "Місячного П'єро" Арнольда Шенберга під власним керівництвом композитора, Даріус Мійо

¹ "Віденська флейта" об'єднала навколо себе плеяду віртуозів XIX століття. Серед них відомі артисти, які працювали у Росії: Чезаре Чіарді (1818–1877) та Фердинанд Бюхнер (1825–1912). Адольф Тершак (1832–1901) віддавав перевагу шістнадцятиклапанній флейті з G-коліном (panaulon) майстра Йоганна Ціглера (1850), Йоганн Седлячек (н.1789) – аналогічному інструменту Стефана Коха. Відомий віденський флейтист Йозеф Вольфрам заявив про використання вдосконаленої флейти "Panaulon" у львівських газетах перед виступом у 1825 році. "Віденські флейти" були популярними і в Італії: серед прихильників інструмента Ернесто Кьоллер (1849–1907) та Антоніо Зампероні (1844–1909). Із задоволенням використовували можливості флейти Г.Байра композитори. Наприклад, Д.Верді в опері "Травіата" (1853) доручає другій флейті у заключній сцені виконати хроматичну послідовність до ноти g. [23, s.322; 3, c.38].

присвятив митцю свою Сонатину, Альбер Руссель – "Крішну", Кіріл Скотт – "Шотландську пастораль". Луї Фльорі надихнув Жака Ібера та Альбера Русселя до написання творів для флейти та людського голосу, йому потрібно віддати заслугу виникнення цього чарівного ансамблевого жанру у музичному репертуарі ХХ століття. Флейтист у своїх концертах часто звертався до музики XVIII століття [29, р.15-16]. Ім'я Луї Фльорі зустрічається також на перших афішах "Psixei" [18, s.42-43]. В одному з листів музикант підсумовує характер сольної п'єси К.Дебюссі: "... Цілий твір заслуговує на цитування. Ми не побачимо ніякого повторення теми чи спогаду: нічого подібного... Журбу, ось що композитор хотів відобразити... фраза довгого дихання, нижня октава, він не потурає собі у будь-яких темпераментних спалахах, обмежуючи себе найстрогішим та найспокійнішим викладом невимовного внутрішнього страждання" [22, р.4].

Особливу роль у професійному становленні виконавця-флейтиста посідає камерна Соната для флейти і фортепіано, ор. 94 Сергія Прокоф'єва (1891–1953). Один з яскравих прикладів пізнього періоду творчості композитора, твір став невід'ємною складовою частиною концертних виступів видатних музикантів та програмних вимог престижних міжнародних конкурсів. Флейтова соната завдяки багатому змісту, глибокому психологізму, цільності драматургічних завдань визначає зрілість та артистичні можливості музиканта.

Цікаво, що під час праці над Сонатою композитор працював над кількома іншими програмними опусами: "Одночасно з "Попелюшкою" я займався оркестровою кантатою "Балада про хлопчика, що залишився невідомим", паралельно з цим писав Сонату для флейти та фортепіано в 4-х частинах. Мою увагу давно привертала цей інструмент і мені здавалося, що він недостатньо використаний у музичній літературі. Мені хотілося, щоб Соната звучала у світлих та прозорих класичних тонах" [6, с.481].

Флейтистові все ж не варто покладатися на таку однозначність романтичного задуму композитора. Перед працею необхідно ознайомитися з іншими творами С.Прокоф'єва, особливо інструментальними концертами і симфоніями. Особлива трактовка митцем клавішно-ударного інструмента фортепіано як ударно-клавішного, токатний стиль, який поширювався не лише на фортепіанну музику, безкомпромісність, відкритість у передачі емоцій не могла оминати і флейтову сонату, як би не намагався композитор надати їй прозорості і світла. Безперечно, Прокоф'єв прагнув до простоти і легкості, але в кінцевому результаті все ж часто змушений був констатувати зворотнє: "Спочатку я не хотів робити цей твір важким. Але закінчилося тим, що річ все таки вийшла складною, явище, яке фатально переслідувало мене в цілому ряді опусів. Я шукав простоти і в цих пошуках я гнався обов'язково за "новою простотою", і тут з'ясовувалося, що нова простота, з новими прийомами і головне з новими інтонаціями, цілком не сприймалася як така. Деколи мені все ж узагалі не вдавалося бути простим" [9, с.71].

І.Нестьєв стверджував, що ідея написання Сонати виникла у композитора після знайомства з Жоржом Баррером¹, та й сам С.Прокоф'єв згадував про "небесний звук" французьких флейтистів. Учениця Ж.Баррера Ненсі Тофф віднайшла відомості про виступ митців в рамках одного концерту 16 лютого 1922 року, де вони граючись, намагалися задля жарту стилізувати виконання [30, р.196-227]. Крім того, у книзі Віктора Серова дізнаємося не лише про прагнення композитора досягти у флейтовій композиції світла та прозорості, він хотів, щоб Соната для флейти та фортепіано запропонувала йому можливість відобразити гумор та іронію, риси, у яких флейта відчуває себе так само природньо, як і у мрійливих, ліричних епізодах [21, s.14].

Віртуозність та легкість образів Сонати не означає, що внутрішнє відступає перед

¹ Жорж Баррер (1876–1944) навчався у Паризькій консерваторії у Анрі Альте та Клода Таффанеля. З 1897 року флейтист розпочинає працю в оркестрі Концертів Колонна (22 грудня 1894 р. артист взяв участь у першому виконанні "Пополудневого відпочинку фавна" К.Дебюссі), а у 1905 році був запрошений на посаду флейтиста у Нью-Йоркський симфонічний оркестр. Жоржу Барреру присвятили свої твори Ч.Т.Гріффіс та Е.Варез. Твір Е.Вареца "Density 21,5" флейтист виконував на платиновому інструменті. Згідно спогадів сучасників, Баррер володів приємним насиченим звуком без будь-якого тремтіння. Як і у М.Муза, постановка його губ була зміщена вліво (сьогодні схожу постановку зустрічаємо, наприклад, у Д.Бурякова). [15, р.35; 17, р.929].

зовнішнім: її музика емоційна, насичена, мелодично багата. У партії флейти чітко виділяється віртуозне начало, при цьому більшість складних пасажів стають варіаційним розвитком основних тем. Ця "квітучість" мелодичних ліній нагадує про вокальну колоратуру, яка, варто сказати, органічно сплітається з віртуозними пасажами флейти [5, с.422]. Пригадуються слова Давіда Ойстраха, який, захоплений виконанням твору, разом з композитором переклав Сонату для скрипки і фортепіано¹: "У музиці Прокоф'єва нічого не можна пропустити, жодного звороту мелодії, жодної модуляції. Вона потребує деталізованої, не надто вишуканої виразності, уважного, промовленого виконання кожної окремої інтонації, як при декламаційному співі. Головне – вона не допускає ніякої артистичної вимушеності, штучності" [7, с.282]. Переклад Сонати виявився, за словами композитора, "нескладною працею" [1, с.135]. Партія флейти зручно адаптувалася до потреб скрипки. Зміни торкнулися головним чином штрихів (bowing).

Заглиблення в аналіз флейтової спадщини німецького митця Карла Рейнеке дає підстави для переконання, що художні устремління композитора були тісно пов'язані з конкретними виконавцями та конструктивними деталями, а відтак – звуковими даними інструмента, які впливали на задуми та втілення образності Балади, Сонати чи Концерту, партій флейти у симфонічних творах К.Рейнеке. Композитор перебував у дружніх відносинах з багатьма високопрофесійними флейтистами та використовував у своїх творах різні види конструкцій флейт. Ардал Пауел описує чудовий концерт, який відбувся 13 лютого 1890 року – Поль Таффанель у цей день виконав Концерт G-dur В.А.Моцарта з оркестром лейпцігського Gewandhaus під диригуванням Карла Рейнеке. Вимоглива лейпцігська преса прийняла виступ "абсолютно прихильно" [26, р.196]. К.Рейнеке здавна славився як вмілий інтерпретатор музики геніального австрійського композитора. Усім відомі чудові рейнеківські каденції до Концерту для флейти та арфи В.А.Моцарта, що не лише не суперечать стилю та формі композиції, але з вишуканим смаком збагачують кращі віртуозні та темброво-колеристичні риси твору [31, р.249].

1908 року вісімдесятичотирирічний композитор створив чудовий Концерт ор.283 для відомого виконавця та майстра Максиміліана Шведлера (1853–1940) та його реформованої флейти Шведлер-Круспе (1897) [24, р.6]. Переобладнання інструмента М.Шведлер пояснював необхідністю якісного відтворення ускладнених партій флейти у творах Й.Брамса, П.Чайковського, Г.Малера, Р.Штрауса та інших сучасних йому композиторів. Інструменти Т.Бьома та Г.Ф.Мейєра відчували значні проблеми з доланням дефектів строю у високому регістрі. Флейта М.Шведлера дозволила перебувати виконавцям на дуже м'яких динамічних градаціях у складному верхньому регістрі, крім того, вона давала можливість гучнішої гри в низькому регістрі інструмента у порівнянні з циліндричною флейтою Т.Бьома [31, р.57]. Цього, очевидно, і потребував пізній ностальгічний твір К.Рейнеке, як і любові флейтиста до чуттєвого вібрата, чіткого поділу афектів та ідеального дотримання опори дихання через високе утримання грудей. Хоча висловлювалися і критичні зауваження: учень М.Шведлера у Лейпцігській консерваторії Еріх Ліст (1921–1926) наголошував на надмірних повітряних затратах при грі на флейті викладача. Звичайно, Шведлер конструював інструмент для власного вжитку: у конкурсі на заміщення посади концертмейстера флейт у Gewandhaus 1881 р., на який мали доступ лише музиканти, які не використовували флейти Т.Бьома, Максиміліан Шведлер здивував усіх присутніх виконанням 265 нот зі Скерцо Ф.Мендельсона на одному диханні. Виконавським стилем та інструментами М.Шведлера захоплювався не лише К.Рейнеке: К.Сен-Санс присвятив музиканту Тарантеллу для флейти, кларнета та оркестру (1893), П.Хіндеміт – Сонату для флейти та фортепіано, співпрацював флейтист і з З.Каргом-Елертом [25, с.178]. Й.Брамс та А.Нікіш були прихильними до "реформованої флейти" упродовж 1885–1910 років. Йоганес Брамс навіть опанував гру на інструменті М.Шведлера та хвалив повнотілий, могутній та красивий тон його флейти [12, р.144]. Флейта М.Шведлера не була вдосконаленим варіантом флейти Т.Бьома, як вважають деякі дослідники [4, с.15]; предками зразків М.Шведлера варто вважати конічну флейту

¹ Соната була вперше виконана 7 грудня 1943 року у Москві Харьковським Н. (флейта) та Ріхтером С. (фортепіано).

Г.Ф.Мейера, що у свою чергу стала вдосконаленим варіантом "віденських" флейт С.Коха та Й.Й.Ціглера [26, р 198-199]. Інструмент став серйозним та довготривалим опонентом витвору мюнхенського майстра Т.Бьома: останній професійний виконавець на флейті М.Шведлера завершив оркестрову практику 1940 року у Дюсельдорфі, хоча ще до 1960-х років можна було зустріти епізодичне використання інструмента.

Флейта М.Шведлера



Важко сказати, які риси послужили занепаду цікавості до оригінальних інструментів М.Шведлера, адже професійні виконавці досягали на останній конусній флейті абсолютно дивовижного звуку, не поступалися вони "бьомівцям" і у гучності виконання та динамічній гнучкості. Можливо основною причиною усунення з музичної практики флейти М.Шведлера постала складніша система моделі у порівнянні з циліндричною флейтою Т.Бьома (21 у отвору реформованої флейти протистояли 14 отворів циліндричного зразка Т.Бьома) [13, р.12, 29, 43].

Завершуючи працю над становленням образності циклу Сонати "Ундіни" (1883), К.Рейнеке надав перевагу та довірив перше виконання твору іншому талановитому флейтистові – Амеде де Вруа (1835–1890). Учень скандально відомого французького музиканта Віктора Коша¹, А. де Вруа – соліст Théâtre Lyrique, залишався прихильником конічної моделі флейти Бьома (1832).

Флейта Т.Бьома моделі 1832 р.



Сам Теобальд Бьом достатньо прихильно відгукувався про фахову майстерність музиканта: "...щодо запитання про німецьких флейтистів. Даруйте за принциповість, я вважаю, що немає нікого схожого на Дорю та де Вруа, якщо мати на увазі досконалість у широкому значенні слова... Дорю та де Вруа володіють бездоганим смаком... Коли де Вруа виступав тут, багато хто казав мені: "де Вруа – чудовий майстер, але, коли ми пригадуємо Ваш тон та виконання, його звук видається маленьким і слабким у порівнянні"². Далі Т.Бьом продовжив: "Щодо виконання у величному стилі, я ніколи не зустрічався з кращими за Ніколсона та Тюлу. Вони сьогодні часто виступають (1866), але, на жаль, не з такою якістю" [20, р.216]. У 1871 році винахідник знову пригадав звук першого виконавця Сонати К.Рейнеке: "де Вруа – чудовий музикант, але його звук занадто малий для Лондона, де все ще добре пам'ятають Ніколсона. Як і багато інших флейтистів з континента, я виступав у Лондоні у 1831 році, але моя манера не могла суперничати з потужним звуковим натиском Ніколсона, власне це і стало причиною початку роботи над реконструкцією флейти. Якби я не почув тоді його, ймовірно, флейти Бьома не було б..." [20, р.217]. Геніальний мюнхенський флейтист, визнаючи музичні таланти Амеде де Вруа, дошкульно критикує звукові якості його флейти, наголошуючи на тому, що звукодинамічні можливості де Вруа поступалися не лише Ч.Ніколсону чи Ж.Тюлу, але й самому Т.Бьому.

¹ Віктор Кош (1806-1881) – асистент професора Ж.Л.Тюлу у Паризькій консерваторії, виявляв значне захоплення флейтою Т.Бьома (1832). У тандемі з Л.Бюффе (фірма "Buffet"), паралельно з П.Камю та Л.Дорю (фірма "Godfroy and Lot") флейтисти розпочали, вірогідно, без дозволу винахідника та всупереч його волі виробництво інструмента Т.Бьома у Парижі. Після невдалої спроби впровадити викладання у Паризькій консерваторії на "реформованій" В.Кошем флейті німецького майстра, у 1840 році музикант змушений залишити працю у закладі.

² Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung наголошував у 1824 році, що за звуковими даними Т.Бьом значно переважав таких відомих артистів, як Л.Друе та А.Б.Фюрстенау, дещо поступаючись їм у техніці виконання. Цит. за [4, с.11].

Карл Рейнеке, мав, як бачимо, широкі можливості у виборі високопрофесійного флейтиста та визначеної моделі інструмента для виконання відмінних місій у своїх камерному чи концертному творах. У Концерті D-dur композитор обрав фізичні здібності, звукову потужність, емоційну безкомпромісність, переваги конструкції інструмента М.Шведлера, для Сонати "Ундіні" К.Рейнеке потребував ансамбліста, що володів би значною гнучкістю для перевтілення у передачі міфологічних образів, непересічним музичним інтелектом. Він знайшов такого музиканта в Амеде де Вруа.

Оглянуті приклади дають підстави у **висновках** дослідження стверджувати про значну роль зовнішніх обставин і, зокрема, часто визначальний вплив соліста-інтерпретатора на намір композитора створити флейтовий твір, на особливості образності, технічного оснащення, звукового забарвлення, темпів композиції і т. і. Без присутності конкретних виконавців флейтові опуси у своєму остаточному варіанті мали б суттєво іншу природу та зовнішній вигляд, а подекуди, навряд чи з'явилися б узагалі. Сьогодні, коли ми розмірковуємо уже не про окремі п'єси флейтового репертуару, але про артефакти флейтового мистецтва, про глибокі традиції виконання та інтерпретації шедеврів, неможливо залишатися осторонь таких важливих питань, як відчуття інструмента, знання професійного рівня, особливостей школи, індивідуальних рис таланту перших виконавців творів, намагання відчувати та передати ауру первинного задуму, вкладеного у композицію в лабораторії композитора та виконавця.

Література:

1. Боровик І.Б. С.Прокоф'єв. Камерно-інструментальна творчість / І.Боровик // Проблеми камерно-ансамблевого виконавства. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – Вип. 87. – С. 130-142.
2. Гольдшмидт В. Франц Шуберт. Жизненный путь. – Издание второе. – М., 1968 – 450 с.
3. Карпак А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX-XX ст.): Дисертація... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ. – Київ, 2002. – 198 с.
4. Качмарчик В. Т.Бём – исполнитель и реформатор флейты // Музыкальные инструменты. – №15 – М., 2007. – С. 10-15.
5. Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. – М., 1974. – 560 с.
6. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. – Москва: Советский композитор, 1973. – 662 с.
7. Ойстрах Д. О дорогом и незабвенном // С.С.Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания – М., 1956. – С. 275-286.
8. Платонов Н. Методика обучения игре на флейте // Методика обучения игре на духовых инструментах. – Очерки. – Вып. 2. – М.: Музыка, 1966. – С.11-68.
9. С.С.Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. – 468 с.
10. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1975. – 200 с.
11. Хохлов Ю. Франц Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах – М., 1978. – 411 с.
12. Blakeman E. Taffanel: genius of the flute. – Oxford University Press, 2005. – 322 p.
13. Brown R. The early flute: a practical guide. – Cambridge university press, 2002. – 184 p.
14. Dahms W. Schubert. – Berlin und Leipzig: Verlegt bei Schuster und Loeffler, 1913. – 446 s.
15. Dorgeuille C. The French Flute School 1860-1950. – London: Tony Bingham, 1986. – 138 p.
16. Ernst R., Green D. Performance Guide: Interpreting Syrinx // Flute talk. – Vol. 10, February №6. – Northfield, Illinois: The Instrumentalist Publishing Company, 1991. – P. 13-18.
17. Fair D.B. Flutists' family tree: in search of the American Flute School. Degree Doctor of Musical Arts / Ohio State University: OhioLINK ETD, 2003. – 929 p.
18. Farwick E. Studien zur zeitgenössischen Musik für Flöte solo in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Analytische Betrachtungen zu formalen, aussermusikalischen, nationalen sowie klangästischen Aspekten in der Musik für Flöte solo von 1950 bis 2006. – Band 12. – Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2008. – 377 s.
19. Fischer-Dieskau D. Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Werden – Wesen – Wirkung. – Kassel: Bärenreiter Verlag, 1976. – 371 s.

20. Fitzgibbon H.M. The story of the Flute. Illustrated Edition. – Teddington: Wildhern Press, 2009. – 308 p.
21. Harper P. Prokofiev Sonate für Flöte und Klavier in D-dur op.94: vom Manuskript zu Aufführungs-
editionen – eine verwickelte Entstehungsgeschichte // Flöte aktuell. Offizielle Zeitschrift der Deutschen
Gesellschaft für Flöte e. V. – №4. – Frankfurt am Main, 2008. – S.14-23.
22. Ljungar-Chapelon A. Debussy's La Flûte de Pan // Claude Debussy. Syrnix. – Wien: Wiener
Urtext Edition, 1996. – 18 p.
23. Lorenzo L. de. My Complete Story of the Flute: the instrument, the performer, the music. –
Lubbock: Texas Tech University Press, 1992. – 660 p.
24. Pellissier J. Concertos romantiques pour flute. – Bamberg: Warner Music Europe, 1992. – 18 p.
25. Pešek U. & Ž. Flötenmusik aus drei Jahrhunderten. Komponisten, Werke, Anregungen. –Kassel:
Bärenreiter Verlag, 1990. – 320 s.
26. Powell A. The Flute. – Yale University Press, 2002. – 347 p.
27. Price K. Debussy's Syrnix: Mystery, Myth, and a Manuscript // The Flutist. – Volume XXXIV,
No.1. – Santa Clarita (Indiana): The National Flute Association, 2008 – P.19-24
28. Rampal J.-P. Jean-Pierre Rampal on Syrnix: Another Point of View // Flute talk. – Vol. 10, March
№7. – Northfield, Illinois: The Instrumentalist Publishing Company, 1991. – 12 p.
29. Stegemann M. Notes on the sources // Claude Debussy. Syrnix. – Wien: Wiener Urtext Edition,
1996. – 18 p.
30. Toff N. Monarch of the Flute: The Life of Georges Barrère. – Oxford University Press, 2005. –
464 p.
31. Toff N. The flute book: a complete guide for students and performers. – Oxford University Press,
1996. – 495 p.
32. Wasielewski W. Carl Reinecke. Sein Leben, Wirken und Schaffen. – Leipzig: Verlag von
jul.Heinr.Zimmermann, 1997. – 166 s.



**Круль П.Ф.,
м. Івано-Франківськ**

ДУХОВИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ У МІНІАТЮРАХ РАДЗИВІЛІВСЬКОГО ЛІТОПІСУ

Питання походження і первісного розвитку духового інструментарію надзвичайно суттєве як для історії музики, так і для музичної культури взагалі. Адже цей інструментарій, становлячи цінне музично-історичне джерело впродовж усього розвитку історії музичної культури, особливо помітним був у такій функції саме на початкових стадіях свого розвитку – при повній відсутності нотного запису і цілої низки інших музично-історичних джерел. Власне це і визначило мету даної наукової розвідки.

Наявність знайдених археологічних матеріалів численних останків духових та ударних музичних інструментів суттєво полегшує з'ясування першопочатків музично-історичного розвитку.

У давній Русі великої громадської ваги набула військова музика. Під звуки труб, сурн, барабанів, бубнів і литавр князі водили своє військо в походи. Закличні сигнали чулися на полях битви, під час штурму замкових стін. Кожен військовий підрозділ мав у своєму складі певну кількість військових музичних інструментів. У залежності від призначення військового загону (пішого чи кінного) перебувала кількість мідних труб та величини інструментів – простих і розписаних. Недарма у літописах кількісний склад певних частин війська визначався за наявністю у ній труб, бубнів і знамен. На мініатюрах із зображенням взяття замкових укріплень, осади міст часто зображали трубачів, барабанщиків, бубністів та інших музикантів.

На мініатюрах Радзивілівського літопису бачимо декілька видів мембранних ударних інструментів: барабан з подовженим корпусом, приплюснутий барабан та інструменти на зразок бубна. На ньому грали однією рукою, тримаючи в ній зігнуту на кінці паличку. Другою рукою підтримували інструмент. Положення рук було різним, що відповідало позі музиканта, зображеного на мініатюрі. Там же відтворено два маленькі парні барабани (малі тамтами), які трохи видозмінені за розміром. Такі парні барабани були дуже поширеними у Середньовічній Європі і на Сході, де вони й досі використовуються у народів Середньої Азії, Індії та інших країн під назвою "нагри", "наккари". На Русі мембранний ударний інструмент схожий на литаври.

Музикант грав сидячи, розмістивши барабанчики між колінами. Дрібні ритмічні удари вимагали, в основному, рухів кисті виконавця, що відповідало первісному зображенню на мініатюрі. Музиканти розташовувалися по групах залежно від характеру звучання інструментів: флейт, тарілок, труб, дзвонів та парних барабанів.

Лицьовий Радзивілівський літопис, який є копією XV ст. з більш раннього оригіналу і, на думку М.Кондакова, міг бути суздальського походження, налічує не менше десяти мініатюр, що зображають військові і побутові сцени XII-XIII століть. У них беруть участь і трубачі. Повне фототипове видання рукопису зроблене Товариством древньої писемності, ілюструє здравицю з нагоди укладення Володимиром Глібовичем /Переяславським/ миру з половцями у 1185 році. Очевидно з цієї нагоди обидва трубачі вправляються на своїх інструментах, які вже мають інші обриси: замість прямої труби в руках трубачів середньовічні вигнуті /у вигляді корнета/ труби; друга труба вже іншого типу. Сцена зустрічі у 1200 році князя Всеволода Георгійовича, внука Володимира Мономаха, який проживав у Володимирі-Волинському – зображує горожан, що б'ють чолом, а на фортечній башті трублять зустріч два трубачі – один у пряму трубу, інший – у ріг.

Наступні мініатюри Радзивілівського літопису зображають пішого трубача, який іде за вершниками, що прямують до Чернігова; трубача, який прославляє князя Всеволода, підносить йому чашу; міського, очевидно, сторожа на башті, який грає на прямій трубі; дві мініатюри з кінними трубачами /один з них дує в кривий ріг/ під час і після закінчення битви з половцями. Ціла низка металевих труб, хоча і значно пізнішого часу, згадана у пам'ятці, виданій Товариством любителів давньої писемності, де відтворено близько 84 мініатюр,

Подібні до вищеописаних мініатюр, які зображають військовий музичний інструментарій, можна знайти і в інших пам'ятках.

Невід'ємною частиною військового музичного інструментарію тих давніх часів були бубни.

Бубнами називали всі ударні інструменти з натягнутою шкірою. За формою і конструкцією вони ділились на два види: військові бубни і бубни скоморохів. Бубни скоморохів, очевидно, були близькими до сучасних і являли собою дерев'яний обруч; бубни ж військові – це мідні чаші, обтягнуті з відкритого боку шкірою. Звук на бубні утворювався за допомогою ударів по натягнутій шкірі "вощагою" – шкіряним канчуком або короткою палицею, до якої прикріплювалась на товстому реміні дерев'яна чи шкіряна насадка. Військові бубни були великими й малими; малі, як правило, використовувались начальницьким складом. Ударами по бубнах передавались різні сигнали; в кінних загонах бубни прив'язувались до сідла вершника. Великі бубни називались "набатами", їх мали воеводи і застосовували у військових маневрах, а в мирний час ними скликалися громадяни на різні зібрання. Набат розміщували на особливому щиті і перевозили чотирма кіньми. Під час тривоги в набат били кілька осіб.

Французький вчений Жорж Маржерет, який досліджував організацію війська слов'янських народів наприкінці XVI століття, повідомляє, "що при кожному воеводі возили на конях близько 10-12 набатів або мідних барабанів", в які били тільки тоді, коли готувались до битви. Один з набатів застосовувався щоденно, ним подавали знак злізати з коней чи сідлати їх. Крім цього застосовувались ручні бубни у вигляді мідної чаші з натягнутою шкірою. Їх називали "бряцалами". Пізніше "бряцало" змінило свій вигляд і стало

називались тулумбасом; за розмірами тулумбас був меншим, ніж набат. Всі ці різновиди військових бубнів виконували у війську роль барабанів.

Барабани у відомому нам вигляді з'явилися тільки в кінці XVI або на початку XVII століття, коли реорганізовувалися полки. Разом з барабанами до війська були введені й литаври, які замінили незручні набати і громіздкі тулумбаси. Литаври суттєво відрізнялись від набатів тим, що мали мідні резонаторні чаші; настроювались вони шляхом натягування шкіри спеціальними гвинтами.

Потрібно також згадати про так зване "знамено Магомета" /перейняте від турків/: мідний стержень, до якого прикріплювали горизонтальні пластинки, обвішані великою кількістю маленьких брязкалец; на вершині стержня знаходилося зображення півмісяця, з обох сторін якого звисали кінські хвости. Це "знамено Магомета" в європейській військовій музиці перетворилось, удосконалившись, у тамбур-мажор.

Зі складу військового оркестру тих часів до наших днів дійшли флейти, головним чином, пікколо, які звались пікколи або флуяри, а в подальшому – сіповка. У середині XVII століття сіповку введено до регулярних, або ще як їх називали, солдатських полків.

Військові труби XVI-XVII століття прикрашались з особливою дбайливістю. До них прив'язувались ошатні шнури з китицями і нарізки з парчі, обрамленої золотими або ж срібними китицями. Під час походів труби зберігались в "ольстрах" або "нагалищах" – особливих футлярах. У старовинних актах трубача називали "трубачій" і "трубник". Інколи до "трубників" зараховували не тільки трубачів, але й інших музикантів.

Одночасно з трубами широко використовувалися малі сурни або сурепки. Однією з перших згадок про сурну як військовий музичний інструмент знаходимо вже на початку XIII століття. Вона використовувалась у військовій справі Київської Русі. Це дерев'яний духовний інструмент з очеретяним мундштуком, який мав сім ігрових отворів з одного боку корпусу і один з протилежного. Виконавців на сурнах називали сурначами або суренщиками. З часів Київської Русі сурни використовувались і в придворному побуті.

Таким чином, колективна гра на різних музичних інструментах як у війську, так і при дворі практикувалась з давніх-давен. Однак визначити характер тієї музики, що виконувалась, на превеликий жаль, вдається тільки частково.

Оркестрів у сучасному розумінні цього слова не було. Існували об'єднання з кількох осіб, які називались "зігранцями". Крім скомороших зігранців, які формувалися переважно з виконавців на струнних інструментах, були також "зігранці" й на духових інструментах. Починаючи з XV століття, в різних писемних пам'ятках простежується перелік музичних інструментів, які входили до складу "зігранців" на духових інструментах. До так званої великої військової музики, як правило, входили духові й ударні інструменти: великі і малі сурни, флейти, труби, бубни, барабани, набати й литаври. Мала військова музика складалась відповідно з меншої кількості сурн, труб і литавр або ж набати. У такому вигляді велика й мала військова музика проіснувала до 1696 року.

Література:

1. Висковатов А. Историческое описание вооружения и одежды русских войск. – Спб., 1841. – С. 103.
2. Києво-Печерський патерик / Під ред. Д. Абрамовича. – К., 1931. – С. 68.
3. Круль П. Ф. Духовий інструментарій в історії музичної культури України: підручник для вищих музичних закладів IV рівня акредитації / Петро Круль. – Івано-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаника, 2013. – 219 с.
4. Літопис Руський / за іпатським списком переклав Л. Махновець. – К., 1898. – С. 11, 12.
5. Памятники изданные Временною комисією для разбора древнихъ акторів. Высочайше учреждено при киевскомъ военномъ, подольскомъ и волынскомъ генераль-губернаторе. Т. II. – Киев, 1843. – 362 с.



*Сверлюк Я. В.,
м. Рівне*

КЛЮЧОВІ ЗАКОНОМІРНОСТІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Кожна наука, розглядаючи явища навколишнього світу, суспільного буття, проблеми пізнання і розвитку, питання логіки індивідуальних дій, обов'язково спирається на чинники об'єктивної реальності, взаємозв'язки і взаємозалежності між явищами і процесами, що апіорі усвідомлюються і сприймаються як природні і дійсні, які виявляються і функціонують у формі об'єктивних закономірностей. На підставі цих закономірностей визначаються правила, норми, настанови, принципи і методологічні засади наукового мислення – цілеспрямовано організованих технологічних процесів, інтелектуально-пізнавальної і практичної діяльності, включаючи питання формування особистості і фахової освіти. Оскільки закони науки, як відомо, "є відображенням реальних об'єктивних законів предметної області даної ланки" [1, 50], закони професійної музичної діяльності, відображають закономірності власне музики як такої.

У науково-теоретичній літературі зустрічається велика кількість визначених закономірностей і правил стосовно музичного мистецтва і музично-виконавської діяльності зокрема (перші спроби визначення таких закономірностей і правил відносяться ще до часів ранньої античності). Ці закономірності і правила відображають широкий спектр "нормативного" трактування музики з позицій філософії, естетики, соціології, культурології, психології і, зрозуміло, мистецтвознавства. Вони сукупно охоплюють усі характеристики музики як засобу пізнання і відтворення об'єктивної реальності, соціального феномену, унікальної форми мислення, специфічної мови, художнього змісту і форми тощо. Теорія професійної музичної освіти передусім орієнтується на закони, що безпосередньо пов'язані з іманентними субстанціональними властивостями музики і які поширюються на всі види і форми музичної діяльності. Найважливішими з них є:

- закон художності музичних творів;
- закон самоцінності музики;
- закон відповідності інтелектуальним і образно-емоційним засадам сприймання і виконання музики;
- закон єдності художнього змісту і музичної форми;
- закон єдності технології і художніх аспектів виконавства;
- закон єдності у виконавстві об'єктивного і суб'єктивного;
- закон взаємозв'язку засобів музичної виразності.

Закон художності музичних творів є основоположним для музичного мистецтва й має підґрунтя у самій реальності, сформований на основі природних і об'єктивних факторів створення "другої природи", штучного відображення і викликання справжніх почуттів та емоцій, обумовлений сутністю об'єкта й природою музичної діяльності.

Музика, як відомо, має різні види, форми і рівні побутування, неоднозначні характеристики щодо якості та обсягу і досить часто неадекватне функційне призначення, що використовується як прикладний засіб у реалізації інших, позахудожніх завдань. У кожному випадку музика виявляється, самореалізується і виконує свої функції лише за умови, що вона є музикою як такою стосовно наявності основних іманентних характеристик і володіє основною органічною властивістю – художністю. Художність музики виявляється в її спроможності функціонувати як суспільна свідомість і мислення, засіб пізнання і відображення дійсності, музична форма і художній зміст, художній процес і художній образ, викликати у слухачів асоціації, образні уявлення, пробуджувати глибинні почуття та емоції. Художність акумулюється і відтворюється в специфічних і мало усвідомлених якостях, які присвоює музичному творові талант справжнього композитора. Відсутність художності не замінить ні актуальність твору, ні його технологічна досконалість, ні майстерність виконавця, оскільки вони характеризують формальні ознаки чи технологічні процеси, що не спроможні викликати глибоких переживань.

Закон самоцінності музики тісно пов'язаний з попереднім законом, але діє в іншому напрямі – стосовно зовнішніх факторів її функціонування. Він встановлює, що справжня музика (та, що володіє всіма ознаками художності) має природну самоцінність – таку силу і якість художності, за яких в умовах зміни історичних періодів, ідеологічних, соціально-культурних чи художньо-творчих парадигм оцінка його творів не підлягає девальвації і вони завжди спроможні здійснювати великий художній вплив. Ознаки самоцінності мають і твори сучасного музичного мистецтва, які визнані як художнє явище, постійно включаються до репертуару виконавців і не втрачають свого значення через певний час, з появою нових, на перший погляд актуальніших і досконаліших творів.

Отже, основою самоцінності музики є художня якість, але якість такого ґатунку, що виокремлює її як загальнолюдську цінність і відносить до духовних надбань світової культури. Музику такого художнього рівня створювали Й.Гайдн, Г.Гендель, В.Моцарт, Л.Бетховен, М.Мусоргський, П.Чайковський, М.Лисенко, Л.Ревуцький, Б.Лятошинський та багато інших видатних композиторів. Протилежністю самоцінних творів є опуси конструктивного, технологічного характеру, композиції малообдарованих авторів – твори, що не мають яскраво виражених художніх якостей і ознак самоцінності.

Закон відповідності інтелектуальних і почуттєво-емоційних засад сприймання і виконання свідчить, передусім, про цілісність музичного твору як носія матеріальної і духовної інформації. Відомо, що музика сприймається і відтворюється як певний художньо-образний зміст і її вплив на слухача і виконавця має емоційний характер. Але цей вплив здійснюється шляхом використання реальних, фізично відчутних подразників чи сигналів: емоційний зміст, художня образність створюється за допомогою музичної мови, конкретних засобів музичної виразності, усвідомлених принципів і прийомів формоутворення, розвитку музичного матеріалу тощо, організованих у відповідності з сутністю цього змісту й образності та логікою їх побудови. Тобто вони створюються за допомогою реальних засобів, які підлягають сприйманню і аналізу як матеріальні об'єкти.

Сенсорно-перцептивне сприймання музичних подразників детермінує генезис чуттєво-емоційних дій. Реальне звучання спочатку викликає емоційно-рефлекторні реакції, а в процесі освоєння, накопичення звукової інформації, активізації музичного мислення, асоціативних уявлень повністю збуджують центри головного мозку, що регулюють діяльність почуттєво-емоційної сфери. Інтелектуальні та емоційні засади, взаємовпливаючи, доповнюючи і стимулюючи одна одну, сукупно забезпечують як сприймання, так і виконання музики на рівні логіко-раціональної і почуттєво-емоційної діяльності, "емоційного розуму, розумових емоцій".

Закон єдності художнього змісту і музичної форми відображає зв'язки і взаємозалежності, які апіорі є об'єктивними, органічними і виконують визначальну функцію у формуванні твору як художньої цілісності. Зміст твору викладається у часовому просторі як шляхом відтворення мотивів, фраз, речень, періодів, частин, епізодів, так і за допомогою музичних тем, мелодій, лейтмотивів та інших носіїв тематизму, забезпечує тісний зв'язок між ними у відповідності з логікою формування художньої образності. При цьому всебічно використовуються усі наявні засоби музичної виразності, різноманітні прийоми розвитку, узгодження чи протиставлення музичного матеріалу, побудови головних і вторинних кульмінацій тощо.

Навіть такий, не обтяжений ґносеологічними чи естетичними судженнями, або глибоким музично-теоретичним аналізом погляд на особливості побудови і викладу музичного змісту, породжує відчуття наявності організаційних засад. Усі конструктивні елементи і носії тематизму та його художньо-виражальних характеристик – це конкретні матеріальні реальності, які подібно усім матеріальним субстанціям, можуть існувати тільки у певній формі, а форма, як відомо, утворює зміст. Викладення музичної думки починається з відтворення перших інтонацій, фраз, речень і налагодження мотивованих зв'язків між ними, тобто з операцій, які можна розглядати як процес формоутворення. Художня глибина цього викладу значною мірою детермінується особливостями побудови малих форм, а логічні, художньо доцільні взаємозалежності між ними створюють смислову, конструктивну і художню цілісність – музичний твір. Отже музична форма, маючи відому залежність від змісту на рівні

музичного твору в цілому, є органічним засобом формування його малих і великих елементів, досягнення художньо обумовленої логіки викладу музичної думки у часі.

Закон єдності технології та художніх аспектів виконання твору. Виконання музики – це завжди двоєдиний, бінарний процес, що складається з технології гри (співу, диригування) і художніх аспектів відтворення музики. Відтворюючи художньо-образний, емоційний зміст музичного твору, музикант виконує велику роботу як психологічного, художньо-творчого, так і фізичного характеру. За допомогою фізичних зусиль досягається правильне звуковидобування і звуковедення, необхідна динаміка рухово-моторних дій, точне відтворення штрихів, правильне освоєння нотного тексту. Разом з тим через рухово-моторні дії і фізичні зусилля відтворюються необхідні художньо-виражальні характеристики звучання і динамізм музичного розвитку. Технологія гри забезпечує умови для створення художньої образності, яка, у свою чергу, присвоює технології ознаки художньої діяльності.

Отже, технологія виконавської діяльності і відтворення художньої образності – це взаємозв'язані і взаємообумовлені процеси. Ні один з них не може реалізуватися самостійно, оскільки вони є невід'ємними компонентами цілісного музично-виконавського процесу. Дотримання цього закону особливо важливе у процесі тривалої і трудомісткої роботи над музичним твором, коли ні одна техніко-виконавська, технологічна операція не повинна освоюватися як самоціль, без належного зв'язку з вирішенням певного художнього завдання.

Закон єдності у виконавстві об'єктивних і суб'єктивних начал. На думку багатьох учених, педагогів, музикантів-практиків музичне виконавство є повторним процесом створення музики, яка лише завдяки діяльності виконавця матеріалізується у своїй творчій сутності і знаходить свого слухача. Проте, якщо уважно розглянути процеси створення і відтворення (виконання) музичного твору, всебічно проаналізувати кожний з них, можна переконатися, що це абсолютно неадекватні, а багато в чому і антагоністичні процеси. Діяльність композитора і виконавця відрізняється метою, мотивацією, рушійними силами, психологічними, технологічними і суголосними творчими аспектами і, зрозуміло, кінцевим продуктом. Окрім того, у процесі роботи виконавця над музичним твором, оволодіння виконавською технологією і художнім змістом, формування інтерпретаційного задуму відбувається значне відчуження твору від композитора. Він частково губить свої первісні виражальні характеристики щодо темпу, динаміки, зв'язку окремих великих і малих частин, особливостей музичного розвитку, а інколи і стосовно стилістики і художньої образності у цілому. У той же час йому, твору, присвоюються нові ознаки і властивості, пов'язані з особливістю виконавця як інтерпретатора.

Тому головним завданням виконавця є всебічне і глибоке освоєння твору шляхом пізнання характерних рис музичної творчості певної історичної епохи, творчого напрямку, жанру, до яких належить даний твір, усвідомлення індивідуального стилю і логіки музичного мислення композитора. Працюючи над твором, виконавець повинен як найдалі відійти від свого "Я" на користь композитора і не пристосовувати цей твір до особистого світосприймання і художнього мислення. Такі видатні виконавці, як В.Горовіц, Й.Гофман, С.Ріхтер, Л.Ойстрах, М.Ростропович, Г.Кароян, С.Турчак та багато інших стали всесвітньо відомими передусім тому, що володіючи непересічним музичним обдаруванням, вони доклали титанічних зусиль, щоб слухачі почули справжнього Й.Баха, В.Моцарта, Л.Бетховена, П.Чайковського, М.Лисенка і Б.Лятошинського. Але до об'єктивно закономірних вимог до виконавців така об'єктивна реальність вносить значні корективи. Передусім необхідно мати на увазі, що однозначно пізнати і абсолютно точно передати художній задум композитора практично неможливо. Приступаючи до роботи над твором, виконавець має перед собою певну семіотичну систему, "кодований" запис художнього змісту. Якщо навіть припустити, що в нотному тексті закладені усі об'єктивні дані, необхідні для точного відтворення цього змісту у відповідності із задумом композитора, і що виконавець найглибше перейнявся ідейно-художньою сутністю твору, повністю осягнув творчі принципи і стилістичні особливості автора, відокремити виконавство від суб'єктивних факторів практично неможливо. Кожний виконавець має індивідуальний світогляд, особистий склад художнього мислення, свою, лише

йому притаманну реакцію на образно-емоційні впливи і освоює твір, зрозуміло, через призму особистого сприйняття.

Виконання твору також значною мірою обумовлюється індивідуальними властивостями і характеристиками виконавця, зокрема його технічними і художньо-творчими можливостями, особливостями відчуття сили звучності і співвідношень динамічних відтінків, метроритму і швидкості руху, логіки прискорень та уповільнень, особливостей взаємовідносин формоутворюючих структур і елементів тощо.

Отже, об'єктивний субстрат музичного твору, закладений у нотному тексті, підлягає значній суб'єктизації з боку виконавця. Це явище є природним у музичному мистецтві, у зв'язку з чим закон єдності об'єктивного і суб'єктивного є одним із основоположних у музичному виконавстві.

Закон відповідності засобів музичної виразності відображає художні зв'язки і обумовленості, що існують між ними і характером музичного тематизму. Процесуальне відтворення художнього змісту твору здійснюється за допомогою конкретних виражальних засобів музичної мови, організованих таким чином, щоб взаємодіючи і доповнюючи один одного, вони стали повноцінними художньо-конструктивними елементами цього змісту, носіями художньої образності. Дана відповідність передусім пов'язується з адекватністю виражальних засобів та особливостей їх використання семантичній сутності і характеру музичної думки, основним носієм якої є мелодика. Сукупність способів і прийомів викладу музичного матеріалу має відповідати завданням створення певної художньої образності і нести адекватне смислове і художнє навантаження з мелодикою, доповнюючи і поглиблюючи її виражальні можливості.

Розглянемо, для прикладу, дію даного закону стосовно взаємодії методики і фактури. У монографічному складі він досягає повної об'єктизації, але зважаючи на монотиповість і певну "безконфліктність" звучання, у класичній і сучасній музиці цей склад використовується досить рідко. У поліфонії, де в багатоголосому звучанні фактично кожний голос має рівноправне виражальне значення, головну художньо-сміслову концепцію сукупно створюють усі голоси, узгоджуючись у гармонічному звучанні, темпо-ритмічних, динамічних та інтонаційно-сміслових відношеннях, і забезпечуючи художньо доцільне звучання мелодики. У зв'язку з цим закон відповідності засобів музичної виразності має пряму дію, оскільки вони безпосередньо обумовлюють характер звучання тематизму.

Гомофонний склад, зародившись у середні віки як спів з інструментальним супроводом, первісно передбачав тісний зв'язок, відповідність супроводу і мелодії. З розвитком інструментальної і вокальної музики, виникнення нових, складніших жанрів музичного мистецтва фактурний виклад також розвивається і ускладнюється. З'являється нова назва цього типу складу – гомофонно-гармонічний, що характеризується насамперед гармонічним супроводом у певній ритмічній організації (ритмічне чергування і переміщення акордів, орнаментальна фігурація тощо). Дія закону виявляється у відповідності організації звучання гармонії характеру мелодики, а також певним ознакам жанру.

У сучасній академічній музиці широко використовуються змішані складі: гомофонно-акордовий, гомофонно-акордово-поліфонічний, гомофонно-поліфонічний. Але найчастіше експлуатуються елементи різних складів, які в різноманітних комбінаціях і сполученнях створюють яскраві виражальні характеристики, значно збагачують тематизм і відчутно впливають на процеси формування художньої образності. Закон відповідності виявляється багатопланово, зокрема у розмаїтті переконливо сформованих художньо-образних характеристик і художній цілісності твору.

Подібні художньо-логічні зв'язки з мелодикою у цілому чи з окремими елементами тематизму можна прослідкувати і на прикладі інших засобів музичної виразності. Адже впливи метроритмічної організації звучання гармонії, тембрового забарвлення, динаміки, темпу добре відомі, як і ті обставини, що часткова чи повна зміна виражальних характеристик може суттєво змінити характер мелодизму і художньо-образну концепцію твору в цілому.

Перелічені вище закони музичного мистецтва не вичерпують, зрозуміло, даної проблеми: їх перелік можна продовжувати як з урахуванням наукових позицій філософії,

соціології, естетики, педагогіки чи психології, так і безпосередньо музикознавства. Виокремлено і розглянуто дані закони тому, що вони іманентно притаманні музичному мистецтву і є першочерговими в освоєнні сутності та операцій музично-виконавської діяльності. Разом з тим існує значна кількість положень, закономірностей і правил, які виявляються не лише в об'єкті, але і в суб'єкті музичної діяльності (враховуємо "штучний" характер самого об'єкта, а звідси і певну суб'єктивність його законів), які апіорі можна вважати аксіомами, такими, що значною мірою відповідають ознакам закону. Такі положення, закономірності чи правила найчастіше функціонують як принципи, виконуючи роль сполучної ланки між законами і методикою їх пізнання та використання в музично-виконавській діяльності.

Література:

1. Зеленов Л.А., Куликов Г.И. Методологические проблемы эстетики. – М., 1975.
2. Ільченко О.О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності. – К., 1994. – 116 с.
3. Кульневич С.В. Педагогика личности. От концепции до технологии. – М., 2003. – 568 с.
4. Олексюк О.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: Навч. посіб. / О.Олексюк, М.Ткач. – К.: Знання України, 2004. – 264 с.
5. Сохор А.И. Вопросы социологии и эстетики музыки. – Статьи и исследования. – Л., 1981. – 192 с.



**Марценюк Г. П.,
м. Київ**

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ ТРОМБОНА

Анотація. У статті розглянуто процес формування української школи тромбона в контексті європейського духового музичного мистецтва. Автором проаналізовано характерні особливості найвпливовіших тромбових шкіл (як європейських, так і української школи тромбона). У статті об'єктивно розглянуто внесок українських педагогів та виконавців у становлення та розвиток вітчизняного тромбового виконавства.

Ключові слова: європейська школа тромбона; українська школа тромбона; методично-педагогічні принципи; методика навчання.

Проблеми становлення і розвитку українського тромбового виконавства ще не набули належного дослідження у наукових і методичних працях. Головним недоліком більшості праць у цій галузі є відсутність історичного погляду на ряд суттєвих питань теорії і практики навчання, спадкоємності історичних традицій, критичного перегляду педагогічного досвіду минулого. Слід зазначити, що більшість сучасних виконавців на тромбоні мало знають історію формування української тромбової школи, творчий шлях і характерні особливості виконавського і педагогічного стилю її засновників – видатних тромбоністів і педагогів минулого. Залишаються "білою плямою" творчі здобутки багатьох поколінь вітчизняних музикантів і педагогів, не узагальнено їхній виконавський і педагогічний досвід. Питання формування та становлення української національної школи гри на тромбоні загалом перебуває поза увагою сучасних дослідників.

Таким чином, **актуальність й доцільність визначеної проблеми** і зумовили написання цієї роботи.

Основні результати дослідження

Аналіз історичних джерел, пов'язаних з етапами становлення і розвитку зарубіжних виконавських шкіл, свідчить, що кінець XVIII – початок XX ст. є **періодом формування іноземних педагогічних шкіл. Особливостями французької, німецької та чеської шкіл є**

опора на національну композиторську творчість, яскраво виражені ознаки національної самобутності, на глибокі традиції сольного, ансамблевого і оркестрового виконавства.

Відкриття консерваторій у великих містах західної Європи, а в подальшому і в Російській Імперії, стало поштовхом для інтенсивного розвитку мистецтва гри на духових інструментах, підготовки видатних виконавців, створення методичних посібників і репертуару.

На межі XIX – XX ст. найсуттєвіших досягнень набуває *французька духовна школа*, що справедливо вважається однією з передових і впливає на становлення і розвиток інших національних шкіл. *Характерною особливістю французької школи, що відрізняє її від інших, є проникливе "вібрато", яке неможливо відділити від самого звука.*

Розвиток мистецтва гри на мідних інструментах пов'язаний з видатними виконавцями і педагогами – професорами французької консерваторії Ж. Арбаном і М. Франкеном (труба), С. Бременом (валторна), М. Мілле (корнет-а-пістон), К. Аллером (тромбон), Л. Арнуадом та ін.

Відмінною ознакою *французької тромбової школи* є легкий яскраво-польотний звук з інтенсивним "вібрато". За легкістю і віртуозністю виконання складних пасажів гра французьких тромбоністів наближається до виконавців на дерев'яних духових інструментах. Характерною особливістю гри французьких виконавців є постійне застосування допоміжних позицій.

Важливе значення у розвитку *німецької тромбової школи* мали навчальні заклади, що були відкриті у Берліні, Лейпцізі та інших містах Німеччини, у яких викладали відомі віртуози-тромбоністи – М. Набіх, С. Альшаускі, Ф. Бельке, К. Квейсер та ін.

Треба підкреслити, що *для німецької нації* основою національного характеру і організації життя є "**ordnung**" (порядок), що передбачає, передусім, такі важливі елементи, як акуратність, дисциплінованість, чітка зібраність й дотримання встановлених норм поведінки. Саме "**ordnung**" сприяє тому, що упродовж віків німці традиційно йдуть попереду у розвитку філософської та інженерної думки, музичного мистецтва і літератури.

Німецька школа гри на духових інструментах розвивалася і вдосконалювалася століттями, а сучасні музиканти до сьогодні зберігають її традиції. Так, наприклад, у німецьких і австрійських оркестрах надають перевагу педальним трубам, а тромбоністам рекомендується використовувати тромбони тільки німецьких фірм (віддаючи данину традиціям старої німецької школи). Німецька оркестрова школа має великий авторитет – музиканти, які працювали в оркестрах Німеччини довгий час і адаптувалися до німецької манери виконання, високо ціняться в музичних колективах світу. Відмінною особливістю *німецької школи* є *прагматизм, академізм, ритмічна точність, чітке дотримання авторського тексту, динамічна збалансованість тощо.*

Чеська школа виконавства на духових інструментах є однією з провідних в Європі. Вона багата національними традиціями і відрізняється вимогливим відношенням до їх збереження. Шляхи становлення й розвитку чеської виконавської школи визначають, перш за все, вітчизняні композитори. *Відмінною ознакою* чеських виконавців-духовиків (зокрема, валторністів і тромбоністів) є *обережне застосування виразного прийому "вібрато"*. Саме *рівне "рогове" звучання визначає чеську манеру виконання – без яскравих динамічних кульмінацій і емоційних злетів*. Ці особливості школи відзначали дослідники-науковці Ю. Усов, В. Говор та ін.

Російську виконавську духову школу характеризують, перш за все, *вокальність й наспівність*. Важливу роль у становленні російського тромбового виконавства відіграли німецькі музиканти-тромбоністи Ф. Тюрнер, Х. Борк, Є. Рейхе і російські – П. Волков, В. Кузнєцов, В. Блажевич, А. Козлов, В. Сумеркін та ін.

Санкт-Петербурзька тромбова школа має чітку систему, що діє й нині і включає такі етапи: *добір учнів; постановка амбушура; постановка виконавського дихання; відпрацювання основ звуковидобування і звуковедення; точне виконання нотного тексту і бездоганна інтонація; формування тембру.*

Основи *московської школи тромбона* сформували видатні педагоги Х. Борк, В. Блажевич, В. Щербинін та ін. Вона характеризується *пошуками суто тембральних якостей зву-*

чання тромбона і досягнення віртуозності, свободою і легкістю звуковидобування, розвитком художнього смаку виконавця та розумінням стилевих особливостей виконаної музики.

Отже, **російська виконавська школа** гри на мідних інструментах формувалася під впливом, **перш за все, німецької школи**, вбираючи всі найкращі досягнення останньої і зберігаючи й розвиваючи при цьому притаманні російській музичній культурі особливості.

Аналіз історичних джерел, пов'язаних з етапами становлення і розвитку українського тромбонового виконавства підтверджує думку про побутування в Україні інструментального музикування, в тому числі й духового виконавства. **Доведено**, що українська школа тромбона формувалася **під впливом досягнень німецького, чеського і російського духового виконавства.**

1. Шляхи розвитку **української школи тромбона** визначила плідна діяльність її засновників і фундаторів, як Г. Самборський, А. Машек, М. Подгобунський, П. Фассгауер, Е. Ланге, В. Яблонський, О. Добросердов, В. Гарань, В. Синько, А. Лівшиць, А. Руденко, В. Калюжний, В. Вайнман, В. Готчев, П. Гуляєв, С. Ганич, Д. Катанський, В. Туський, А. Єгоров, Б. Манжора, С. Горовой, Г. Юшин, М. Руденко, Ф. Крижанівський та ін.

2. Протягом XIX–XX ст. формувалася педагогічна і виконавська **київська школа тромбона**, фундаторами якої були самобутні творчі особистості А. Машек, М. Подгорбунський, В. Яблонський, П. Фассгауер, І. Іткас, Е. Ланге, О. Добросердов, В. Гарань, В. Синько та ін.;

– органічне поєднання здобутків західноєвропейських духових шкіл (чеської та німецької) і російської тромбонової школи стало визначальним фактором впливу на становлення та розвиток київської школи тромбона;

– методичні принципи представників київської школи тромбона характеризуються, насамперед, передачею традицій, досвіду, знань своїм учням;

– сучасна київська школа тромбона розвивається і набуває нових ознак завдяки творчो-педагогічній діяльності представників нової формації викладачів музичних закладів м. Києва;

– на розвиток київської школи виконавства на тромбоні значною мірою вплинула творчість українських композиторів – В. Рибальченка, О. Зноско-Боровського, С. Лонкіна, Є. Зубцова, В. Гомоляки, Л. Колодуба та ін., які часто створювали свої твори у співдружності і співпраці з відомими київськими виконавцями і педагогами;

3. Вивчення методичних ознак і характеристик педагогічних напрямів музичних освітніх закладів м. Одеси свідчить про поступове формування **одеської школи тромбона**, яка синтезувала у собі досягнення європейської (чеської та німецької) та російської (петербурзько-ленінградська) тромбонових шкіл.

– засновником та фундатором одеської тромбонової школи по праву вважається Г. Лоеццо;

– викладачі Одеської державної консерваторії А. Лівшиць, А. Руденко, В. Калюжний, А. Вайнман, В. Готчев, які формували у подальшому одеську школу тромбона, розвинули і збагатили новими досягненнями методику свого попередника;

– творчо-педагогічна діяльність видатних музикантів Г. Лоеццо, А. Руденка, В. Калюжного, А. Вайнмана, К. Мюльберга, В. Луба, С. Горового, В. Готчева збагатили одеську духову школу, зокрема й школу тромбона, вивела її на досить високий професійний рівень;

– шляхи становлення та розвитку одеської школи тромбона пов'язані з вітчизняною композиторською творчістю як у жанрі концерту для тромбона, так і творів для ансамблів, що визначило стрімке зростання рівня виконавства на тромбоні.

4. Наявні архівні та опубліковані джерела дали можливість певною мірою здійснити аналіз формування і становлення **львівської школи тромбона.**

– Доведено, що львівське тромбонове виконавство історично формувалося під впливом традицій тих культур, які домінували в різні часи у Галичині. Це, по-перше, діяльність музичних братств або цехів, мистецтво яких сформувалося під впливом української, чеської, німецької, польської мистецьких шкіл. По-друге, католицька обрядова практика з застосуванням духових інструментів, зокрема тромбонів, труб, які використовувалися для

підтримки вокальних партій, активізувала розвиток тромбонового виконавства, збагативши його формами сольної та ансамблевої гри. Відкриття при Галицькому музичному товаристві 1854 року однієї з найстаріших в Європі консерваторій активізувало процес професіоналізації духового виконавства, стало основою для підготовки фахівців на мідних духових інструментах, зокрема на тромбоні;

– львівське тромбонове виконавство у 40–60 роки ХХ століття формується під впливом російської школи гри на тромбоні, яка синтезувала кращі досягнення як німецької і російської шкіл, так і традиції та здобутки української музичної культури;

– важливим джерелом формування львівської тромбонової школи стала педагогічна і виконавська діяльність П. Гуляєва, С. Ганича, Л. Меленця, О. Савельєва, В. Садикова, Б. Ковалишина, А. Ноздря, В. Козачука та ін.

– з іменами львівських фахівців С. Ганича, В. Швеця, В. Цайтця пов'язаний початок науково-дослідницької роботи у галузі духового виконавства;

– нову сторінку історії становлення львівського тромбонового виконавства і його збагачення на сучасному етапі розвитку відкрила творчо-педагогічна діяльність спадкоємців С. Ганича, його вихованців Л. Меленця, О. Савельєва та ін.;

5. Підсумовуючи огляд етапів становлення *харківської школи тромбона* можна зазначити, що історичні, соціальні й культурні особливості Слобожанщини сприяли становленню на цій території духового музичного виконавства, його розвитку і утвердженню протягом ХІХ – ХХ ст. Традиції духового музикування, в тому числі й тромбонового, закладені ще у ХІХ ст. І. Вітковським та І. Лозинським, набули подальшого розвитку завдяки творчій діяльності братів А. і Ю. Юр'янів. Водночас шляхи подальшого формування харківської школи тромбона визначили такі яскраві особистості, як Д. Катанський, М. Челпанов, Н. Рахлін, М. Корнєєв, передавши творчу естафету своїм спадкоємцям – М. Кошицю, В. Туському, Б. Бакатанову, І. Ганзбургу та на сучасному етапі – О. Федорову та ін.;

– доведено, що значний вплив на формування харківської школи тромбона складали виконавські й педагогічні традиції російської тромбонової школи і, перш за все, її московської гілки – В. Блажевича, В. Щербиніна, П. Чумакова, М. Зейналова;

– зазначено, що у процесі розвитку харківське професійне тромбонове виконавське мистецтво набуває національного колориту. Український елемент його тісно пов'язаний з формуванням вітчизняного концертного й педагогічного репертуару, з традиціями духової української школи В. Яблонського, О. Добросердова, В. Гараня тощо.

6. Дослідження етапів становлення і розвитку *донецької школи тромбона* дозволяє зробити відповідні висновки:

– творчо-педагогічна діяльність А. Єгорова, Г. Підмогильного, Б. Манжори, С. Горового та інших визначила шляхи формування донецької школи тромбона. І якщо біля витоків інших виконавських шкіл стояли іноземці, то важливим фактором розвитку донецької школи тромбона стали традиції і досягнення російської тромбонової школи виконавства, зокрема педагогів її московської гілки: В. Блажевича, В. Щербиніна, а в подальшому і ленінградської – А. Козлова, В. Венгловського та ін.;

– публікація роботи Б. Манжори, а також методичні розробки С. Горового стали одними з найцінніших здобутків вітчизняної тромбонової педагогічної школи;

Доведено, що на сьогодні існує *донецька школа тромбона*, фундаторами якої були А. Єгоров, Г. Підмогильний, Б. Манжора та продовжувач їх традицій С. Горовой. Донецька школа сформувалася під впливом досягнень як російської виконавської школи, так і здобутків української музичної культури з урахуванням інтегруючої ролі київської школи тромбона.

Розглядаючи становлення та розвиток тромбонової виконавської школи східного регіону, слід також підкреслити значний вклад у розвиток духового музичного виконавства Дніпропетровської консерваторії та інших музичних осередків цього регіону.

Висновки

У пропонованій статті на великому джерелознавчому й історичному матеріалі було вивчено питання поетапного становлення та проблем розвитку української школи тромбона в контексті європейського музично-духового виконавства.

Звернення до різних джерел дало можливість *об'єктивно простежити, обґрунтувати і висвітлити основні етапи становлення та розвитку української виконавської школи тромбона*. Таким чином, обсяг проаналізованого матеріалу вперше дозволив довести існування української школи тромбона.

Література:

1. Марценюк Г. П. Методика викладання гри на духових інструментах: становлення і розвиток національних шкіл: навч. посіб. / Г. П. Марценюк. – Ч. I. – К., 2006. – 60 с.
2. Марценюк Г. П. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні: навч.-метод. посіб. / Г. П. Марценюк. – К.: ДП "Інформаційно-аналітичне агентство", 2007. – 351с.
3. Українське тромбонне виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва / Г. Марценюк. – ДП "Інформаналітагентство", 2013. – 402 с.
4. Усов Ю. А. История зарубежных школ на духовых инструментах / Ю. А. Усов. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1975. – 120 с.



*Цюлюпа С. Д.,
м. Рівне*

ДМИТРО ФЕНЮК В ІСТОРІЇ ДУХОВОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА ТА ПЕДАГОГІКИ У ЛЬВОВІ

В історії та сьогоденні музичної культури України особливе місце належить жанру духової музики, традиціям інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства.

Питанням становлення виконавських шкіл, розвитку традицій, жанрів інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства, висвітленню практичного досвіду українських виконавців і педагогів ХІХ – початку ХХІ століть присвячено науково-методичні розвідки, дисертаційні дослідження, посібники, монографії В.М.Апатського, В.Т.Посвалюка, А.Я.Карпяка, П.Ф. Круля, Р.А.Вовка, І.С.Гишки, П.В.Вакалюка, Г.П.Марценюка, С.Д.Цюлюпи, В.О.Богданова, Я.В.Сверлюка, Ф.П.Крижанівського та інших.

Ця стаття про відомого львівського трубача, педагога ХХ століття **Дмитра Даниловича Фенюка** є першою спробою розкрити деякі сторінки педагогічної та виконавської діяльності цієї непересічної творчої особистості.

Метою даної публікації є висвітлення життєвого, педагогічного та творчого шляху Д.Д. Фенюка, який все своє життя і талант присвятив вихованню молодого покоління та розвитку духового інструментально-ансамблевого виконавства в місті Львові.

Автору цієї статті поталанило в житті, тому що саме базову музичну освіту здобував у Д.Д.Фенюка в прекрасному навчальному закладі, який сьогодні носить назву Львівське училище культури і мистецтв на відділі духових та ударних інструментів, де в 1970-і роки фахові дисципліни викладали випускники та деякі викладачі Львівської державної консерваторії. Доречно буде згадати, що саме це училище заочно закінчив патріарх Львівської школи гри на трубі Владислав Олександрович Швець.

Народився Дмитро Данилович Фенюк у 1934 році в с. Городниця Городенківського району Івано-Франківської області в бідній селянській сім'ї. Важка праця батьків в колгоспі та на власній землі привили молодому Дмитру повагу до працівників села, любов до рідної землі та природи. Студентські роки (1958-1962) пройшли в Івано-Франківському музичному

училищі ім. Дениса Січинського у викладача класу труби Гетьмана Анатолія Макаровича, який закінчив Московську консерваторію в основоположника радянської школи гри на трубі професора, доктора мистецтвознавства Табакова Михайла Інокентійовича, автора "Прогресивної школи навчання гри на трубі" в 4-х частинах. Педагогічну практику Дмитро проходив в загальній школі м. Городенка, де познайомився з Ігорем Гишкою, який в дитячі роки грав на трубі в духовому оркестрі школи і в майбутньому стане солістом оркестру Львівського оперного театру.

Роки формування професійної майстерності гри на трубі Дмитра Фенюка (1962-1967) пройшли в Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка – єдиний колектив, який за будь-якої влади залишався українським не лише за мовою, але й за духом. Це були роки формування зрілого музиканта-професіонала у викладача Жубра Андрія Васильовича, уродженця Києва, який в 50-60 роках займав посаду соліста оркестру Львівського театру опери і балету та очолював клас труби в консерваторії з 1947 до 1967 року.

Саме В.О.Швець, В.В.Царук і Д.Д.Фенюк були одними із відомих випускників класу труби Андрія Васильовича Жубра, автора "Етюдів для труби" 1966 р. (друге видання – "Музична Україна", 1981 р.). Це було перше видання учбово-педагогічного репертуару для музичних училищ та консерваторій викладачем кафедри духових та ударних інструментів у Львівській державній консерваторії ім. М.В.Лисенка.

В подальшому Дмитро Данилович поєднує педагогічну діяльність в Львівському культурно-освітньому училищі з концертно-виконавською роботою в оркестрах Львівської філармонії, оперного театру та музично-драматичного театру ім. Марії Заньковецької.

Ми – студенти училища завжди із захопленням слухали виконавську майстерність гри на трубі нашого педагога Дмитра Даниловича, який володів красивим тембральним, оксамитовим звуком і блискавичною філігранною технікою. В його педагогічному та концертному репертуарі звучали твори для труби вітчизняних та зарубіжних композиторів, такі як концерти Т.Гоха, К.Вебера, Й.Гайдна, Г.Генделя, Т.Альбіноні, Г.Корде, Г.Томазі, В.Брандта, Є.Троньє, З.Курца, Й.Гуммеля, В.Пєскіна, В.Щолокова, С.Василенка, О.Арутюняна, О.Гедіке, М.Бердієва, Ю.Щуровського, Б.Яровинського та інші. Всі ці твори Дмитро Данилович майстерно з високою сценічною культурою виконував на трубі, з притаманною йому відповідальністю за дотримання авторського задуму і тексту. Єдине місце в музичних творах, де він дозволяв собі "вольності", це були каденції. Тут проявлялась уся авторська суть виконавської професії інструменталіста Д.Д.Фенюка. Кожне виконання каденцій в різних концертах в період проведення індивідуальних занять з студентами класу було зігране по новому в залежності від емоційного впливу або психологічного стану Дмитра Даниловича. Старші львівські музиканти розповідали нам, студентам, що раніше була традиція ходити в філармонію не на концерти, а на каденції відомих місцевих та зарубіжних виконавців на духових інструментах.

Відомий український вчений **Андрій Ярославович Карп'як** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської консерваторії, дослідник флейтового мистецтва в музичній культурі Львова (за твердженням авторитетного патріарха української науки В.М.Апатського – "Колумб історії духового виконавства Галичини" [1, с. 349]) у своїх наукових розвідках зазначає, що на початку 20 століття завдяки відкриттю у місті філармонії Львів у той час відвідали найвеличніші музиканти світу. Як диригенти з оркестром виступали під час проведення авторських концертів Р.Леонкавалло, Г.Малер, Р.Штраус та інші. З сольними творами та в ансамблі відзначилися флейтист Й.Стропніцький, кларнетист Л.Челянський, трубочі Й.Харті, Й.Фюхрлінг, валторніст Р. де Радіо, тромбоніст К.Фішер [2, с. 11].

Для студентів відвідування занять Д.Д.Фенюка з спеціального інструменту були свого роду ходінням на каденції, які щоразу відкривали нові обрії виконавської майстерності нашого Учителя.

Дмитро Данилович в той час крім училища працював за сумісництвом артистом оркестру музично-драматичного театру ім.М.Заньковецької, тому постійно приділяв увагу трубі. Навчальний корпус училища, де навчались і проживали студенти відділу духових та

ударних інструментів, знаходився по вулиці С.Бойка. Дмитро Данилович мав звичку приходити в 7-8 годин ранку в свій клас і ретельно розігрувався на вокалізах або кантиленних п'єсах, під які нам інколи добре спалось. Чому інколи, а тому, що в більшості випадків він заходив у наші житлові кімнати, які були поверхом вище, і піднімав нас на так звану "зарядку з інструментом". Розставляв нас в класі по кутках, а сам присідав на стілець (любив займатись сидячи) і розігруючись, спостерігав, як ми працювали над собою, та з посмішкою дякував нам за те, що він не один в класі. Це був для нас дуже гарний приклад для наслідування.

Особливо закарбувалась в пам'яті доброзичлива творча атмосфера і аура батьківської уваги до студентів класу в процесі індивідуальних занять та за їх межами. Дмитро Данилович допомагав студентам придбати добротний інструмент, потрібні ноти для труби, дефіцитні побутові товари та одяг, його цікавили питання проживання та харчування студентів, ми в будь-який час могли навідатись до його домівки і завжди були наділені увагою та зігріті теплом, часто запрошував своїх студентів-трубачів безкоштовно відвідувати музичні вистави в театрі ім.М.Заньковецької, де працював за сумісництвом. Це була доброї, щирої душі особистість, яка в багатьох життєвих ситуаціях в період навчання заміняла нам батьків, з якою можна було порадитись як з рідною, близькою тобі людиною.

Основним методичним принципом навчання гри на трубі в своїй педагогічній практиці Дмитро Данилович Фенюк вважав **"Грай так, як я"**. Ніколи не вдавався в теоретичне роз'яснення тієї чи іншої проблеми виконавства. Основну увагу на заняттях приділяв виконавській постановці мундштука, роботі губного апарату, виконавському диханню на опорі, звуковеденню, роботі над якістю звуку. До характерних рис педагогічного процесу Д.Д.Фенюка можна віднести: зосередження уваги на легкості звуковидобування, "вокальності тембру", роботі органів дихання, точності у ставленні до штриха. Велика увага приділяється розігріву, виконанню вокалізів і "витриманих нот", роботі над гамами, етюдами та творами малої і великої форми.

Викладачі училища часто залучались до гри в студентському духовому оркестрі, особливо у період підготовки і проведення відповідальних концертів. Присутність наших викладачів в оркестрі завжди надавала студентам впевненості, відваги і в той же час відповідальності за виконання своїх оркестрових партій. В 1976 році духовий оркестр училища під керуванням відомого військового диригента у відставці, колишнього начальника оркестрової служби Прикарпатського військового округу, полковника Кравченка Михайла Микитовича, брав участь у Всеукраїнському конкурсі духових оркестрів мистецьких навчальних закладів України, який проходив у м.Ровно. Програма конкурсного виступу була досить цікавою і складною, тому були запрошені до участі викладачі відділу духових та ударних інструментів училища.

Оркестром виконувались твори: Е.Гріг, "Концерт" для фортепіано з оркестром, соло виконувала студентка Львівської консерваторії; М.Вахутинський, "Фантазія" на теми пісень Великої Вітчизняної війни, а також оркестр акомпанував декілька пісень у виконанні соліста Львівського оперного театру, Заслуженого артиста УРСР Степана Стєпана. Відповідальні соло та відкриті місця на трубі у цих творах блискуче виконав Дмитро Данилович Фенюк.

Наш оркестр у цьому конкурсі переміг і був нагороджений Міністерством культури Золотою медаллю. Це була найвища нагорода і визнання високого рівня педагогічної і творчої діяльності колективу відділу духових та ударних інструментів за всю історію існування училища.

Авторитетний трубач України, заслужений артист України, професор кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім.М.Лисенка, член Гільдії трубачів-професіоналів України, соліст оркестру Львівсько оперного театру **Роман Михайлович Наконечний** з теплотою згадує про роки творчої співпраці з Дмитром Фенюком, а саме:

Дмитро Фенюк був цікавою людиною, веселої натури, компанійський, спокійний до всього, ми, колеги по роботі в оркестрі філармонії та опери, ласкаво називали його "тихе життя". Щодо виконавства на трубі, то мушу сказати, що Фенюк володів дуже красивим

звуком, легкою технікою. Незважаючи на те, що Дмитро Данилович працював викладачем класу труби в "кульку" – культурно-освітньому училищі, його діти добре звучали і за рівнем підготовки були не гірші за випускників музичного училища, а деякі навіть кращими. Дмитро Фенюк був романтичною натурою, любив природу, часто навідувався до батьків на Івано-Франківщину, де проводив відпустку, особливо захоплювався риболовлю на річці Дністер. За доброту, людяність і любов до свого інструменту, обраної професії Дмитра Даниловича Фенюка поважали в училищі і музиканти Львова.

З повагою Роман Наконечний.

Автор статті щиро вдячний **Ігорю Семеновичу Гишці**, кандидату мистецтвознавства, доценту кафедри музичного мистецтва Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного (м. Львів), відомому музиканту-трубачу і педагогу в Україні та за її межами, автору науково-методичних статей і трьох монографій, за подані спогади про Дмитра Даниловича Фенюка, які пропонуються вашій увазі дослівно:

Шановний Степан Данилович,

Бажання написати про людину, яка вплинула на твою долю, твій розвиток, не лише надзвичайно похвальне, але й шляхетне. Тому я щиро зворушений Вашим рішенням описати про свого вчителя. Зі свого боку можу сказати, що Дмитро Данилович Фенюк був людиною, яка вплинула й на мою творчу долю. Ще на початку 60-х років минулого сторіччя Городенківська середня школа (Івано-Франківська обл.), де я навчався, отримала комплект інструментів для створення духового оркестру школи. Керівником був призначений прекрасний музикант-скрипаль Сидір Михайлович Сімко, а ось першим виконавцем-духовиком, якого мені пощастило "наживо" почути, був ще тоді студент-практикант Івано-Франківського музичного училища Дмитро Фенюк. Він узяв в руки трубу і блискуче виконав на ній "Неаполітанський танець" П.І.Чайковського. Відтак був "Марш" з опери Дж. Верді "Аїда", "Гопак", "Краков'як". Усе, що він виконував, було зіграно настільки майстерно, переконливо й артистично, що усі школярі – майбутні оркестранти на ціле життя закохалися у звуки цього інструменту. Щоправда, відтак керівник оркестру мав проблему з умовлянням дітей грати на інших інструментах оркестру.

Дмитро Данилович від природи мав повнозвучний й водночас оксамитовий (без будь-якої натури чи крихти шипу) звук. Відтак його звук був для мене **еталоном** протягом усієї моєї творчості. Він мав прекрасні фізичні дані – міцну статуру, прямий прикус, ніби спеціально для труби сформований від природи амбушур та прекрасну артистичну натуру.

Це був чоловік з прекрасним почуттям гумору, яким, до речі, запалював оточуючих його людей. Усе це віддзеркалювалося, коли він брав у руки інструмент та наслідував звуки природи, птахів, тварин (котів, собак, коней). Його природне володіння інструментом та засобами музично-художньої виразовості дивувало, створювало враження легкості гри на трубі, забави. Він прекрасно підбирав "по слуху", міг зіграти любов, вперше почуту мелодію, до того ж завжди все виконував ніби жартома та з великим задоволенням.

І усе ж найважливішою характерною рисою Дмитра Даниловича був **незабутнього тембру звук**. Дмитро Фенюк інтуїтивно відчував стилістику творів, характерні особливості епохи, їх написання та характерні риси творчості того чи іншого композитора, згідно цього майстерно змінював барви звуку, його енергетику, штрихи тощо. Словом, це був трубаач, як кажуть **"від Бога"**. Для нього не існувало проблем з розігріванням, пошуками місця для встановлення мундштука тощо. Здавалося, розбуди його серед ночі та дай в руки інструмент, – виконання буде бездоганим. Працюючи викладачем середньої навчальної ланки, він виховав чимало прекрасних музикантів-виконавців і викладачів і, що найважливіше, прекрасних і добрих людей. Він завжди дарував людям добро. І ось зараз це добро повертається до нього вдячністю його учнів і шанувальників у вигляді незабутніх спогадів про прекрасного музиканта, прекрасну людину.

*З повагою Ігор Гишка,
4 лютого 2015 р., м.Львів*

Важливими для нас є спогади **Коваля Євгена Миколайовича** (народ. 1 січня 1938 р.) – патріарха Волинської школи гри на трубі, педагога, який 40 років викладав клас труби у Волинському державному музичному училищі. Виховав цілу плеяду трубачів-професіоналів. Серед випускників його класу **Ригін Федір Леонтійович** – соліст державного симфонічного оркестру України під орудою Стефана Турчака, який за відмінну гру в оркестрі встановив Ф.Ригіну персональну ставку в розмірі 300 рублів (для порівняння в той час ставка соліста оркестру – 120 рублів), а згодом Федір Леонтійович через деякі конфлікти з М.Бердиевим (зі слів Коваля Є.М.) покидає Київ і переїжджає в конкурс, стає солістом оркестру Великого театру СРСР в Москві. Гордістю класу Євгена Миколайовича є **Садовий Олексій Григорович** – соліст симфонічного оркестру Львівської філармонії, згодом старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, та інші. В телефонній розмові з автором статті Є.М.Коваль розповів:

Я навчався у Львівській консерваторії з Дмитром Фенюком і був на три курси молодший. Дмитро з 1934 року, а я з 1938. Простий, сільський хлопець з бідної сім'ї, мати працювала в колгоспі, про батька не пригадую. Ми разом жили в гуртожитку по вул.Жовтневій, на поверсі велика одна прихожа, а кругом сім студентських кімнат для хлопців і дівчат. Жив Дмитро досить скромно, грошима не тринькав, помагав мамі. Після навчання в консерваторії одружився, дружину звали Оля, в їхній сім'ї не було дітей, тому вони згодом розлучились.

Дмитро мав прекрасний звук, широкий діапазон, добре володів верхнім регістром та гарним вібрато. В концертному репертуарі Дмитра прекрасно виконувались твори Й.Гайдна, О.Бьоме, В.Щолокова, Лядова "Ветерок", де в кінці вихід на ре третьої октави, а також мало виконуваний трубачами Концерт № 2 В.Блажевича для тромбона в перекладі для труби та інші. В оркестрі Фенюк почував себе кепсько, не любив рахувати паузи, тому мав інколи проблеми. Його запрошували на роботу солістом оркестру Львівського оперного театру, але Дмитро надавав перевагу сольному виконавству та педагогічній практиці.

Дмитро Фенюк був дивакуватим чоловіком, проте дуже, навіть фанатично любив трубу, за що його поважали студенти училища, колеги по роботі та диригенти і музиканти Львівської філармонії, оперного театру та музично-драматичного театру ім.М.Заньковецької.

З повагою і вдячністю, що пам'ятаєте мене.

Євген Коваль, м. Львів

Дмитро Данилович Фенюк все життя був відданий своїй професії музиканта-трубача, прекрасного викладача, який виховав цілу плеяду добрих музикантів, керівників духових оркестрів, педагогів музичних шкіл та вищих навчальних мистецьких закладів. Він був авторитетним педагогом та майстром гри на трубі вищого ґатунку, скромною, надзвичайно доброю і порядною людиною.

Помер Дмитро Данилович Фенюк в 1994 році в с. Городниця Івано-Франківської області на подвір'ї батьківської садиби від серцевого приступу. Пам'ять про Д.Д.Фенюка назавжди залишиться в серцях його учнів та колег по творчій і педагогічній діяльності.

Література:

1. Апатський В.М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Книга II. / В.М.Апатський. – К. : ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.
2. Карпак А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX-XX ст.): Дисертація... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ. – Київ, 2002. – 198 с.



Гишка І. С.,
м. Львів

ЕТИКА ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА УСПІХУ ДИРИГЕНТСЬКОГО ФАХУ

У статті розглядаються професійні, психологічні та етичні аспекти диригентського фаху, з'ясовуються причини виникнення різноманітних суперечностей, пропонуються шляхи і методи їх вирішення.

В статье рассматриваются профессиональные, психологические и этические аспекты дирижерской профессии, выясняются причины возникновения различных противоречий, предлагаются пути и методы их решения.

The article deals with professional, psychological and ethical aspects of conducting profession, found out the cause of the various contradictions and suggests ways and methods to solve them.

Вважається, що основний інструмент диригента – це руки або, як прийнято говорити, мануальний апарат. Проте це далеко не все, що потрібно диригентові. Мистецтво диригування вимагає від представника цієї професії здатності охоплювати всю багатоплановість музичного полотна, уміння давати йому своє тлумачення, проявляти творчу індивідуальність, смак, темперамент і навіть волю, бути спроможним об'єднувати емоції усього колективу, "передаючи" слухачам створений спільними зусиллями художній образ музичного твору. Важливо й те, як взаємодіють перелічені природні здібності та набуті знання, навички і вміння у процесі різноманітних форм творчої праці диригента з оркестровим колективом та як узгоджуються тонкі емоційні почуття диригента-художника і воля диригента-керівника.

Ці та інші питання завжди викликали зацікавленість науковців – психологів, педагогів і виконавців. Їх досліджували: Г. Берліоз, Р. Вагнер, О. Гаук, К. Іванов, М. Колесса, К. Кондрашин, Г. Малер, О. Мелік-Пашаєв, Є. Мравінський, Ш. Мюнш, Є. Направник, А. Пазовський, Н. Рахлін, Г. Рождественський, Л. Стоковський, Ю. Темірканов, Б. Хайкін, Р. Штраус та інші диригенти, науковці, педагоги і виконавці. Тема специфіки роботи диригента залишається актуальною й сьогодні.

Обравши об'єктом дослідження музично-виконавську галузь, а предметом – диригентський фах, ми поставили перед собою завдання розкрити низку різноманітних суперечностей, з якими зустрічається диригент у повсякденній праці та вказати шляхи і методи їх вирішення. Для досягнення мети були використані історичний, аналітичний та метод комунікативно-психологічного аналізу.

Відомо, що корені диригентської професії сягають давніх часів. На ранніх етапах розвитку народно-хорової практики функції диригента виконував один із співаків – заспівувач. У давнину (в Єгипті, Греції), а відтак у Середньовіччі управління хором проводилося за допомогою системи умовних рухів рук і пальців. Така техніка жестів мала назву хейрономії. З ускладненням багатоголосся та розвитком оркестрового виконавства у XV ст. зароджується спосіб диригування за допомогою палиці "батуті" (від італійського *battuta* – удар). Відтак у XVII – XVIII ст. функцію диригента здійснював музикант, що виконував на клавесині або органі партію генерал-баса і своєю грою, очима, головою, пальцем або відстукуючи ритм ногою, управляв оркестровим чи хоровим колективом. Із другої половини XVIII ст. (у міру відмирання генерал-баса) функцію диригента поступово починає виконувати скрипаль-концертмейстер, використовуючи для цього в якості батуті смичок. І лише від початку XIX ст. з розвитком симфонічної музики та збільшенням складу оркестрових колективів відбулося звільнення диригента-скрипаля від інструментального виконавства й зосередження його уваги лише на диригуванні. Поступово на зміну смичку приходила диригентська паличка, яка згодом потрапляла у руки кращого музиканта оркестрового чи хорового колективу [1, с. 175].

Сьогодні професію диригента здобувають цілеспрямовано. На спеціальні кафедри вузів, як правило, вступають молодші спеціалісти, які вже закінчили середні музичні навчальні заклади. Іноді це прекрасні виконавці-інструменталісти, солісти, проте інколи – музиканти, яким виконавський фах з різних причин, як кажуть, "не пішов", але вони,

відчувши у собі управлінські та організаторські здібності, вирішили реалізувати себе на ниві музичного мистецтва в якості диригентів.

Є й така когорта талановитих митців, що стали за диригентський пульта досить пізно з метою, насамперед, значно розширити і поглибити поле реалізації свого виконавського таланту. Яскравими представниками такого типу диригентів стали: піаністи Ганс фон Бюлов, Даніель Баренбойм та Михайло Плетньов, скрипалі Давид Ойстрах та Володимир Співаков, альтист Юрій Башмет, віолончелісти Артуро Тосканіні, Мстислав Ростропович та інші виконавці-віртуози. Оркестрантом починав й Бруно Вальтер. У Росії з музикантів оркестру виросли Самуїл Самосуд і Марко Пазовський.

В історії відомі також факти, коли видатні музиканти, отримавши паралельно й диригентський фах, з плином часу відмовлялись від нього на користь інструментального виконавства. Ось як пояснює причину свого рішення полишити диригентський фах професор Тимофій Докшицер. – "Наверное, мне не дано постичь таинства дирижерского искусства, которые заключены ... в передаче энергии ума и сердца другим людям, в умении своими мыслями, чувствами и настроениями воздействовать на них. Возможно, истина в том, что личность дирижера скрывает в себе некие магические и гипнотические силы, которые отличают подлинного дирижера от красиво и правильно жестикулирующего музыканта" [3, с. 46].

Проте нерідко у диригентську професію потрапляють люди з посередніми музичними здібностями, але з кар'єрними намірами. Такі особи, як правило, брак таланту й фахову "сірість" приховують за статусом посади керівника чи начальника. І що характерно, саме такі "керманичі" найчастіше вдаються до авторитарних методів управління, не розуміючи, що зайвий диктат, зверхність, зневага чи насильство – це дії, які в одних оркестрантів викликають спротив, агресію й огиду, а в інших – страх. І те, і інше викликає негативну енергетику, яка обов'язково проявиться у звуці наляканого, приниженого чи агресивно настроєного колективу. Натомість, насамперед доброта, що йде від Маєстро, його талант, ерудиція, загальна культура, такт та інтелект здатні забезпечити диригентові успіх в його стосунках з колективом та вирішенні будь-яких художньо-мистецьких завдань.

Велике значення має уміння диригента працювати з оркестровим колективом на репетиціях. Звісно, будь-яка репетиція починається із настроювання. Під час настроювання інструменти повинні бути розігрітими. Настроювання слід робити досить швидко, проте якісно, звертаючи увагу на характерні (типово нестройні) звуки кожної групи інструментів. Досконале знання "проблемних звуків" в інструментальних групах – показник хорошої теоретичної підготовки диригента. Відтак оголошується план роботи та завдання, що їх належить виконати колективу під час поточної репетиції. Якщо планується розбір нового твору, то варто почати з короткої довідки про особливості творчого письма композитора, епоху, в яку він жив і творив, структуру і форму твору тощо. Водночас не слід зловживати теоретичною стороною аналізу, адже справжнє розуміння музики оркестрантами здійснюється лише в процесі практичної роботи.

Нагадаємо, що весь процес вивчення музичного твору пронизують два основні методи роботи: дедуктивний та індуктивний, які постійно взаємодіють один з одним. Дедуктивний метод виходить із з'ясування загальної ідеї, відштовхуючись від якої, потім вирішуються усі дрібніші тактичні завдання. В основі ж індуктивного методу лежить ретельна робота над деталями, у ході якої поступово визріває загальна виконавська концепція.

Попри те, що робота над твором – це цілісний процес, його умовно поділяють на три основні етапи: 1 – ознайомлення з твором у цілому, 2 – детальна робота над окремими елементами музичної тканини, 3 – втілення загального виконавського задуму.

Вважаємо за необхідне зупинитися на аналізі першого етапу та типових помилках, що їх припускаються у цей час молоді диригенти.

Відомо, що для засвоєння будь-яких знань (навіть на макрорівні) необхідна максимальна зосередженість і концентрація уваги всього колективу. Зрозуміло, що для цього необхідна й відповідна дисципліна як основна передумова успішної реалізації поставлених завдань. І тут керівник колективу, як ніхто, повинен бути у цьому зацікавленим. Проте, парадокс – дуже часто саме керівник й виступає її руйнівником. Зрозуміло, що, насамперед,

від незнання причин. Зате їх дуже добре знають оркестранти і ось одна з них – найнебезпечнішими ворогами дисципліни на першому етапі роботи з твором (при читанні з листа) є зупинки. Йдеться про безглузді зупинки через якісь дрібнички, наприклад, випадково пропущений кимось з оркестрантів (чи зайвий) ключовий знак, невідповідний нюанс гучності, штрих і т. ін. Ось що у цей час відбувається в оркестрі. Як правило, під час з'ясування причини з окремим виконавцем (а інколи й процедури виправлення) інші оркестранти, залишені поза увагою керівника, починають пошепки розмовляти. Зазвичай обговорюються далеко не творчі проблеми. Коли ж таке робиться не в одній оркестровій групі, то у студії шумно. Це заважає диригентові працювати і він закликає колектив до порядку. Настає безгоміння, але лише до наступної зупинки. Диригент не може зрозуміти, чому у дні, коли йде робота над окремими елементами твору, оркестр слухняний і уважний, а у день знайомства з новою композицією колектив нудьгує? А відповідь тут дуже проста: після знайомства з твором на словах, оркестранти хочуть почути його реальне звучання. Недарма ж існують поняття дедукції та індукції. Виконавці хочуть спочатку досягнути усе і лише відтак розібратися в деталях. При застосуванні такого методу роботи у студії панують абсолютна тиша та увага.

Що для цього роблять досвідчені диригенти?

У професійному колективі читання нового тексту проходить від початку до кінця без зупинок у темпі, лише дещо повільнішому від зазначеного композитором. Щоправда при цьому враховується спроможність концертмейстерів оркестрових груп впоратися з таким завданням. При читанні з листа не надто зважають на музикантів, які з різних причин "загубилися" у нотах. Таким оркестрантам диригент допомагає підказками, вказуючи голосом на цифри, які, зазвичай, є у нотному тексті. Керівник повинен уміти зауважувати недоліки та стримуватися з їх критикою при першопрочитанні твору. Важливо те, щоб кожен "оркестрант-винуватець" розумів, що його невдачу зафіксовано. І якщо Маестро, помітивши це, не зупинив оркестр, то це ще не означає, що виконавцю не доведеться "відповісти" за скоєний промах під час прийдешньої репетиції. А тому, як правило, такий музикант під час самостійних занять докладає максимум зусиль (вчить невдало виконані з першого разу фрагменти), аби уникнути на наступній репетиції публічного "з'ясування" причин виконавських негараздів і ганьби за низький рівень своєї кваліфікації.

Дуже впливовими після прочитання нотного тексту є наступні "психологічні дії" диригента. Йому слід схвально відзначити вдало виконані фрагменти та, характеризуючи менш вдало зіграні епізоди, лише поглянути на оркестрові групи чи окремих музикантів, яким це не вдалося. Відтак можна запитати, чи були в процесі ознайомлення з твором якісь незрозумілі моменти: в нотному тексті чи у його мануальній техніці. Якщо виникнуть запитання, на них слід відповісти і навіть зіграти усією оркестровою групою у доступному темпі проблемні фрагменти твору. При відсутності запитань диригентові слід подякувати усьому колективу (й особливо концертмейстерам оркестрових груп) за майстерність та висловити надію, що при наступному програванні такої майстерності досягнуть й ті виконавці, яким на даний час її бракувало. У цей момент варто лише поглядом окинути "виконавців-штрафників". Найкраще того дня до нового твору більше не повертатися, а, скажімо, працювати, шліфуючи п'єси поточного репертуару. "Необхідно пам'ятати, – пише Г. Григор'єв, – що гра в оркестрі повинна приносити музикантам задоволення й насолоду, а не перетворюватися в тяжку, виснажливу ... працю" [4, с. 102].

На наступний день потрібно знову повернутися до прочитаного твору. Проте цього разу його належить виконувати по частинах й набагато повільніше. Тепер диригент пильно стежить не лише за проблемними місцями, але й за виконавцями, які напередодні не впоралися зі складнощами нотного тексту і у разі повторної неготовності з'ясувати у них причину. Якщо такий метод роботи з оркестром входить у систему, то, як правило, усі складнощі попереднього дня зникають. Він стимулює самостійні заняття, під час яких проходить вивчення партій, підвищується фаховий рівень музикантів, зростає розуміння відповідальності і, як результат, під час наступних репетицій диригентові залишається більше часу для роботи з цілим колективом. Репетиції стають продуктивними і цікавими.

Ще одне спостереження. Деякі диригенти вивчають твір шляхом багаторазового програвання від початку до кінця, "допоки не вийде". Такий метод найтриваліший, але, як не дивно, найменш результативний. Натомість опрацювання твору неквапно, по частинах дозволяє впоратися з різними труднощами. Професор В. Апатський переконаний, що "...гра в повільному темпі дає в часі приблизно те ж, що збільшення в просторі. Тому повільний темп можна назвати "слуховою лупою". ...І лише в міру засвоєння матеріалу темп послідовно зростає, поступово наближаючись до авторського" [5, с. 308-309]. Темп повинен бути таким, щоб не зашкодити артикуляційно-інтонаційній виразності твору. Не варто також забувати, що кожен технічний фрагмент має бути, насамперед, художнім елементом музичного твору.

Особливо відповідальним є час, що завершує підготовку програми до концертного виступу. Деякі диригенти в цей час доводять і себе, і колектив до повної знемоги. Така система підготовки до концерту неправильна. По-перше, програма до цього часу вже повинна бути готова, а по-друге, диригентові слід пам'ятати, що до моменту концертного виступу у гарному стані повинна перебувати не тільки програма, але й самі виконавці. Оркестр із перевтомленими губами духовиків не може розраховувати на успішний вечірній виступ.

Концертний виступ – це дуже відповідальний момент у творчому житті колективу. Він вимагає від диригента та оркестрантів максимальної психологічної і фізичної мобілізації, швидкої й точної реакції на всілякі випадковості, здатності абстрагуватися від усього, що може відволікати, уміння зосереджуватися тільки на завданнях виконання. Зате концертні виступи як ніщо "...сприяють творчому зростанню колективу, а також виявляють його технічні та творчі недоліки" [6, с. 113].

Виконавський процес на сцені – це час справжнього життя музичного твору, процес "ретрансляції" емоцій і почуттів від композитора до слухачів. Щоправда, тепер ця "віртуально-почуттєва матерія" знаходиться в руках диригента та його оркестрового колективу й від того, наскільки ці люди по-перше – здатні зрозуміти і по-друге – передати її слухачам, залежить і доля твору, і реноме композитора, і оцінка художньо-мистецького рівня виконавців і диригента.

І ось прозвучав останній акорд. Мить тиші, і – оплески. Величина паузи між закінченням звучання оркестру та оплесками – це своєрідне бажання слухачів залишатися ще й ще у світі створених образів і почуттів. Звукова пауза, як і оплески, – лакмусові папірці якості мистецького полотна та успіху його презентації.

Окрім емоцій, що їх відчуває у цей момент публіка, самі виконавці переживають цілу палітру різноманітних почуттів. Це почуття радості від успішного виконання концертної програми, гордості за свою професію, яка так потрібна суспільству, моральне задоволення від факту виконаного обов'язку тощо. Завершення звучання знаменує собою також вихід виконавців із стану підвищеної готовності миттєво приймати правильні рішення в екстремальних умовах. І неприпустимо у цей час диригентові допуститися наступної помилки.

Саме у цей час диригент повинен встигнути поділитися подякою слухачів з усіма членами свого колективу, а особливо оркестрантами-солістами, можливо, навіть по черзі піднімаючи їх зі своїх місць. Це зовсім не складна для диригента процедура, проте надто важлива "деталь" для кожного оркестранта. По суті це – визнання їх ролі у досягненні спільного успіху. Такі дії керівника викликають до нього неабияку повагу колективу. Вдячність і добро завжди дають найкращі результати. І цьому треба вчити молодих диригентів.

На жаль, ще й донині працюють викладачі, які користуються методиками, що пропагують безкомпромісний фаховий авторитаризм. У результаті ж виховують диригентів, які потім трактують музикантів як своїх підопічних, а слухацькі оплески – як визнання "їх" власної геніальності. Ось чому від таких керівників нерідко можна почути: "**Я** виконав", "**Я** зіграв", замість: "Ми виконали", "Ми зіграли". Як правило, з часом такі диригенти втрачають повагу, довіру й підтримку колективу, на жаль, так і не розуміючи причини. А причина ось у чому: *музика, – з одного боку, та зверхність, зневага чи насильство, – з іншого, – це несутісні речі*. І чим швидше це зрозуміють ті керівники, які думають інакше, тим легшим і успішнішим буде шлях до порозуміння з колективом, а відтак і спільні творчі звитяги.

Без сумніву, що в оркестровому колективі повинна панувати суворая дисципліна. Диригент – це той самий командир, накази якого не підлягають обговоренню під час бойових дій. А концертний виступ це і є той бій, виграти який можливо лише завдяки спільним зусиллям усього колективу і його керівника – диригента. Кожен оркестрант повинен розуміти, що саме на диригентові під час концерту лежить відповідальність за створення цілісного художнього образу музичного твору, й саме диригент має право диктувати під час концертного виступу свою волю. І коли таке розуміння досягнуто під час репетиційного процесу, тоді під час концертного виступу кожен з оркестрантів свідомо сприйме волю диригента як єдино правильну форму управління колективом, з поваги до нього (і його професіоналізму) беззастережно виконає усі його розпорядження і вказівки. Саме у таких психологічних і етичних "деталях" криються "секрети" успіху диригентського фаху.

На жаль, багато питань, що піднімаються у цій статті, залишаються злободенними й сьогодні, а тому ми не лише висвітлили різноманітні контрверзи диригентської професії, але й підказали можливі варіанти їх вирішення. Це робить публікацію повчальною та практично значимою.

Висновки дослідження ґрунтуються на результатах емпіричних спостережень, вивченні великої кількості наукових джерел, багаторічного виконавського і педагогічного досвіду автора, співпраці і спілкування з видатними композиторами, диригентами та солістами світу.

Література:

1. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
2. Иванов К.К. Волшебство музыки / Предисл. Т.Н. Хренникова. – М.: Мол. гвардия, 1983. – 160 с., ил., фотогр. – (Мастера искусств – молодежи).
3. Докшицер Т. Трубач на коне. – М.: Русские фанфары, 1996. – 240 с.
4. Григор'єв Г.М. Работа диригента з духовим оркестром. Посібник методичних рекомендацій. – Київ-Фастів: "Поліфаст", 2004. – 213 с.
5. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : Учебное пособие – К.: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
6. Гишка І.С. Новітні виконавські технології на службі у військовому оркестрі // Військова освіта / Збірник наукових праць. – К.: Науково-методичний центр військової освіти Міністерства оборони України, 2007. – №2 (20) – С. 111-117.



**Вакалюк П. В.,
м. Львів**

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ МУЗИКИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ДЛЯ ТРУБИ (ЖАНРОВІ МАГІСТРАЛІ)

Анотація. В статті піднімається актуальне питання осмислення та вивчення магістральних шляхів розвитку музичної творчості українських композиторів другої половини ХХ-го століття, присвяченої одному з найбільш популярних на сьогодні мідних духових інструментів – для труби чи з її участю. Розглядаються жанрові різновиди провідних сфер функціонування труби в оркестровій, сольній та камерно-ансамблевій українській музиці другої половини ХХ-го століття.

Ключові слова: труба, українська музика другої половини ХХ ст., оркестрові, сольні, камерно-інструментальні жанри музики для труби або з її участю.

Аннотация. В статье поднимается актуальный вопрос осмысления и изучения магистральных путей развития музыкального творчества украинских композиторов второй половины ХХ века, посвященного одному из самых популярных на сегодня медных духовых инструментов – для трубы или с ее участием. Рассматриваются жанровые разновидности ведущих сфер функционирования трубы в оркестровой, сольной и камерно-ансамблевой украинской музыке второй половины ХХ века.

Ключевые слова: труба, украинская музыка второй половины ХХ в., оркестровые, сольные, камерно-инструментальные жанры музыки для трубы или с ее участием.

Abstract. *The article raised the urgent issue of reflection and study of main roads musical works of Ukrainian composers of the second half of the twentieth century, dedicated to one of the most popular today brass instruments – for pipes or her participation. We consider the variety genre major areas of functioning tubes in orchestral, solo and chamber music ensemble Ukrainian second half of the twentieth century.*

Tags: *pipe, Ukrainian music of the second half of the twentieth century, orchestral, solo, chamber and instrumental genres of music for trumpet or her participation.*

В українській музиці другої половини ХХ-го століття відбуваються кардинальні зрушення та значна інтенсифікація розвитку інструментальної музики в цілому, а особливо – у сфері духових інструментів. Не є винятком і труба, роль якої в оркестровій, ансамблевій та сольній музиці набирає небачених оборотів. З'являються нові жанри, значно розширюються горизонти використання труби в інструментальних оркестрових та камерних творах, порівняно з попередніми епохами буквально "розквітає" сольна музика для цього інструменту, а в контексті нових процесів авангардового мистецтва змінюються та оновлюються і семантично-естетичні та виразово-технічні можливості, безупинний розвиток яких продовжується і в сьогоденні. Осмислення, узагальнення та вивчення жанрової палітри української музики, пов'язаної з трубою, і становить головну мету даної розвідки. Вхідження нових творів вітчизняних авторів у виконавський репертуар тим більше актуалізують підняття даного питання.

В українському музикознавстві до вивчення історичних, виконавських, методологічно-дидактичних питань розвитку національної трубної музики зверталось чимало науковців, зокрема, В.Апатський, Ю.Богданов, І.Гишка, В.Посвалюк, Б.Мочурад, П.Круль, А.Комар, однак дослідження особливостей та специфіки існуючих та нових жанрових різновидів у інструментальній музиці, зокрема для труби чи з участю цього інструменту наразі не проводилося.

Зазначимо, що інтенсивний розвиток різножанрової композиторської творчості для труби припадає у національній культурі практично на другу половину ХХ-го століття, хоч використання цього інструменту в оркестрових творах було однозначним, а одним з перших досліджень в даній царині – труби як оркестрового інструменту в українській музиці – є дисертація П.Вакалюка [2], однак часові параметри обмежені початком та серединою ХХ ст. У другій же половині минулого століття відбулися кардинальні зрушення в музичному мистецтві, нові тенденції охопили та суттєво вплинули на розвиток української музики в цілому, накреслюючи інноваційні процеси і в трактуванні самих інструментів, оновлення їх технічно-виразових можливостей, і в збагаченні жанрової палітри, і у способах та методах втілення художньо-образного змісту. Так, багатогранні шляхи розвитку української симфонічної музики цього періоду викликали до життя появу найрізноманітніших симфонічних полотен, в оркестрових партитурах яких труба займає одне з провідних місць, а новітні тенденції модернової української музики привели до появи нових нетипових, іноді гібридних та синтетичних жанрів, визначальним драматургічним чинником яких стає саме цей інструмент. Беззаперечною є присутність труби у монументальних оркестрових полотнах українських симфоністів – Леоніда Грабовського, Євгена Станковича, Валентина Бібіка, Валентина Сільвестрова, Мирослава Скорика, Лесі Дичко, а також симфоністів-діаспорників – Мар'яна Кузана, Вірка Балея, Геррі Кулеші та багатьох інших. Підкреслимо, що саме в цей період як в світовій, так і в національній оркестровій музиці значно посилюється та набирає ведучого начала поряд з ударними група духових. Так, впродовж ХХ-го століття досить часто з'являються симфонії виключно для духових (Пауль Гіндеміт, Ігор Стравінський, Чарл Айвз, Артюр Онеггер, Ніколай Мясковський, Алан Хованез), де одним з провідних інструментів стає власне труба. Хоча в останній третині ХХ ст. все частіше спостерігається виділення окремих оркестрових груп як базового складу оркестру чи як солюючої групи у крупних симфонічних полотнах: наприклад "симфонія для мідних", "симфонія для дерев'яних" або "симфонія для труби, арфи і ударних". В українській музиці назовемо як зразок Симфонію №4 Валентина Сільвестрова для великої групи струнних і духових (1976), яка вважається "одним з найбільш авангардних полотен українського симфонізму" [11, С.33]. Проте, одним з піонерів у даному типі симфонії можна вважати

українсько-французького композитора Мар'яна Кузана. Йому належить Симфонія для ударних з арфою і трубою (*Symphonie Percutante*) з 1964 р. Як зазначає С.Павлишин: "у цій ранній симфонії вже ясно виражена характерна риса почерку композитора: диференціація оркестру з калейдоскопічною зміною індивідуалізованих тембрів, де поруч 43-х ударних виділяється сольне ведуче начало труби та контрастне арфи" [8, С.41]. Відгукуючись на нові ідеї часу, М.Кузан створює в той же період і Симфонію для мідних (*Brass symphony*), написану через рік – 1965 р. Зазначимо, що для мідних духових складів писали також Геррі Кулеша – Увертюра для мідних, Лариса Кузьменко – Фантазія для мідних з оркестром, композиція "Ритуал" для духових. Цікавий оркестровий твір винятково для 30-ти мідних "Дивертисмент" належить Олександрю Потієнко. В контексті даного дослідження варто звернути увагу на симфонічні твори, в яких труба виступає яскравим сольючим інструментом. Їх можна трактувати як жанрові різновиди концерту-симфонії (за Б.Мочурадом). Іноді композитори спеціально підкреслюють роль труби в тій чи іншій симфонічній композиції, наділяючи її окремими "повноваженнями", фіксуючи це в безпосередній назві твору. Такою є симфонія-епітафія "Обеліски" для труби, тромбону, органу, литавр та симфонічного оркестру Валерія Губи (1984) – "драматичний твір, в якому труба посідає провідне місце, а її сольні фрагменти наділені героїко-закличним характером" [8, С.267]. Так, до даної групи можна віднести наступні композиції: Симфонію-концерт №2 для труби з оркестром (1977) Олександра Красотова; Сюїту для дерев'яних і мідних духових (1966) Вікторії Полевої, твір Віктора Гончаренка "Моє відчуття Всесвіту" для камерного оркестру, фортепіано, 2-х труб та ударних (1992), Симфонію №1 з соло труби львівської композиторки Людмили Думи (1985), Валерій Кікта є автором Концерту-симфонії для 13 труб. До подібного типу творів можна віднести і Симфонію-концерт для органа та брас-квінтету Євгена Льонка чи Симфонієтту для ударних, брас-квінтету, синтезатора та фортепіано (2004) Юрія Алжнева.

В другій половині ХХ століття труба активно починає фігурувати у різного типу ансамблях (суто духових та мішаних) чи інших камерно-інструментальних композиціях за участю духових, які демонструють неполічиму кількість цікавих мікстових поєднань. Однозначний вплив на розвиток труби в ансамблях мають оркестрові твори, де труба виступає як своєрідний рівноправний голос в гроні інших оркестрових інструментів, а також сольні інструментальні композиції, які покликані експонувати та експериментувати з виразовими художньо-образними та технічними характеристиками труби (за В.Апатським). Саме в другій половині ХХ-го століття в українській музиці з'являються твори для соло-труби, тобто національна культура збагачується практично всіма сольними та камерними жанрами від технічних вправ-етюдів, п'єс до концертів.

Основу українського трубного сольного репертуару склали твори різних композиторів, серед яких велика кількість композиторів-виконавців, але і в творчості композиторів-нетрубачів зустрічаємо немало композицій для цього інструменту. Так, сольні виразові можливості труби у вітчизняній культурі представлені різноманітними творами, серед яких найбільш популярним став жанр концерту для труби з оркестром, а також концертні твори інших жанрових різновидів. Так, В.Посвалюк у своїй роботі "Мистецтво гри на трубі в Україні" вказує кілька подібних композицій. "Концертні твори для труби з оркестром зустрічаємо в творчості таких композиторів як О.Костін (Костина) – автор "Сербського капричіо" для труби і камерного оркестру (1997), М. Халітова – "Балади" для труби з оркестром, Ю.Грицун – "Анданте і Рондо" для труби і камерного ансамблю (1992), "Сербське капричіо" для труби і струнного оркестру", Юрій Алжнев – автор Скерцо для труби з оркестром (1977). Твір Сергія Пілютікова "Скелелаз" для труби і струнного оркестру (2002), написаний спеціально для конференції Євро-ІТГ, "складається з двох частин, відрізняється модерновим стилем написання, інтонаційними та тембральними труднощами" [9, с.268].

До жанру вітчизняного трубного концерту апелюють чи не всі дослідники української трубної музики, адже саме концерт стає найяскравішим показником та індикатором технічних та художньо-виразових можливостей в інструментальній музиці, свого роду

"візитною карткою" того чи іншого інструменту. Зауважмо, що сам жанр концерту для труби з'являється в українській музиці саме в другій половині ХХ ст., набираючи досить великої популярності серед вітчизняних композиторів. Так, український трубний концерт представлений творами Б.Яровинського (1953), М.Сильванського – "Молодіжний" концерт для труби (1967), С.Ратнера (1969), Ю.Семенова (1976), В.Гомоляки, І.Польського (1981), Жанни Колодуб "Драматичний концерт" для труби з оркестром (1986), В.Пацери (1993), Б.Сенича (Сичалова), О. Яворика (1983), О.Стецюка (1985), Я.Файнтуха. Композитори української діаспори також розвивають цей жанр: у канадського українського композитора-авангардиста Геррі Кулеші Концерт для труби з оркестром (1989) позначений яскраво експериментальним характером. В діаспорі написані також концерти для труби Валерії Беседіної (1992) – Росія, Василя Шутя (1975) – США. Популярність труби як інструменту серед українських композиторів засвідчує і той факт, що деякі з них створили

по два концерти для труби з оркестром: Юрій Щуровський (1970, 1974), Микола Дремлюга (1976, 1977), Олександр Злотник (1983, 1989), Левко Колодуб (написаний у 1982 р. перший Концерт для труби і симфонічного оркестру має програмну назву "Suoni passati" і може бути потрактований в силу змісту як концерт-симфонія, другий був створений у 1996). У Алемдара Караманова є цікаве вирішення даного жанру – це Концерт для труби і джазового оркестру (1965).

Окремою жанровою підгрупою можна вважати твори, в яких поєднується кілька труб або ансамблевий склад (труби з тромбонами, органом тощо) як солістів у концертних жанрах з різноманітним оркестровим чи ансамблевим супроводом. В контексті даного дослідження незаперечний інтерес становитимуть "ансамлево-концертні" композиції, такі як Концерт для 3-х труб з симфонічним оркестром Якова Лапинського (1994). Віртуозні можливості труби виразно розкриваються у творі Олександра Костіна "Танок над прірвою" для 4-х труб та симфонічного оркестру (1997). Цікавим концертним жанром стали твори для труби та інших інструментів, зокрема, популярністю користуються поєднання труби і тромбону – це твори Євгена Зубцова: Концерт для труби і тромбона з симфонічним оркестром (1964), Вячеслава Іванова: Концерт для труби і 3-х тромбонів (1982), Віталія Пацери: Концерт для 2-х труб і 3-х тромбонів з оркестром (1984).

Не менш інтенсивно розвивалися в другій половині ХХ-го століття і камерні жанри з участю труби. Показовим у інструментальній музиці стає жанр сонати, як один з експозиційних, в аспекті ж розвитку національної музики – засвідчує апробацію труби вітчизняними композиторами, в творчості яких відбувається демонстрація особливостей національного стилю, симптоматично і труба постає як виразник цього стилю. Так, у жанрі сонати працювали Віталій Журавицький – Соната для труби і фортепіано (1988), Юрій Гусєв – Соната для труби соло (1999), Соната для труби і фортепіано Юрія Іщенка "виділяється глибиною думки і єдністю форми, використанням різноманітної трубної техніки" [9, с.267]. У інших камерних жанрових різновидах, зокрема, в жанрі п'єси для труби і фортепіано працювали О.Андрєєва, Л.Булгаков, Я.Губанов, Л.Донник, О.Каменецький, Л.Самодаєва, В.Мартинюк, Н.Пілютиков. Валерію Подвалі належить програмна сонористична композиція "Трембіта" для труби і фортепіано (1986). Серед інших програмних композицій: "Ноктюрн", "Скерцо" К.Скороход, "Передмова" Т.Хмельницької, "Trace of Trumpet" Ю.Гомельської. Віктор Степурко є автором "Поєми" для труби і фортепіано. У творчості Юрія Храпачова зустрічається дуже цікаве поєднання електронних клавішних інструментів та натуральної труби – "П'єса для труби і клавішних" (1988). Ці твори визначаються все ж таки як сольні трубні композиції у супроводі фортепіано, а вивчення особливостей та специфіки жанрового розмаїття сольного репертуару для труби українських композиторів – ще попереду. Рівно ж чекає свого наукового осмислення і камерно-ансамблева музика з участю труби.

Трубні однотемброві ансамблі в українській музиці першої половини ХХ-го століття були представлені практично творами дидактичного спрямування. До таких можна віднести Дуети для двох труб Ю.Щуровського (1927), Б. Яровинського (1922), Р.Свирського, І.Бобровського, М.Бердієва. Цю традицію дуетів плідно продовжили Віктор Клин та Левко Колодуб – автори багаточисленних різноманітних дуетів з участю труби. Григорій Цицалюк –

автор сучасного популярного дуету "Закарпатські співаночки" для двох труб і фортепіано (1980) з яскраво вираженим народним українським колоритом. Для більшого складу одностембових ансамблів віднесемо наступні: Т. Буєвський "Срібні голоси" для 4-х труб, О.Потієнко "Триптих" для квінтету 5-х труб. Зустрічаються і більш крупні композиції винятково для труб, наприклад, "Труби Єрихону" для 12 труб Володимира Рунчака (2000), "Свято труб" для 16 труб (1998) Євгена Станковича.

Серед перших зразків української духової ансамблевої музики для мідних духових інструментів В.Посвалюк [9, С.267] називає твори закарпатського композитора Іштвана Мартона, в творчості якого є кілька яскравих ансамблевих композицій з використанням труб. Це "Анданте", "Аллегро" для двох труб, валторни і тромбону (1953), "Мелодія" (1966) і "Каприччіо" (1967) для труби і органу, "Сюїта" для 2-х труб, 2-х тромбонів і труби (1968) та "Шість мініатюр" для двох труб і тромбона (1969). Стилістика цього композитора підкреслено тяжіє до неофольклорних тенденцій, адже сам І.Мартон належав до плеяди інструменталістів автентичної традиції, тому його твори позначені інтенсивним використанням народно-пісенних джерел. В жанрах брас-квартету працюють: Юрій Алжнев – "Старий бастіон" для квартету мідних (1987), Левко Колодуб – "Маленька партита в стилі свінг" для 2-х труб і 2-х тромбонів (2001). В цих ансамблях за участю труби прослідковуються ще два характерних напрями музики ХХ-го століття. Так, у "Старому бастіоні" Ю.Алжнев відроджує традиції середньовічної баштової музики, що є ознакою неокласичних тенденцій, а в "Маленькій партиті в стилі свінг" Л.Колодуб поєднує класичні та джазові елементи [12, с.127], вводячи в професійну музику народжений ХХ-м століттям пласт афроамериканської культури, що виокремився в світовому просторі у своєрідний окремих тип музичного мистецтва.

В жанрі брас-квінтету існує чимало творів українських композиторів. Зверталися до жанру мідних духових ансамблів і композитори української діаспори. Так, французько-український композитор Мар'ян Кузан є автором Квінтету для мідних духових інструментів "Corvus Saturni" ("Крук Сатурна") (1977), канадійка Лариса Кузьменко – Квінтету для мідних духових (1982). Цей популярний серед вітчизняних композиторів жанр представлений творами О.Канерштейна – брас-квінтет "In memoriam" (1998), Л.Левитової – "Інтермеццо" (1967). О.Носика – Квінтет (1994) та О.Потієнко – "Концертні варіації" для брас-квінтету (1989). Одеська композиторка Кармела Цепколенко в 1987 році пише композицію "Вій" (за Миколою Гоголем) для квінтету мідних духових (2 труби, корнет, тромбон, туба). Звертаються автори і до більш масивних ансамблевих складів. Цікавою є композиція Мар'яна Кузана, створена в 1967 р. під назвою "Гетсимані" для 3-х труб, 4-х валторн, 3-х тромбонів, труби і ударних.

Серед ансамблів мішаного типу спостерігаємо величезне розмаїття камерно-інструментальних вирішень. Традиційним вважається в світовій практиці музики різних епох поєднання труби та органу в дуєтному співвідношенні (за А.Комаром). Один з перших зразків в українській музиці цього плану зустрічаємо в творчості Іштвана Мартона – це "Мелодія" (1966) і "Каприччіо" (1967) для труби і органу. В кінці ХХ-го століття з'являється низка творів, які вирішені власне в даному тембральному поєднанні: Алла Загайкевич "Дуети для труби з органом" (1989), Кармела Цепколенко, яка впродовж 1993-1995 рр. створила кілька циклічних творів у специфічному жанровому інваріанті під назвою "Дуелі-Дуети". Так, "Дуель-Дует №1" написаний для труби і труби (1993), а "Дуель-Дует №3" – для труби та органа (1995).

В жанрі тріо з трубою в українській музиці виникло кілька зразків, які вирізняються власне інноваційними тембральними сполуками. Це Тріо-балада Юрія Гусева для труби, арфи і віолончелі (1997), Тріо для тромбона, труби і фортепіано Віктора Пацери (2002). Та все ж в даному жанрі визначальним можна вважати один з перших зразків ансамблю з трубою яскраво новаторського плану Тріо для флейти, труби і челести Валентина Сильвестрова, написане в період розквіту українського авангарду – в 1962 році. Саме авангардистські тенденції призводили до експериментальних та неординарних вирішень ансамблевої музики, в тому числі з використанням труби. Так, в одному з перших інструментальних творів Мар'яна Кузана "Мала сюїта" (1963) використовується мішаний склад – квартет струнних, усна хроматична гармоніка, гітара, арфа, труба, гобой, валторна,

тромбон та ударні, серед яких тарілки, ксилофон, темпл-блок, том-том, дзвіночки, барабан. Примітною рисою цього твору є те, що елементи теми знакового українського "Щедрика" у фіналі твору доручаються партії труби.

Періодично труба включається у більш розгорнені композиції для мішаного складу, в яких присутній і людський голос. В 1972 році М.Кузан знову звертається до труби у якості ансамблевого інструменту в творі "Крок за кроком" ("PAS A PAS") для гобою, альту, труби, тромбону і декламатора. Серед розгорнутих ансамблевих композицій з участю труби насамперед слід назвати децimetri Володимира Рунчака. Контroversійний композитор загалом часто експериментує з тембрами мідних духових. Так, специфічно, в стилі іронічного жарту вирішені і його сольні композиції для труби: "Homo ludens V", "Інтерв'ю з заїкою або 10 хвилин "в трубу". Серед ансамблів назовемо наступні композиції: "PARS PRO TOTO" (Частина замість цілого) – "Квадромузика №2" для 10 виконавців (флейта, фагот, труба, тромбон, литаври, перкусія, скрипка, віолончель і контрабас) та "VIA DOLOROSA" ("Хресна Дорога") – "Квадромузика №1" для 10 виконавців (флейта, кларнет, труба, валторна, тромбон, перкусія, квартет струнних), написані в 1993 р. Цікавими неординарними тембральними прочитаннями труби в ансамблевих творах відзначаються композиції Тараса Ященка (Німеччина) – "Adieux" для мідних, ударних і синтезатора (1994), Юлії Гомельської "Курт-ремінісценції" для ансамблю 12-ти виконавців (духові+ударні+фортепіано) та "Бунт" для ансамблю духових і ударних.

Таким чином, можемо констатувати, що розвиток української музики для труби особливо інтенсифікується в другій половині ХХ-го століття, демонструючи багату жанрову палітру творів для цього інструменту або з його участю, практично представляючи всі класичні форми та жанрові різновиди інструментальної музики як такої у вимірі оркестровому, сольному та камерно-ансамблевому. При цьому відбувається не лише високомистецька та своєрідна адаптація традиційних жанрів з перспективою їх подальшого розвитку та модифікації, але й торуються нові магістральні шляхи українського трубного мистецтва у сфері композиторської творчості, а всезростаюча роль труби та її небувала популярність на теренах національної музичної культури засвідчує цей інструмент як один з провідних у прогресивних пошуках майбутнього.

Література:

1. Апатський В.М. Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку / В.М.Апатський, С.Д.Цюлюпа // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України: зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Рівне: Волинські обереги, 2007. – Вип.2. – С. 6-13.
2. Вакалюк П. Композиції за участю труби в доробку українських авторів (до проблеми виконавських складів) / П.Вакалюк // "Музикознавчі студії": зб.статей / ред.-упор. О. Катрич. – Львів: ЗУКЦ, 2012. – С. 227 – 237. – (Наукові збірки ЛДМА ім. М.В. Лисенка, вип. 26).
3. Вовк М. До питання виконавського аналізу музичної мови творів українських композиторів другої половини ХХ ст. / М.Вовк // Творчість композиторів України для народних інструментів. – Львів, 2006. – С. 23-26.
4. Гишка І. Мідні духові інструменти в історії музичної культури / "Мистецтво молодих": Науково-теоретична конференція. – Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2001.
5. Комар А.М. Фортепіанні ансамблі з участю труби: історія, розвиток, перспективи / А. Комар // Наукові збірки ЛНМА ім.М.Лисенка. – вип.31. – Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: Історія, теорія, практика. – Львів, 2013. – С. 197-206.
6. Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Мочурад Богдан Іванович; ЛДМА ім. М.В.Лисенка. – Львів, 2005. – 19 с.
7. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : Довідник / Антон Муха. – Київ: Музична Україна, 2004. – 352 с.
8. Павлишин С. Композитор Мар'ян Кузан / Стефанія Павлишин. – Львів: Навчально-виробничі майстерні Львівського поліграфічного технікуму, 1993. – С.77.
9. Посвалюк В.Т. Мистецтво гри на трубі в Україні: монографія / В.Т. Посвалюк. – К.: КНУКіМ, 2006. – 400 с.

10. Посвалюк В.Т. Труба у творчості українських композиторів / В.Т.Посвалюк // Дослідження. Досвід. Спогади: зб. наукових і науково-методичних праць / гол.ред. В.П.Шерстюк. – К.: КССМШ ім.М.Лисенка, 2002. – Вип.3. – С. 75-81.
11. Сильвестров В. Дождаться музыки: Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилутиковым / Валентин Сильвестров. – К.: ДУХ і ЛІТЕРА, 2010. – 368 с.
12. Слупський В. Духові інструменти в творчості Левка Миколайовича Колодуба / В.Слупський // Левко Колодуб: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. – Науковий вісник НМАУ ім.П.Чайковського. – вип. 50. – Луцьк: Волинська книга, 2007. – С. 123-129.



*Палаженко О. П.,
м. Рівне*

ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ЯК ЄДНІСТЬ ТЕХНІЧНОЇ І ХУДОЖНЬОЇ СТОРІН ВИКОНАВСТВА

Освіта є одним із найважливіших засобів збереження і передачі від покоління до покоління, від учителя до учня накопичених знань, практичних умінь і навичок, соціального досвіду, підготовки молоді до активного життя. На методологічному рівні зміст освіти можна визначити як модель соціального замовлення, яке звернене до школи. Соціальна сутність змісту освіти визначається тим, що вона служить головним засобом передачі соціального досвіду наступним поколінням. Відтак основною передумовою подальшого розвитку цивілізації, нових досягнень в усіх сферах людського буття, у тому числі й у духовому музичному мистецтві, є "освіта", "навчання" та "виховання", які є найважливішими категоріями в педагогічному категорійно-поняттєвому апараті.

В широкому розумінні поняття "майстерність" було запропоноване видатним фахівцем з психології професором К. Платоновим. На його думку, педагогічна майстерність – це своєрідний сплав особистої культури, знань і світогляду вчителя, його багатосторонньої теоретичної підготовки з удосконаленням оволодінням прийомами навчання й виховання, педагогічною технологією та передовим досвідом [4, с. 5]. Крім того, це вид діяльності, який торкається переважно внутрішньої сфери вчителя: бажання стати майстром педагогічної справи; переконання в тому, що майстерність забезпечує не лише високу результативність праці, а й почуття задоволення від неї, утвердження себе як фахівця.

Розглядаючи проблему музично-виконавської майстерності, сучасні науковці В. М. Апатський, Ю. М. Бай, М. М. Берлянич, В. П. Білоус, Н. Б. Брояко, Б. Л. Гутников, А. Т. Попов, Г. Ф. Саїк, В. П. Сраджев охоплюють велике коло питань. Зокрема, вивчають виконавську діяльність і її складові: композиторську творчість, творчість інтерпретатора та співтворчість слухачів; наявність необхідних знань, здатності до розкриття авторської концепції музичного твору; взаємодію і взаємовплив технічної і художньої сторін виконавського мистецтва; творчі можливості ігрового апарату; уміння виконавця узгодити музичну інтерпретацію твору з особистісною художньо-ціннісною орієнтацією, виявити власне естетично-оцінне ставлення до змісту музичного твору під час виконання; уміння та здатність виконавця корегувати власний психічний стан під час концертного виступу та ін.

Аналіз сучасних наукових позицій показав, що майстерність виконавця залежить від багатьох взаємодіючих чинників, тому формування виконавської майстерності є однією з вагомих **актуальних** проблем музично-виконавського мистецтва.

У музичному мистецтві майстерність існує як невід'ємна складова виконавської діяльності. У вітчизняній музичній педагогіці поняття "музична виконавська майстерність" вперше сформулював видатний педагог і музикант-виконавець професор М. Давидов. На його думку, "виконавська майстерність" є вільним володінням інструментом і собою, емоційно яскраве, артистичне, співтворче, технічно досконале втілення музичного твору в

реальному звучанні" [9, с. 14]. Безумовно, майстерність формується і вдосконалюється в процесі музично-професійної підготовки музиканта-виконавця. Б. В. Асаф'єв вважає, що для опанування професією музиканта необхідний синтез високої духовної культури і технічної досконалості [1, с. 59]. Недаремно поняття "техніка" походить від грецького слова "техне", що означає майстерність, мистецтво.

Про взаємодію технічної і художньої сторін виконавської майстерності наголошували видатні композитори: Л. Бетховен, Й. Брамс, Ф. Бузоні, Ф. Ліст та ін., а також відомі педагоги-музиканти: Б. В. Асаф'єв, А. Г. Рубінштейн, Л. М. Оборін, Г. Г. Нейгауз, які основою виконавської майстерності вважали художню сторону виконання, а техніку розцінювали як засіб виконання музичного твору [1, с. 75].

На нашу думку, робота над технікою завжди відбувається заради музики, тому що техніка як засіб піднімає виконання музиканта на вищий рівень і тим самим допомагає точніше передати слухачам художній задум музичного твору.

Розглядаючи питання майстерності як універсальної проблеми музично-виконавського мистецтва, необхідно наголосити, що в сучасних умовах творчість композитора і виконавця є відносно самостійними видами творчої діяльності. Якщо композитор створює художній твір, то виконавець зобов'язаний відтворити художню сутність твору і передати її слухачам.

Передусім, мова йде про таку специфічну ознаку виконавства, як наявність художньої інтерпретації. В музикознавстві поняття "інтерпретація" визначається як художнє тлумачення музичного твору в процесі його опанування і виконання [7, с. 321]. Наприклад, під час вивчення музичного твору композиторські вказівки стосовно таких виражальних засобів як темп, динаміка, фразування, артикуляція повинні виконуватися, що неодмінно впливає на кінцевий результат – створення виконавського тлумачення. Причому тлумачення різних виконавців можуть суттєво відрізнятися один від одного. Композитор не може передбачити всіх можливих варіантів виконання свого твору навіть тоді, коли він надзвичайно детально вказує в музичному тексті всі найважливіші моменти. Перед виконавцем все одно відкритий простір для власного емоційного тлумачення. Пояснити це можна тим, що кожен музикант має свій рівень підготовки, своє бачення і розуміння твору, задумів композитора, а також це визначається рівнем розвитку мислення та уяви, особистісних рис. Тобто інтерпретація передбачає індивідуальне бачення художнього твору та особистісне до нього ставлення у свідомості виконавця, враховуючи традиційні форми суспільного музикування, як і зазначав науковець Г. Саїк [12]. На його думку, "...інтерпретація музики – це індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета трактування" [12]. Науковець також вважає, що "...ціннісною ознакою виконавської інтерпретації є художність... Художність – це потенціал твору, а не об'єктивна реальність, і фіксується та здійснюється вона тільки у процесі художньо-інтерпретаційного виконання" [12].

Отже, важливою характеристикою виконавської майстерності виступають художньо-інтерпретаційні уміння виконавця, що відображають рівень його образного сприймання, культури почуттів, естетичних ідеалів і смаку, творчих здібностей.

Розвиток музично-виконавської майстерності вимагає тривалої праці, яка залежить від функціонування усіх систем організму виконавця: нервової системи, характеру, інтелекту, вміння спрямовувати себе в бажаному напрямку, сили волі тощо. Особливе значення має врахування типу темпераменту музиканта. При цьому варто мати на увазі, що темперамент обумовлює шляхи та способи праці, але не рівень досягнень музиканта. Тобто з урахуванням своєї індивідуальності кожен музикант-виконавець найефективніше використовує свої можливості, шукає прийоми та способи, що допомагають йому в залежності від свого темпераменту досягти бажаних результатів у творчій діяльності.

Творча реалізація майстерності виконавця без сумніву відбувається під час концертного виступу. Успішність виступу музиканта-виконавця залежить не тільки від рівня "готовності" музичного твору, а також й від його спроможності творчо працювати під час концертного виступу. Майстерність музиканта-виконавця визначається і вмінням "входити в образ", тобто створювати і передавати слухачеві емоційну природу музичного твору. Проте

музикант-духовик виконує під час концертного виступу не лише один твір. Його репертуар переважно складається з різноманітних творів, які не можуть бути емоційно подібними, а це вимагає від виконавця відповідної психологічної пристосованості, емоційної гнучкості, своєрідної почуттєвої лабільності.

Також якість виконавської майстерності під час концертного виступу, на думку багатьох музикантів, залежить і від емоційного стану. Наприклад, відчуття хвилювання властиве кожному виконавцю незалежно від сценічного досвіду. Щоб успішно боротися з хвилюванням, його необхідно просто тренувати, як зазначає В. М. Апатський [1]. Варто також зазначити, що концертування відбувається по пам'яті. В музичній педагогіці виділяють такі її види, як: слухова, зорова, рухова (механічна, технічна), логічна. Музична пам'ять для музиканта є фундаментом його виконавської діяльності. Тому необхідно одночасно розвивати всі її види.

Досліджуючи психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності, В. Білоус розкриває структуру музично-виконавської майстерності. На її думку, структура музично-виконавської майстерності включає такі компоненти: теоретичний, технічний, художній, суспільно-психологічний (комунікаційний) [3, с. 213]. Теоретичний компонент виконавської майстерності визначається музичною грамотністю. Технічний компонент майстерності характеризується точністю, швидкістю, пластичністю та енергійністю виконуваних музично-ігрових рухів, рівнем володіння інструментальними прийомами з урахуванням акустичних можливостей інструмента. Рівень сформованості цього компонента визначає віртуозність гри музиканта-інструменталіста. Художній компонент майстерності дозволяє музиканту-виконавцю не тільки грою, а й рухами, мімікою, жестами, позою передавати слухачеві емоційний і художній зміст музичного твору, викликати адекватні почуття у слухачів. Художній компонент виконавської майстерності полягає і в інтерпретаторській осмисленості виконавського інтонування мікро- та макроструктури і динаміки музичного твору, драматургії цілісної музичної форми виконуваного твору. Останній компонент В. Білоус вважає головним. Суспільно-психологічний (комунікаційний) компонент виконавської майстерності полягає в спілкуванні зі слухачем за допомогою "мови тіла" (міміки, жестів, музично-ігрових рухів, пози та ін.). На її думку, поведінка артиста на сцені – це не тільки передавання слухачам змісту музичного твору, але й процес його спілкування з публікою в концертному залі. Артист презентує себе не тільки грою, але також зовнішнім виглядом, поведінкою, тощо [4, с. 14].

Отже, майстерність ототожнюється з вправністю, мистецтвом, ознакою яких є досконала творча обізнаність особистості про предмет його діяльності, що характеризується унікальністю, неповторністю, індивідуальністю уміння, оригінальністю майстра щодо вирішення творчих завдань. Слід наголосити, що знання, уміння, навички у процесі становлення професійної майстерності ще доповнюються і волею, і наполегливістю, і працелюбністю. Виключно на цьому ґрунті міцніє і розвивається майстерність.

Отже, підсумовуючи наведені вище твердження, можемо стверджувати, що виконавська майстерність – це характеристика високого рівня, що передбачає здатність виконавця до глибокого осягнення художнього змісту музики, технічно досконалого та артистичного втілення музичного твору в реальному звучанні. Формування і розвиток виконавської майстерності – складний, планомірний, цілеспрямований процес підвищення рівня музично-виконавської досконалості музиканта, який набувається в процесі його музичної діяльності.

Література:

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособие / В. Н. Апатский. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 432 с.
2. Білоус В. П. Вплив хвилювання на формування художньої майстерності домриста / В. П. Білоус // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 26. Музичне виконавство. Кн. дев'ята. – С. 226-241.
3. Білоус В. П. Мотиви музичної діяльності і їх значення у формуванні майстерності музиканта / В. П. Білоус // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірник наукових праць. – К., 2003. – Вип. XI. Частина друга. – С. 210 – 219.

4. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: автореф. дис... канд. мистецтв: 17.00.03 / В. П. Білоус. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 20 с.
5. Білоус В. П. Темперамент та індивідуальний стиль діяльності музиканта-інструменталіста / В. П. Білоус // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 38. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Збірка статей. – С. 255 – 262.
6. Ваврик Р. Методичні рекомендації з курсу "Фортепіано" / Р. Ваврик. – Львів: Добра справа, 2007. – 20 с.
7. Великий тлумачний словник сучасної української мови [уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел]. – К.; Ірпінь: ВТФ "Перун", 2004. – 1440 с.
8. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск: Наука, 1982. – 39 с.
9. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Н. А. Давыдов. – К., 1990. – 29 с.
10. Докшицер Т. Путь к творчеству / Т. Докшицер. – М.: Муравей, 1999. – 216 с.
11. Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии / Б. Ф. Ломов. – М.: Наука, 1984. – 444 с.
12. Теплов Б. М. Избранные труды : в 2-х т. / Б. М. Теплов – М. : Педагогика, 1985. – Т. 1. – 328 с.
13. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О. Ф. Шульпяков. – М., 1986. – 124 с.



*Плохотнюк О. С.,
м. Старобільськ*

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ ТРУБАЧА

Проблема формування гармонійного та всебічного розвитку молодого музиканта-трубача, котрий вільно володіє грою на обраному музичному інструменті, завжди знаходилася в центрі уваги викладачів вищих мистецьких навчальних закладів. Відомо, що саме мистецтво впливає і на формування наукового світогляду, і на художньо-естетичну культуру молоді. Провідна роль у цьому процесі відводиться педагогу, основне завдання якого полягає в умінні навчити студентів правдиво й переконливо розкривати художньо-образний зміст творів та засобами музично-виконавської майстерності передавати його слухачам. А як відомо, виконавська майстерність включає в себе два основних взаємопов'язані компоненти, а саме: художньо-творчий і технічний.

Необхідність щоденних занять пов'язана з тим, що робота органів дихання, губ, язика, пальців у процесі гри на трубі відрізняється від дій у повсякденних побутових умовах. Виконавський апарат трубача повинен постійно бути в підготовленому для роботи стані. Досягти цього можна тільки систематичною, щоденною працею. Таким чином, великого значення в процесі виконавської підготовки набуває вдосконалення щоденної репетиційної діяльності, направленої саме на розвиток виконавської техніки трубача.

Мета статті – систематизація методичних аспектів розвитку виконавської техніки трубача.

Як відомо, одним із компонентів розвитку виконавської техніки трубача є вивчення та якісне виконання гам. Вони дають можливість покращити інтонацію, домогтися чітких комбінованих рухів пальців, розвинути необхідну координацію їх з діями губ, язика й дихання, добитися повноти й рівності звучання різних регістрів інструмента, оволодіти ритмічністю виконання, закріпити апікатурні навички тощо. Гами та арпеджіо допомагають музикантові скоротити період технічного засвоєння музичного матеріалу [1].

У наш час вимоги до виконавської майстерності трубача значно зросли. Труба є одним з провідних інструментів різних ансамблів та оркестрів. Сольні епізоди і концертні п'єси для неї багаті на віртуозні пасажі, виконання яких неможливе без максимальної легкості, швидкості та злагодженості дій всіх органів, що беруть участь у грі.

Сучасні музичні твори розраховані на широкий діапазон труби і відзначаються ускладненими метро-ритмом і ладо-гармонічною структурою. У зв'язку з цим заняття над гаммами та арпеджіо набувають першорядного значення, їх виконання слід постійно удосконалювати.

На практиці застосовуються різні види гам та арпеджіо. Найбільш поширені діатонічні гамми (мажорні і мінорні) та хроматичні. Рідше використовуються цілотонні гамми. У вигляді арпеджіо частіше за все застосовуються тризвуки, домінантсептакорди та зменшені септакорди. Всі гамми та арпеджіо можуть виконуватися в дві, а іноді в три октави.

Для того, щоб запобігти механічному виконанню гам, дуже важливо привчити студента до постійного слухового контролю. Працювати над гаммами та арпеджіо слід регулярно. Однак захоплення цим не повинно йти за рахунок інших видів занять (наприклад, гри етюдів або художніх творів).

Граючи гаму та арпеджіо, необхідно стежити за тим, щоб усі звуки були однаковими за гучністю, яскравістю, тембром, точними щодо атаки та інтонації. Враховуючи специфіку звучання нижнього та верхнього регістрів труби, бажано під час виконання гамми у висхідному порядку робити *димінуюендо* від *mf* до *tr*, у верхньому регістрі треба дещо "прикривати звук", що додає легкості звучання, а граючи фрагмент гамми зверху донизу – робити *крецендо*. Це стосується й виконання інтервалів, у процесі якого слід увесь час "опиратися" на нижню ноту, а всі верхні – дещо "прикривати" [2, с. 13].

Неабияке значення має і структурна виразність гамми та арпеджіо, яка багато в чому залежить від правильності видиху. Під час виконання важливо дещо виокремлювати сильні (першу та третю) долі такту, щоб була відчутна метро-ритмічна основа.

На початку роботи над гаммами та арпеджіо їх грають у помірному або навіть у повільному темпі, щоб за час звучання побудови встигнути відчувати опору видиху, простежити за ідентичністю атаки всіх звуків, відзначити висотність і тривалість кожного з них.

З набуттям виконавських навичок гамми та арпеджіо грають у більш швидкому темпі, ретельно стежачи за правильністю ритмічного рисунка, рівністю щодо сили всіх звуків будь-якого регістру. Виконуючи гаму чи арпеджіо, вібрато не застосовують.

Деякі виконавці вважають, що виконання гам і арпеджіо – це просто технічні вправи, які не допомагають розвитку музичності. На нашу думку, це помилкове ствердження. Як і інші види вправ, гамми та арпеджіо потребують виразного виконання. Однією з умов є використання різних штрихів. Гамми та арпеджіо рекомендується грати в наступних основних штрихах: *деташе*, *легато*, *стаккато*, *портаменто*. Також необхідно використовувати і комбінації штрихів: *стаккато* – *легато*, *легато* – *деташе* та ін.

Для посилення виразності доцільним буде використання різноманітних динамічних відтінків. Не менш важливим є ритмічний малюнок. Студент повинен прагнути, щоб будь-яка гама та арпеджіо мала певну метро-ритмічну структуру (дуолі, триолі, квартолі, секстолі). Починатися і закінчуватися вони повинні обов'язково на сильній долі [3, с. 306].

Виразності виконання гам та арпеджіо буде сприяти правильне дихання. Не слід змінювати дихання в середині побудови або після увідного тону, тому що це порушує цілісність музичної фрази.

Таким чином, для уникнення погрішностей у виконанні гам та арпеджіо студенти повинні навчитися ставити перед собою певну мету (звукову, технічну тощо). Без цього їх робота може перетворитися у механічний, марний процес.

Якщо виконавський діапазон трубача ще не дозволяє зіграти певні гамми в повному обсязі, їх можна виконувати в доступному діапазоні, а не прагнути в будь-який спосіб відтворити всі звуки в третій октаві.

З метою подальшого удосконалення різних видів техніки гри і нагромадження певного виконавського досвіду студент повинен займатися вивченням етюдів, котрі сприяють засвоєнню різноманітних метро-ритмічних послідовностей, аплікатурних комбінацій, динамічних градацій, штрихів, регістрів тощо.

Доцільність будь-якого етюдів визначається його методичною спрямованістю. Студент повинен знати, яких навичок він набуває в процесі роботи над тим або іншим етюдом. Тому

педагогові дуже важливо добирати насамперед такий етюдний матеріал, який стимулював би розвиток слабких ділянок виконавської практики студента.

Етюди за своєю структурою, змістом, призначенням бувають досить різноманітними. Деякі більше схожі на вправи, інші – близькі до художніх творів. Етюди-вправи використовують у навчальній практиці як допоміжний матеріал для засвоєння окремих видів техніки: глибини вдиху і тривалості видиху, швидкості і впевненості в роботі язика, легкості й рівності в рухах пальців та ін. Етюди художнього плану дають змогу набути навичок комплексного застосування технічних і художньо-виражальних засобів виконання. На матеріалі таких етюдів виховується уважне ставлення до тональних і темпових змін, динамічних та інших позначень, особливостей звукових барв, побудови музичних фраз та ін.

Роботу над етюдами художнього спрямування рекомендується починати з ознайомлення із нотним текстом візуально. Слід визначити їх тональний план, метроритмічні особливості, темп і характер музики. Потім їх виконують з доступною швидкістю, яка дозволяє прочитати текст цілком і відмітити при цьому найбільш складні в інтонаційному, апікатурному або в інших відношеннях епізоди. З них і слід починати розучування. Великі інтервали, незручні пасажі, комбіновані дії язика тощо потрібно опрацьовувати спокійно, не кваплячись, стримано, по кілька разів, аналізуючи при цьому причини можливих невдач.

Граючи у повільному темпі, студент встигає простежити за правильністю дихальних прийомів, роботою губного апарату, точністю артикуляції, рівністю рухів пальців, чистотою інтонування та ін. До того ж спокійний темп і повторення дозволяють глибше усвідомити мелодичну і ритмічну сторони твору, встановити штрихи й динаміку [4].

Переконавшись, що всі складні елементи виходять безпомилково, їх зв'язують з іншими відрізками тексту і, якщо помилок немає, етюд програють повністю, поступово доводячи до потрібного темпу.

Етюд вважається вивченим, якщо його можна зіграти без помилок, непередбачуваних зупинок, в авторському темпі від початку і до кінця.

Поряд з вивченням гам та етюдів для розвитку виконавської техніки трубача важливе місце займають вдосконалення читання нот з аркуша, транспонування, а також опрацювання оркестрових труднощів. Цей процес має буди постійним та послідовним, рухатись від простого – до більш складного.

Таким чином, основною умовою вдосконалення виконавської техніки трубача є, перш за все, організація щоденної репетиційної діяльності, що в свою чергу передбачає: систематичне опанування технічного матеріалу (гам, арпеджіо, етюдів, читання нот з аркуша, транспонування й опрацювання оркестрових труднощів тощо), комплексне застосування технічних і художньо-виражальних засобів, обов'язкове включення слухового контролю та виразності виконання. Також сприяє розвитку виконавської техніки трубача вдосконалення дихальних прийомів, роботи губного апарату, точності артикуляції, рівності рухів пальців та чистоти інтонування. Саме такий комплексний підхід до процесу підготовки музиканта-трубача сприяє його повноцінному професійному розвитку.

Література:

1. Кобець І. М. Основи навчання гри на трубі / Кобець І. М. – К. : Муз. Україна, 1985. – 77 с.
2. Подольчук В. В. Навчання гри на трубі і виконавська практика : навч. посіб. / Подольчук В. В. – Донецьк : ТОВ "Цифрова типографія", 2009. – 106 с.
3. Апатський В. М. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва / В. М. Апатський. – К. : КНМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 432 с.
4. Плохотнюк О. С. Основи виконавської техніки трубача : навч. посіб. для студ.-трубачів спец. "Музичне мистецтво" / О. С. Плохотнюк, В. В. Подольчук. – К. : Наш формат, 2015. – 153 с.



Посвалюк К. В.,
м. Київ

Н. В. БЕРДЫЕВ. ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ МУЗЫКАНТА

Аннотация. В статье рассматривается творческая биография известного музыканта, педагога и композитора, Заслуженного артиста Украины Н. В. Бердыева. Показаны основные этапы жизненного пути музыканта. Рассматривается исполнительское и композиторское творчество Н. Бердыева, а также его методика преподавания игры на трубе.

Ключевые слова: исполнительская школа, композиторское творчество, педагогика, методика, труба.

Одним из ярких представителей музыкальной украинской культуры послевоенного периода является известный трубач, композитор и педагог, заслуженный артист УССР, лауреат международного фестиваля молодежи и студентов в Берлине – Николай Владимирович Бердыев. Вместе со своим учителем, профессором В. М. Яблонским, он внес особый личный вклад в развитие украинской музыкальной культуры и воспитал не одно поколение трубачей, тем самым обогатив традиции украинской школы игры на трубе.

Родился Н. Бердыев 19 декабря 1921 года в г. Ашхабад Туркменской ССР в семье служащего. Отец принимал активное участие в организации колхозов, но в 1930 году погиб в борьбе с басмачами. В скором времени умерла и мать, а детей (их было трое) отдали на воспитание в детский дом, в котором Н. Бердыев находился с 1933 по 1936 г. В 16 лет на перекладных добрался до Москвы и с 1936 по 1938 г. служил добровольцем-музыкантом в 83-м кавалерийском полку г. Кунгур Пермской области.

Профессионально заниматься музыкой начал с 1938 года в Московском музыкальном училище им. М. Ипполитова-Иванова, где на протяжении двух лет учился в классе известного трубача, солиста оркестра Большого театра И. Василевского.

Иван Антонович Василевский – выдающийся трубач и педагог. В 1909-1912 гг. учился в Киевском музыкальном училище в классе трубача-виртуоза Михаила Захаровича Подгорбунского, а затем в 1913-1916 гг. – в Московской консерватории (в классе Михаила Прокофьевича Адамова). Более 30 лет исполнял партии первой трубы в оркестре Большого театра. "Репертуар Василевского был огромен – он играл все, что ставилось на сцене прославленного театра. Его труба звучала ярко и мощно. Невероятной силы звук (что в то время было типично для трубачей) красиво вливался в общее звучание оркестра. В отличие от большинства трубачей Василевский обладал виртуозной техникой. Даже в почтенном возрасте легко и изящно играл, например, сигнальные партии в "Сказке о царе Салтане", "Майской ночи" Римского-Корсакова и др..." [1, с. 47-48]. И. Василевский был большой души человек. Двери его дома были всегда открыты, особенно для многих голодающих в то время студентов.

Как уже было сказано, педагогом по трубе И. Василевского в Московской консерватории был **Михаил Прокофьевич Адамов** (1874-1946) – трубач, корнетист, педагог, герой Труда (1924), заслуженный артист РСФСР (1934). В 1889-97 и 1903-1946 гг. – солист оркестра Большого театра (с 1903 солист-корнетист). В 1898-1902 – 1-й трубач оркестра Мариинского театра в Петербурге. М. Адамов был первым русским музыкантом, которого пригласили преподавать в класс духовых инструментов Московской консерватории, где он работал в 1912-1932 гг., а в 1918 году получил звание профессора. Заслуженный деятель искусств Бурятской АССР М. Ветров так писал об М. Адамове: "В нем гармонично сочетались качества виртуоза и талантливого педагога. Темпераментный, умный музыкант покорял своим искусством владения инструментом – всеми элементами губной и пальцевой техники: легкий, свободный амбушюр, ровное звучание во всех регистрах, безукоризненное звукоизвлечение, какая-то цепкость в игре, отличное двойное и тройное *staccato*, почти не знающее пределов скорости, неиссякаемый запас дыхания, плавное, "скользящее" *legato* в любых интервалах..." [1, с. 9-10].

После нескольких лет учебы в Москве, видимо вместе с военным оркестром, в котором служил, Н. Бердыев приехал в Киев, где в 1941 г. окончил Киевское музыкальное училище в

классе выдающегося трубача, профессора Киевской консерватории Вильгельма Марьяновича Яблонского. В течение нескольких лет до 1946 года Н. Бердыев был музыкантом оркестра Киевского танко-технического училища. Руководителем коллектива в то время был известный музыкант и дирижер Эмиль Иосифович Маркус. Во время Второй мировой войны училище было передислоцировано на Волгу, где при учебном подразделении Э. Маркус смог создать большой по штату коллектив (более 100 человек) и тем самым спасти многих талантливых музыкантов от гибели на фронте. Впоследствии многие музыканты его оркестра, в том числе и Н. Бердыев стали профессорами Киевской и других консерваторий. Среди них: Николай Юрченко (валторна), Николай Бердыев (труба), Александр Безуглый (гобой), Василий Гарань (тромбон), Владимир Вдовиченко (фагот).

В 1944 году Н. Бердыев начал работать в симфоническом оркестре Киевского оперного театра и 27 лет был на должности солиста. С 1946 по 1950 г. – музыкант оркестра штаба Киевского военного округа. Параллельно со службой в армии в 1944-1949 гг. учился в Киевской консерватории в классе профессора В. Яблонского и по окончании получил диплом и квалификацию концертного исполнителя, солиста оркестра, педагога музыкального училища.

Обучаясь в консерватории, в 1946 и 1947 годах Н. Бердыев параллельно работал педагогом по классу трубы в вечерней консерватории, а также в оркестре оперной студии при Киевской консерватории (1946-1949). На протяжении пяти лет (1949-1954) он ассистирует профессору В. Яблонскому в Киевской консерватории. Однако, не смотря на учебу в классе В. Яблонского, манера игры и методика преподавания Н. Бердыева несколько отличалась от принципов учителя. Если исполнительский стиль В. Яблонского носил романтично-эмоциональный, пылкий характер, то для характеристики исполнительского стиля Н. Бердыева скорее подойдет умеренная взвешенность [2, с.3].

Педагогическую карьеру Н. Бердыев начал достаточно рано. Уже в 27 лет, а точнее с 1948 года он начал преподавать трубу в Киевском музыкальном училище, где проработал до 1983 г. (35 лет). Во время работы в училище в течение 19 лет был заведующим отделом духовых инструментов. Н. Бердыев много внимания уделял улучшению подготовки специалистов по духовым инструментам, придавал большое значение методической работе на отделе, а также принимал активное участие в проведении общественных мероприятий. С 1983 г. в связи с большой занятостью в консерватории прекратил работать в музыкальном училище и лишь однажды в 1984 г. временно заменял заболевшего тогда И. Кобца.

Именно в это время Н. Бердыев начинает сочинять этюды и делать различные переложения для трубы. Специальной музыкальной литературы в то время почти не было, поэтому очень часто педагоги сами писали для своих учеников, помогая тем самым молодым музыкантам осваивать инструмент.

В 1951 г. Н. Бердыев стал лауреатом II премии Третьего Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Берлине (ГДР). В фестивале принимали участие 104 страны (26000 участников) и проходил он под девизом "За мир и дружбу – против ядерного оружия". Фестиваль ставил задачу борьбы за мир, за права молодёжи, за независимость народов, а также пропаганду интернационализма. В этом же году Н. Бердыев выдержал конкурс в оркестр Большого театра на место солиста-трубача (главным дирижером театра в то время был Н. Голованов). Из патриотических побуждений Н. Бердыев не захотел остаться в Москве, а вернулся в Киев, где продолжил работу в оркестре Киевской оперы.

Работая солистом симфонического оркестра Киевского оперного театра до 1972 года, он с успехом исполнял сложные оркестровые партии в произведениях русских, украинских и зарубежных композиторов. Наряду с этим, несмотря на напряженную работу в театре (тогда группа трубачей состояла из 4-х человек, а репетиции и спектакли проводились каждый день), Н. Бердыев занимался и сольной концертной деятельностью, делал записи на украинском радио. Его исполнение всегда отличали аккуратность, красивый чистый звук, музыкальная выразительность [4, с. 36].

С 1967 г. – педагог Киевской консерватории. В 1969 г. за большие творческие заслуги Н. Бердыеву было присвоено звание Заслуженного артиста УССР, а в 1983 г. – звание профессора Киевской консерватории по кафедре духовых инструментов.

Очень часто Н. Бердыева приглашали в качестве консультанта или председателя государственных комиссий во многие музыкальные училища союзных республик бывшего Советского Союза. Ему часто приходилось выступать с методическими докладами и проводить открытые уроки на семинарах духовиков, а также курсах повышения квалификации педагогов. Он с успехом принимал участие в этих мероприятиях и с большим энтузиазмом знакомил слушателей со своими наработками, а также с новыми находками своих зарубежных коллег. В качестве примера консультативной работы Н. Бердыева в одном из музыкальных училищ можно привести письмо заместителя министра культуры УССР С. К. Кириловой ректору Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, доценту И. Ф. Ляшенко. "За время пребывания в училище (г. Ровно) Николай Владимирович прослушал почти всех учеников отдела духовых инструментов, провел 4 открытых показательных урока, на которых присутствовали преподаватели и ученики отдела. Консультации и открытые уроки были проведены тов. Бердыевым Н. В. на высоком методическом и профессиональном уровне. Большой практический опыт работы, совершенное владение инструментом и методикой преподавания, а также эрудиция доцента Бердыева Н. В. произвели большое впечатление на преподавателей и учеников отдела, которые очень довольны методической и практической помощью и выразили желание и в дальнейшем поддерживать тесные творческие контакты с Н. В. Бердыевым" [3].

Во время работы в Киевской консерватории с 17 февраля по 17 марта 1975 года на основании общевузовской программы повышения квалификации Н. Бердыев проходил стажировку в Московской консерватории им. П. И. Чайковского. Вместе с ним ездил известный украинский музыкант и педагог, профессор Киевской консерватории Николай Яковлевич Юрченко. Во время стажировки в Московской государственной консерватории он регулярно посещал классы духовых инструментов, в частности классы трубы профессоров С. Н. Еремина, Г. А. Орvida, доцента Ю. А. Усова, а также участвовал в работе кафедры, присутствовал на открытых и закрытых концертах студентов [3].

Одновременно с игрой на трубе Н. Бердыев занимался композицией у известного украинского композитора Георгия Майборода. Г. Майборода в 1936 г. окончил Киевское музыкальное училище, в 1941 г. – Киевскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского по классу композиции у Л. Н. Ревуцкого, а в 1949 г. – аспирантуру. В 1952–1958 гг. преподавал в консерватории музыкально-теоретические дисциплины. В 50-х годах Г. Майборода выступал как дирижёр и исполнитель собственных произведений. Самые известные произведения композитора – это оперы "Милана" (1957), "Арсенал" (1960), за которую в 1963 году получил Государственную премию УССР имени Т. Г. Шевченка, "Тарас Шевченко" (1964), "Ярослав Мудрый" (1973); симфонии (1940, 1952, 1976, 1983); симфоническая поэма "Лилея" (1939), симфоническая поэма "Каменяри" (1941) и Гуцульская рапсодия (1949), Концерт для голоса с оркестром (1969) и Концерт для скрипки с оркестром (1977).

Композиторская палитра Н. Бердыева включает в себя: 3 Концерта для трубы с оркестром, Сонату, Триптих, Скерцо, Элегию, Юмореску, Колыбельную и другие произведения для трубы. Большую пользу как студентам, так и профессионалам приносят сборники его этюдов. Этюды, написанные Н. Бердыевым, имеют большое методическое значение, а художественные произведения существенно обогатили учебный репертуар не только трубачей Украины, но и других стран СНГ. Его Концерты для трубы неоднократно включались в программы престижных конкурсов (Республиканский конкурс исполнителей на медных духовых инструментах, 1991 г., Днепропетровск; Первый международный конкурс трубачей, 1998 г., Киев) [2, с. 4].

Н. Бердыев сделал большое количество переложений для трубы. Для своих переложений он использовал как инструментальную, так и вокальную музыку. Он отбирал произведения, обладающие большими художественными достоинствами, учитывая при этом

их соответствие специфике трубы, ее звуковым и техническим особенностям. Среди переложений можно найти произведения различных композиторов: зарубежных – Л. Бетховена, Г. Генделя, В. Моцарта; русских – А. Бородина, П. Чайковского, В. Калинникова; украинских – Н. Лысенко, В. Косенко, Я. Степового и др.

Н. Бердыев был первым исполнителем многих произведений украинских композиторов, таких как Н. Дремлюга, В. Гомоляка, Л. Колодуб. Благодаря его исполнительскому таланту многие произведения украинских композиторов увидели свет и приобрели популярность среди трубачей не только Украины, но и других стран.

Композиторы были в восторге от исполнительского мастерства Н. Бердыева. Вот что писал Г. Майборода: "Слушаешь его игру и, кажется, что не существует ни технических трудностей, ни пределов музыкальной выразительности. Чрезвычайно богатый, красивый по тембру звук, добываемый им из трубы, вынуждает вспоминать таких прекрасных мастеров, как Полонский, Юрьев и других".

В жизни Н. Бердыев был очень организованным и трудолюбивым человеком, вел здоровый образ жизни. Его рабочий день был расписан буквально по минутам. Для него не существовало мелочей. Все, чем он занимался и на что тратил свое время, имело значение. Н. Бердыев много и плодотворно работал для достижения поставленных целей. Занимался на инструменте регулярно и каждый день. К спектаклям в оперном театре, как и к другим концертным выступлениям, он относился очень ответственно. Особенно нервничал и переживал перед сложными спектаклями, например такими, как "Ромео и Джульетта", "Лебединое озеро". По воспоминаниям учеников и коллег, у Н. Бердыева был очень красивый звук. Игра была эмоциональной, темпераментной и волнительной.

"Отличный яркий, полный и мягкий звук, неограниченное владение всеми видами техники, высокая исполнительская культура и подлинная виртуозность, тонкое чувство ансамбля всегда отличали Н. В. Бердыева и как оркестранта, и как солиста..." (Отзыв про заслуженного артиста УССР Н. В. Бердыева для ВАК из архива НМАУ им. П. Чайковского) [3].

Когда в Киев приезжали на гастроли такие известные дирижеры, как Г. Светланов, Е. Мравинский, то часто в качестве трубача приглашали на свои выступления Н. Бердыева. У Н. Бердыева были прекрасные отношения с известным российским трубачом и педагогом Г. А. Орвидом. По рассказам дочери Н. Бердыева Татьяны Николаевны Бердыевой, Г. Орвид неоднократно приглашал Н. Бердыева с семьей к себе в гости в Москву.

Н. Бердыев стал первым в Украине членом ITG (Международной гильдии трубачей). Благодаря его контактам и связям с зарубежными коллегами, некоторые новинки музыкальной трубной индустрии, которые появлялись на Западе, были и у Н. Бердыева. Это были трубы разных строев, мундштуки, ноты, устройство для контроля давления мундштука на губы во время игры на инструменте и многое другое. Н. Бердыев всегда интересовался разными новинками, которые появлялись в музыкальном мире. У него была прекрасная фонотека и нотная библиотека. Как музыкант и педагог Н. Бердыев непрерывно находился в состоянии творческих и технологических поисков, всегда пытался, как говорят, "идти в ногу со временем", изучая популярные в то время школы своих заграничных коллег, таких как М. Шлозберг, Л. Маджио, Д. Стемп, У. Костелло. Изучая новый материал, он сначала пробовал незнакомое на себе, и только тогда, когда убеждался что это работает, предлагал переработанную информацию своим ученикам. Известно его высказывание: "Я заряжаю вас знаниями, как пушку. Посмотрим, кто из вас выстрелит", – до сих пор помнят его ученики.

Во время проведения уроков в классе всегда господствовала доброжелательная атмосфера, сердечность, чувствительность и большая профессиональная требовательность. Основой педагогического метода Н. Бердыева являлось художественное воспитание учащихся. Своей главной заботой он считал развитие в учениках качества, необходимого для каждого музыканта – научиться раскрывать художественный замысел исполняемых произведений и средствами музыкально-исполнительского мастерства доносить его до слушателей. Благодаря такому отношению к делу во время работы в Киевской консерватории Н. Бердыеву удалось воспитать много настоящих музыкантов-трубачей и они до сих пор хранят память о своем учителе. Среди них: В. Кафельников, А. Чупрына, В. Штепа,

В. Олейников, Н. Трофименко, В. Еременко, Г. Постой, В. Пальчиков, В. Складенко, А. Неберекутин, В. Лысенко, С. Остапенко, М. Яковенко, Д. Коваленко, К. Немечек, Д. Левитас и др.

В наше время в Москве регулярно проводится **Открытый окружной фестиваль юных трубачей имени Н. В. Бердыева**. Впервые фестиваль был проведен в 2007 году и был организован учеником Н. Бердыева, Заслуженным артистом Российской Федерации Сергеем Остапенко, преподавателем ГБОУДОД г. Москвы "Детская музыкальная школа имени Э. Г. Гилельса".

В жюри фестиваля работают ведущие преподаватели по классу трубы московских средних и высших учебных заведений. Члены жюри не только оценивают выступления юных участников, но и по сложившейся традиции проводят мастер-классы, делятся секретами исполнительского мастерства.

Цели и задачи конкурса:

- поощрение в детях любви к музыке, популяризация исполнительства на трубе;
- сохранение и развитие традиций отечественной школы исполнительства на трубе;
- развитие творческого сотрудничества и обмен опытом педагогов музыкальных школ;
- выявление и поощрение наиболее талантливых юных исполнителей;
- ознакомление музыкальной педагогической общественности с новым репертуаром для трубы и современными исполнительскими и педагогическими тенденциями.

Программные требования:

Участники всех возрастных групп исполняют 2 разнохарактерных произведения наизусть.

Желательно исполнение произведений и переложений Н. Бердыева.

Качество выступлений участников Фестиваля будет оценивать высокопрофессиональное жюри. В жюри фестиваля войдут ведущие преподаватели музыкальных учебных заведений города Москвы.

Возрастные группы (младшая – до 10 лет, средняя – до 15 лет и старшая – до 19 лет включительно).

Все участники фестиваля награждаются грамотами, а победители в каждой возрастной группе – дипломами лауреатов и подарками. Предварительный отбор исполнителей на фестиваль производят заведующие отделами духовых и ударных инструментов совместно с администрацией детских музыкальных школ.

В заключении хочется отметить, что в течение всей своей творческой жизни Н. Бердыев постоянно совершенствовал себя как музыкант-исполнитель, педагог и композитор. Он постоянно занимался разрешением различных музыкальных, методических и педагогических задач, посвященных развитию исполнительских средств музыканта-трубача, овладению разными приемами игры на инструменте, методам работы над художественным и инструктивным материалом, разработке системы ежедневных занятий и др. Как творческая личность Н. Бердыев внес большой вклад в развитие украинской музыкальной культуры и украинской школы игры на трубе. Произведения и переложения для трубы Н. Бердыева существенно обогатили трубный репертуар и представляют большую художественную и педагогическую ценность для музыкальной культуры Украины.

Литература:

1. Болотин С. В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. – М.: РАДУНИЦА, 1994. – 358 с.
2. Посвалюк В. Т. Портрет майстра. Професор М. В. Бердыев – виконавець, композитор, педагог // Всеукраинский брасс-бюллетень. – 2001. – № 8. – С.2-4.
3. Архив НМАУ им. П. И. Чайковского. Личное дело Н. В. Бердыева.
4. Посвалюк В. Т. Трубачи Киева: прошлое и настоящее: Историко-биографический очерк. – 2-е, перераб. и доп. изд. – К., 2000. – 80 с.



*Терлецький М. М.,
м. Рівне*

ФОРТЕПІАНО І ЙОГО РОЛЬ У ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТА ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ

Навчання гри на фортепіано займає значне місце у музичному вихованні та навчанні студента, майбутнього диригента духового оркестру.

Знайти оптимальне вирішення проблеми розвитку навчання у класі фортепіано – відповідно, сприяти вирішенню проблеми всієї музично-педагогічної практики.

Над цією проблемою працювали Т.Нейгауз, Л.Баренбойм, С.Савинський, О.Алексєєв, А.Щапов та багато інших видатних музикознавців, дослідницькі праці яких були спрямовані на підготовку піаніста-професіонала.

Ця стаття розкриває інший аспект проблеми навчання гри на фортепіано. Питання, які вона піднімає, звернені до іншого контингенту студентів-музикознавців, а саме: майбутніх диригентів духового оркестру. Тому автор статті ставить своїм головним завданням розкрити роль та значення навчання гри на фортепіано в процесі підготовки диригента духового оркестру.

Мета роботи – на основі аналізу літературних та архівних джерел, а також власного педагогічного досвіду відтворити та систематизувати теоретичні засади підготовки майбутніх професійних диригентів духового оркестру в класі загального фортепіано.

Об'єктом дослідження є навчальний процес розвитку студентів спеціалізації "Оркестрові духові та ударні інструменти" у класі загального фортепіано.

Музичний розвиток диригента може мати місце при різних видах музичної діяльності, наприклад, при систематичному прослуховуванні оркестрової партитури (платівки, касетні записи, диски), сольфеджуванні, сприйнятті її внутрішнім слухом і т. ін. В той же час практика засвідчує: процес розвитку диригента відбувається особливо ефективно у тих випадках, коли він практично (а не абстрактно), власноруч працює над музичним матеріалом. У нього немає іншого вибору, як оволодіти навичками гри на фортепіано. У чому специфічна перевага фортепіано над іншими музичними інструментами? Що змушує стверджувати про його більший потенціал по відношенню до музичного розвитку? Відповідь на ці питання полягає в тому, що фортепіано, на відміну від більшості музичних інструментів, є інструментом більш доступним для широкого кола музикантів, який дає можливість втілити у реальне звучання складні звукові ситуації, відтворити на практиці невичерпні комбінації і поєднання звуків. Величезні виразово-технічні можливості цього інструменту ("оркестром в мініатюрі" називали його Шуман, Ліст та ін.) дозволяють виконувати на ньому з достатньою художньою достовірністю музику будь-якого виду, жанру, стилю, – від невеличкої вокальної або інструментальної п'єси до монументальної партитури. Для тих, хто володіє фортепіано, доступне для особистого й безпосереднього ознайомлення все без винятку у світі музики. Оволодіння фортепіано дає можливість для апробації у власній виконавській практиці будь-якого музичного матеріалу, звукової концепції. Це стосується диригента духового оркестру у процесі пізнавальної діяльності, щодо ознайомлення з маловідомою йому партитурою та при виборі фортепіанного твору для інструментування його на відповідний склад духового оркестру і т. ін.

Тут дає про себе знати одна із закономірностей психологічного порядку, в силу якої реальна "предметна дія" здатна швидко засвоїти музичний матеріал, який вивчається, й веде до значної інтенсифікації процесів внутрішнього розвитку. Педагогічна психологія вказує, що підкріплення інтелектуальних дій, пов'язаних із практичним відтворенням нотного матеріалу засобами власноручної практики, є найбільш придатними. З подібною думкою можна зустрітися і в працях відомих музикознавців: "Кращий спосіб зрозуміти й засвоїти якесь явище – це відтворити його" – писав С.І.Савшинський, відомий піаніст і музикознавець [12, 28].

З точки зору музикознавців, успіх формування музичної свідомості у більшій мірі визначається "активністю праці у відтворенні музики", яка прямо пов'язана з відчуттям "з

середини матеріалу, яким оперує музика". Як не важко здогадатися, мова йде якраз про виконавські практичні дії. "... Ті, хто маніпулюють роздумуючи, знаходять більше, ніж ті, хто роздумує не маніпулюючи, – поділяє і проповідує цю дидактичну ідею відома французька піаністка і педагог М.Лонг, цитуючи слова свого співвітчизника – вченого-медика Т'єрі де Мартеля.

Заслуга фортепіано у музичному вихованні і навчанні не вичерпується тим, що його клавіатура дозволяє відтворити (тим самим пізнати, вивчити, засвоїти) всяку музику: оперно-симфонічну, камерно-інструментальну, вокально-хорову, джазову і т. ін.

"Значна перевага фортепіанної літератури над літературою будь-якого іншого сольного інструменту, наскільки мені відомо, ніколи не заперечувалася", – говорив один з видатних піаністів ХХ ст. І.Гофман, підкреслюючи, що зрівнятися у цьому відношенні з фортепіано може тільки оркестр [8, 46].

Однак недостатньо однієї тільки констатації придатних можливостей фортепіанної педагогіки для всебічного та інтенсивного розвитку диригента. Суть у тому, щоб використувати ці можливості, розкрити їх з вичерпною повнотою.

Загальномузичний розвиток диригента – багатогранний, діалектично складний процес. Одна з важливих його сторін пов'язана з розвитком комплексу спеціальних здібностей (музичний слух, відчуття музичного ритму, музична пам'ять). Але розвиток диригента не зводиться лише до виявлення і кристалізації у процесі навчання його спеціальних здібностей. Не менш значними у плані загальномузичного розвитку є і ті метаморфози, внутрішні відчуття, які здійснюються у сфері професійного мислення, художньої свідомості студента. Якими представляються процеси музичного розвитку у цьому специфічному ракурсі, у чому проявляється тут їх природа і основні закономірності? Яка у даному контексті роль і значення навчання гри на такому універсальному інструменті, як фортепіано?

Мислення – суть знання в дії – цим універсальним положенням, справедливим стосовно до художньо-образного мислення так само, як і до наукового, чітко визначається роль кількісного фактора у надбанні знань взагалі і музичного зокрема.

У процесі навчання гри на музичному духовому чи ударному інструменті створюються оптимальні умови для систематичного поповнення багажу знань студента, отримання ним широкої різнохарактерної інформації. Значно більші у цьому відношенні можливості фортепіанної педагогіки, яка дозволяє студенту зіткнутися з репертуаром, особливим за своїм змістом, універсальним і значним. Тут і закладена потенційна цінність пізнавальної особливості фортепіанної творчості. Студент має можливість ознайомитися з більшою кількістю й різноманітністю звукових явищ, ніж на уроці зі спеціального інструменту. Пізнавальні ресурси фортепіанного музикування не вичерпуються фортепіанним репертуаром, який вивчається на уроці.

Різноплановий потік знань про музику не просто дає поштовх тому чи іншому внутрішньому змісту, але і піднімає мислення на більш якісно високий рівень.

Фортепіано – той інструмент, який дозволяє наочно вивчити і практично засвоїти гармонію. Вивчаючи курс гармонії, велика увага приділяється транспонуванню – письмовому і за фортепіано. Тому курс гармонії, не кажучи вже про значну роль, яку він відіграє у вихованні загальної музичної культури студента, надає цій дисципліні пряму і безпосередню допомогу у розвитку навичок читання нот з листа і транспонування.

Крім того, визначається глибокий взаємозв'язок між загальним курсом фортепіано і сольфеджіо. Чудовий засіб для відпрацьовування навичок "слухати очима" – сольмізація, а записуючи дво-триголосий диктант, студент вчиться внутрішньо відчувати нескладну партитуру. Вміння зіграти напам'ять щойно написаний диктант – буде засвідчувати про достатній розвиток музичних здібностей студента.

Значна роль фортепіано і в курсах поліфонії, аналізу музичних творів, історії музики, оркестрової літератури, читання оркестрових партитур, інструментування. Ось перелік тих навчальних дисциплін, глибоко пізнати які без оволодіння цим універсальним інструментом неможливо.

Вимоги до студента-духовика при засвоєнні фортепіанного і профільюючого розділів

навчальних дисциплін, націлені в кінцевому результаті на виховання самостійної роботи майбутнього спеціаліста.

Необхідно нагадати також і про те, яке значення мають для професійного диригента навички читання нот з листа (фортепіано, оркестрова партитура і т. ін.).

Однією з головних умов, які забезпечують вірний процес читання нот з листа, полягає у випередженні (баченні, сприйманні) того нотного матеріалу, який грається на даний момент. Мається на увазі явище, якому дала чітку характеристику М.М.Барінова, як "розвідка очима" [5, 36]. У загальних рисах схема цього процесу така: той, хто читає, окидає оком відповідний відрізок музичного тексту ("дивиться вперед"); побачивши ноти, він одночасно трансформує їх за допомогою внутрішнього слуху в адекватну звукову картину; потім, користуючись більш-менш відрегульованою системою слухоклавіатурних зв'язків, втілює елементи цієї картини у відповідний рух, натискаючи відповідні клавіші інструменту. Так розшифровується відома формула: "бачу – чую – граю". Слід зауважити при цьому наступне: чим більше розвинутий у музиканта внутрішній слух, тим все далі він "заглядає" вперед при грі, тим об'ємніше сприймаються ним "دوزи" нотного тексту, тим яснішими і більш конкретними є його внутрішньо-слухові уявлення звуковисотних, ритмічних і тембрових компонентів музичної мови.

У людей, які мають добре розвинутий музичний слух, – пише Б.М.Теплов у книзі "Психологія музичних здібностей", – має місце безпосереднє "слухання очима", перетворення зорового сприйняття нотного тексту у зорово-слухове сприйняття. Внутрішній слух досвідченого музиканта характерний не тільки яскравістю музично-слухових уявлень, але і своєрідним "сплавом" цих уявлень із зримими образами нотного тексту. І коли такий "сплав" утворився, людина набуває здатності "чути" ноти, які вона читає очима [13, 147].

Попередній перегляд очима і ознайомлення з новим музичним матеріалом звільняє на деякий час музиканта від ігрових дій, дає йому можливість повністю сконцентруватися на змісті музики, її формі і будові, її інтонаційних, гармонічних і ритмічних властивостях. Читання нотного тексту "про себе" виробляє відповідне внутрішнє музично-слухове уявлення, яке буде служити у подальшому надійною опорою при грі. Практикою доведено, що вслід за попереднім переглядом твору очима він читається за інструментом значно легше й точніше; помітно зменшується кількість помилок, виконання робиться більш вільним, впевненим, художньо переконливим.

У процесі розвитку диригента духового оркестру значне місце повинно відводитися навичкам засвоєння гармонічного слуху. Гармонічним слухом називають музичний слух, який проявляється по відношенню до звуків різної висоти у їх одночасному звучанні. Розвинутий гармонічний слух більш значимий у порівнянні з мелодичним слухом. Дуже часто розвиток гармонічного слуху спізнюється у часі. "Гармонічний слух у своєму розвитку може надто відставати від мелодичного слуху", – зауважував Б.М.Теплов. Дійсно, студенти вільно сприймають одноголосся, в той же час мають труднощі зі слуховою орієнтацією багатоголосся. Практика роботи зі студентами дозволяє зробити висновок про те, що гармонічний слух не формується сам по собі, а вимагає відповідної праці.

Цей процес з успіхом здійснюється при фортепіанних заняттях. Як зазначалося вище, уже сама можливість власноруч відтворювати багатоголосся, конструювати на клавіатурі багатоеlementну акордову вертикаль засвідчує про особливі умови, в яких розвивається музичний слух при грі на фортепіано. Що стосується можливостей фортепіано до багатоскладового, вертикально-розміщеного співзвуччя, то вони практично невичерпні: врахуємо у даному випадку значні ресурси педалізації, які дозволяють піаністу виходити за межі десятизвуччя.

Яким ми собі уявляємо механізм формування розвитку гармонічного слуху в процесі навчання гри на фортепіано? Згідно концепції відомого музиканта-теоретика Ю.Тюліна, яка поділяється багатьма музикознавцями, "у гармонічному сприйнятті є два моменти: сприйняття ладових функцій акордів і сприйняття характеру звучання вертикалі". В обох випадках ми говоримо про поняття "гармонічний слух".

Виходячи з того, що основні "фундаментальні" формули акордів широко представлені у репертуарі композиторів-класиків XIX-XX ст., тому є всі умови стверджувати, що вивчення

цього репертуару і веде до засвоєння слуховим аналізом студента всіх важливих типів і різновидностей акордових структур. Врахуємо при цьому специфіку роботи над фортепіанним репертуаром: з ним не тільки знайомляться, але і намагаються добре засвоїти: його багато разів, впродовж тривалого часу повторюють. З психолого-педагогічних досліджень відомо, що відповідним чином організоване повторення призводить до утворення відповідного уявлення про акордові формули. Так формується у процесі гри на фортепіано гармонічний слух. У слухову свідомість музиканта, на думку психолога В.Леві, "западають" відповідно акордові звуки, які найбільш часто повторюються, і в корі головного мозку утворюється внутрішня, не обов'язково усвідомлена система правил, яка їх пов'язує..."

Ми зразу впізнаємо характер акорду, його "обличчя", – писала відома угорська дослідниця М.Варро. Кількість знайомого музиканту акордового "обличчя" прямо пропорційна його виконавській і слуховій практиці, об'єму і кількості опрацьованого ним гармонічного матеріалу. Мається на увазі не тільки його кількість, але і якість.

Такий самий процес відбувається і з уявою співзвуччя ладогармонійних функцій. У даному випадку відбуваються вище названі фактори: значна кількість гармонічних послідовностей фортепіанного репертуару і багаторазове їх відтворення у процесі розучування навчально-педагогічної програми. Уважне "приглядання" до тих чи інших функціональних зв'язків, з'єднань, послідовностей і т. ін. "просвіщає і окультивує" гармонічне вухо музиканта, виховує на конкретному музичному матеріалі специфічне відчуття ладофункціонального взаємозв'язку співзвуччя, впроваджує у слухову свідомість студента важливі ладофункціональні закономірності.

У музично-педагогічній практиці часто констатується той факт, що гармонічний слух у студентів краще розвивається при грі на фортепіано, ніж у тих студентів, які займаються тільки на духових або ударних інструментах. Напевно, що мова тут іде не тільки про особисті якості того чи іншого індивіда, але і про специфіку діяльності (у даному випадку фортепіанного музикування), який відкладає свій відбиток на формування та розвиток відповідно слухових здібностей.

Слід зауважити ще про одну особливість, яка допомагає становленню та розвитку гармонічного слуху у процесі навчання. Акцент у даному випадку зміщується до розуміння її першої частини – "фортепіанне", на другу "виконавство". Особливість така: студент-диригент оркестру, інтерпретуючи музичний твір, не просто стикається, а "входить у контакт" з комплексом гармонічних явищ – він безпосередньо реагує на них, що дозволяє глибше засвоїти їх слуховою свідомістю. Емоційні переживання позитивно впливають на кору великих півкуль, "виступають у якості джерела їх сили" (І.Павлов). Якість уяви залежить від емоційного стану: чим сильніші пов'язані з цією обставиною емоції, тим уявлення більш повні, яскравіші. Відтворюючи на клавіатурі акордові, тональні послідовності, студент емоційно, з відповідним почуттям реагує на ладогармонічну функціональність як виразницю образного змісту, що полегшує її засвоєння у слуховій практиці. У цьому полягає специфічна і важлива риса гармонічного слухового уявлення шляхом дидактичних, музично-технічних вправ.

Досягнення якомога більшої глибини і змістовності емоційної реакції на гармонічні явища – центр зосередженості слухо-виховних намагань високоякісної фортепіанної педагогіки. Її кредо: студент повинен у повній мірі відчутти експресивну значимість гармонічних метаморфоз, усвідомити їх внутрішній музично-емоційний зміст, активно "пережити" гармонію. Головне для музиканта, пише Л.Маккіннон, "зрозуміти зміст" акордів: "гармонія дає так багато для розуміння музичних зв'язків, що не знаючи її, студент попадає у дуже скрутне становище".

У зв'язку з питанням, яке розглядається, слід зауважити, що робота над гармонічним матеріалом повинна розглядатися у двох напрямках: по "вертикалі" і по "горизонталі".

З одного боку, гармонічні явища вивчаються у розвитку та в динаміці будови цілої музичної концепції. "Мені важливо, щоб студент відчув закономірність гармонічного руху, усвідомив логіку модуляцій, чергування тональностей і т. ін.", – говорив Л.Оборін, – для цього корисним буде уявити собі, а можливо, і грати твір у вигляді "стиснутих" гармонічних

формул. Це дозволить краще відчутти внутрішній зв'язок гармонії, її гармонічний зміст. В інтересах розвитку гармонічного слуху музиканта, пише Л.Баренбойм, необхідно наполегливо і вперто розвивати цільне відчуття музичної вертикалі.

У процесі гри на фортепіано може бути використано комплекс спеціальних прийомів, уміле використання яких покращить виконання і паралельно активізує гармонічну думку музиканта.

Познайомимось з деякими прийомами, які пройшли відповідну практичну апробацію:

1. Програвання музичного твору у заповільненому темпі, який супроводжується напруженим, інтенсивним вслуханням у всі гармонічні модифікації, чергування – зміни звукових структур. Корисним буде попутній гармонічний аналіз музичного матеріалу.

2. Вибрати з твору гармонічні "екстракти" ("спресовану гармонію") і послідовно, у "ланцюговому" порядку її програти на клавіатурі.

3. Арпеджоване виконання на інструменті нових для студента або відносно складних для нього акордових утворень. Метод дроблення звукових комплексів, спрощуючи і полегшуючи засвоєння їх слуховою свідомістю, призводить до того, що у майбутньому ці комплекси без проблем будуть сприйматися студентом одночасно у взятому акорді.

Найбільш активним способом формування розвитку гармонічного слуху є підбір гармонічного супроводу до різних мелодій. Так, у деяких авторитетних навчальних закладах, наприклад, у Паризькій "Вищій музичній школі", диригент при закінченні навчального процесу зобов'язаний продемонструвати навички гри з листа цифрованого баса, а також гармонізувати за фортепіано задану мелодію.

Як би там не було, репертуар, який вивчається студентом під керівництвом викладача, не може охопити всю низку тих творів, з якими йому прийдеться працювати у майбутньому.

Нема потреби доводити кожен музичний твір до стадії художньої завершеності. Ескізне розучування музичного твору – одна із своєрідних форм діяльності в арсеналі диригента духового оркестру. Оволодіння матеріалом не доводиться у цьому випадку до завершеності; робота припиняється дещо раніше.

Останнім, заключним моментом цієї роботи служить етап, на якому студент охоплює у загальному і цілому художній образ твору, намагається втілити свій задум у реальне звучання на інструменті. "... Після того, як студент розібрався у тексті, вірно грає нотний матеріал, робота над твором припиняється", – писав Л.О.Баренбойм, визначаючи ескізне розучування як особливу форму навчальної діяльності [5, 86].

Прихильниками ескізного засвоєння навчального репертуару виступали багато видатних музикантів-виконавців і педагогів. А.Буасьє, наприклад, писала під враженням зустрічі з молодим Лістом: "він не схвалює досконалого вивчення п'єс, вважаючи, що достатньо вловити загальний характер твору...". Ескізну форму роботи зі студентами широко використовував професор Московської консерваторії П.Пабст. У своїх спогадах його учениця А.П.Островська говорить: "Пабст не любив довго затримувати студента на одному творі, він давав можливість знайомитися з більшою кількістю п'єс, враховуючи те, що студент зможе сам завершити цю роботу, коли вона йому знадобиться". Приблизно так працювали К.Кіпп у Москві і Г.Беклеміщев у Києві.

Навчальним репертуаром з фортепіано для ескізної роботи майбутнього диригента можуть послужити власноручне інструментування оперних, симфонічних, камерно-інструментальних, вокальних та джазових творів, запропонованих студенту, а також відповідне читання фортепіанних клавірів, читання оркестрових партитур, нотних ілюстрацій з дисципліни "Оркестрова література" і т. ін.

Помітно змінюються в умовах ескізного розучування функції і обов'язки викладача, який керує навчальним процесом. Викладач тут ніби віддаляється від твору, його завдання полягає в тому, щоб намітити кінцеву художню мету цієї роботи, дати їй загальне направлення, підказати студенту найбільш раціональні прийоми і способи його діяльності.

Ескізне засвоєння студентом одних творів повинно бути постійно поряд з творами, які студент виносить на відповідну форму семестрового контролю або концертного виступу; обидві форми навчальної діяльності повністю зможуть реалізувати свої можливості лише у

тісному гармонійному поєднанні однієї форми з іншою. Тільки при такій умові можна націлити студента на вирішення пізнавального, музично-виховного завдання у його професійній діяльності.

Аналізуючи роль фортепіано у формуванні диригента, видатний німецький диригент Бруно Вальтер писав: "... для найбільш досконалої підготовки виконання обширного кола завдань диригента необхідно навчитися володіти цим інструментом, його діапазон звучання охоплює всі регістри... Повнота фортепіанного звучання створює придатні умови для оволодіння мистецтвом динаміки. На фортепіано практично здійснимі любі модуляції і контрапунктуючі завдання" [7, 35].

Курс фортепіано покликаний дати майбутньому диригенту можливість оволодіти цим інструментом в тій мірі, яка б допомогла успішно використовувати його у своїй професійній діяльності, у тому числі і розвитку внутрішнього слуху. Таким чином, задача оволодіння необхідним мінімумом фортепіанних навичок і розвиток внутрішнього слуху не є взаємовиключаючими, бо внутрішній слух не може розвиватися "сам по собі". Він вимагає постійної корекції з реальними музично-слуховими враженнями.

Якщо диригент, познайомившись з новим твором, відчуває у собі невпевненість перед першою оркестровою репетицією, то необхідно йому знов вернутися до сприйняття окремих художніх деталей засобами фортепіано. Наполеглива і вдумлива робота над тими чи іншими деталями ніби заново "відкриває" виконавцю твір, тому що часто саме значне у художньому образі відкривається за допомогою двох-трьох типових дрібниць".

Питання про вибір музичних фрагментів для цієї роботи вирішується у кожному окремому випадку по-різному. Іноді це основні партії, кульмінаційні епізоди, зв'язуючі елементи фактури і т. ін. Тут багато в чому зможе підказати диригенту перша репетиція з оркестром, у процесі якої задум диригента може змінюватися, на що вкаже реальне оркестрове звучання.

Співвідношення часткового і загального, окремих деталей і цілого, як важливий аспект художнього пізнання, є одним з центральних у виконавській діяльності. Багато чого тут вирішується і на підсвідомому рівні, а також силою таланту диригента. Однак існує і деяка закономірність: немає потреби "шліфувати" окремі деталі без свідомого уявлення про цілі і підпорядкування їх цілому; з іншого боку, – неможливо домогтися повноцінного засвоєння цілого без проникнення у художні деталі. У вирішенні кожного з цих завдань може допомогти ціленаправлене використання фортепіано.

Вибір методу щодо музичного ознайомлення з використанням фортепіано залежить не тільки від своєрідності фактури твору, але і від рівня підготовки диригента, його художнього кругозору, особливостей його індивідуальності.

Важливою проблемою курсу "фортепіано" для кваліфікації "викладач, диригент духового оркестру" є те, що цей курс ведуть викладачі-піаністи, які орієнтовані на роботу тільки у спеціальному класі і під час їх навчання у вищій школі не враховувалися можливості їх подальшої діяльності з іншого профілю. Піаніст, який закінчив вищий навчальний заклад і волею випадку став викладачем загального фортепіано, не має уяви про специфіку цієї роботи, не готовий до такої діяльності. З цієї причини вона здається йому нецікавою.

Серйозні труднощі виникають і тому, що застарілі програмні вимоги, не диференційовані, не виявлена специфіка роботи зі студентами того чи іншого профілю навчання. Кількість годин, відведена на цю дисципліну, зменшується. Більшість викладачів-піаністів, на жаль, не проявляє інтересу до цієї роботи, вважає цей предмет другорядним.

Крім того, труднощі з даної дисципліни виникають ще і від того, що відсутня як така методична література: посібники, хрестоматії і т. ін. Чи не пора об'єднати зусилля і вивести цю вкрай цікаву і необхідну дисципліну на той рівень, якого вона заслуговує? Реальність сьогодення вимагає виробити відповідну методику, яка б віддзеркалювала специфіку підготовки фахівців різних спеціальностей, зокрема, що стосується загального фортепіано у підготовці диригента духового оркестру.

Таким чином, у роботі з курсу "Загального фортепіано" багато невирішених проблем як методичних, так і організаційних.

Результат процесу навчання можна буде визнати повноцінним лише у тому випадку, коли буде впевненість у здатності випускників інтерпретувати нові твори, вирішувати нові завдання, бути готовим до самостійного узагальнення отриманих знань і навичок.

Тому автор даної статті, розглядаючи лише деякі аспекти цієї проблеми, хоче привернути увагу кожного "свідомого" музиканта (викладача і студента) та допомогти їм знайти шляхи в організації та проведенні виваженої музично-педагогічної роботи.

Ця проблема становить цікавий матеріал для дослідження і має перспективу подальших розвідок у даному напрямку.

Література:

1. Терлецький М. Читання партитур для духового оркестру. – Рівне: "Перспектива", 2006. – 203 с.
2. Терлецький М. Збірник задач та вправ з інструментування. – Рівне: "Перспектива", 2000. – 211 с.
3. Терлецький М. Оркестрова література. – Рівне: "Перспектива", 1999. – 209 с.
4. Терлецький М. Методика роботи з духовим оркестром. – Рівне: "Перспектива", 2000. – 153 с.
5. Баренбойм Л. Фортепианно-педагогические принципы Ф.М. Блуменфельда. – М., 1964. – 85 с.
6. Баринова М. Воспоминания о Гофмане и Бузоне. – М., 1964. – 124 с.
7. Бруно В. О музыке и музицировании // В сб. "Исполнительское искусство зарубежных стран", вып. 1. – М., 1962. – 56 с.
8. Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и советы. – М., 1961. – 130 с.
9. Ныrkova С. Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей. – М.: "Музыка", 1988. – 164 с.
10. Рабинович И. О работе с учениками над музыкальным произведением // В сб. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Вып.1. – М., 1955. – 66 с.
11. Рафалович О. Транспонирование в классе фортепиано. – Л., 1963. – 58 с.
12. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М., 1964. – 87 с.
13. Теплов Б. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972. – 184 с.
14. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. – М.: "Просвещение", 1984. – 173 с.



*Гайдабура О. Д.,
м. Рівне*

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЕСТРАДНОГО ЖАНРУ В УКРАЇНІ

Естрадний жанр – складне, багатоаспектне, внутрішньо-суперечливе явище культури, формування якої тісно пов'язане з соціальним середовищем, відбувалось у другій половині ХХ ст., в період істотних зрушень у сфері соціальних відносин, в тому числі етичних норм та уявлень, що зумовили відповідні зміни в соціальній психології загалом і в музичній зокрема.

Як явище музичного життя, естрадний жанр заслуговує на різнопланове дослідження та осмислення істориками, соціологами, теоретиками та істориками культури. Стильова система естрадного жанру остаточно сформувалась у 70-х роках ХХ ст.

Тема статті визначила необхідність звернення до праць, в яких висвітлюються особливості масової музики та її складових.

Визначення масової музики подано в роботах А.Баташова, Ю.Панасьє, які разом з А.Черновим розкривають також її історичну ретроспективу. О.Сапожник пропонує систематику явищ масової музики, що стала основою для класифікації, запропонованої у статті [5, с. 15-20].

Відомо, що перші джазові оркестри в Україні функціонували з середини 20-х – початку 30-х років. Так, у 1924 році було створено перший український джазовий ансамбль у Харкові під керуванням Юлія Мейтуса – студента музично-драматичного інституту та завідувача музичним відділом пролеткульту. Сольний концерт харківського джаз-ансамблю відбувся у

1925 році в місцевому драматичному театрі, причому оркестранти виконували твори як європейських джазових композиторів, джазові стандарти, так і негритянські твори. Вони копіювали вже існуючі афро-американські джазові зразки та створювали самостійні твори, багато в чому близькі до "пражанру".

Паралельно з афро-американськими різновидами джазу функціонував і "пісенний джаз", яскравим представником якого був "Теа-джаз" Леоніда Утьосова (Одеса). Прем'єра театралізованого концерту "Теа-джазу", створеного Леонідом Утьосовим та Яковом Скомаровським, відбулася 8 березня 1929 року в Ленінграді, де Утьосов на той час працював артистом Ленінградського театру сатири. У 1929 році в Харкові дебютував ще один український "Теа-джаз" під керівництвом Бориса Ренського.

Варто зауважити, що паростки вітчизняного джазу 20-х – початку 30-х років піддавались нещадній критиці з боку асоціації пролетарських музикантів в особі "художньої ради", що існувала в кожному обласному центрі колишнього Радянського Союзу. Внаслідок такого жорсткого регламентування творів музикантів чимало джазових колективів були змушені припинити свою діяльність.

Тогочасна мистецька наукова думка трактувала джаз як "буржуазну" зброю ідеологічної боротьби за свідомість радянських людей, аналізуючи цю музику досить поверхово й не вважаючи її новим оригінальним жанром у вітчизняному музичному мистецтві, навіть вимагаючи заборонити виконувати джазові твори.

У 30-х роках по Україні гастролують всесвітньо відомі джазові колективи: оркестри Хела Уінна (1934 р.) і Джека Бартон (1935 р.) з Англії; Боббі Астора (1934 р.) з Німеччини; Антоніна Циглера (1934 р.) та Отто Скупецкого (1936-1937 рр.) зі Словаччини; Макке Берга (1936 р.) зі Швеції та Джазової капели з Голландії. Вони сприяють помітному зростанню професійно-виконавського рівня вітчизняних джазових виконавців та активному виступу їх на концертних майданчиках.

У воєнний період джаз поступово відокремлюється від інструментальних форм й асимілюється з масовою піснею та естрадним мистецтвом. Джазові оркестри починають займатися різноманітною концертною діяльністю у складних умовах на передовій фронтів і на лініях оборони, даючи концерти також для трудівників тилу. Серед них слід згадати Л.Утьосова, К.Шульженко, І.Фелічева та інших.

Після війни в джазовій музиці поступово відбувається перехід від пісенних до різнобічних інструментальних форм. Такий поворот сприяв зацікавленості цим видом мистецтва молодих обдарувань і спричинив появу в багатьох містах і селах України великої кількості як професійних, так і самодіяльних колективів, що виконували джаз. Їх репертуар складався як із творів зарубіжних класиків джазу, так і з обробок українських народних пісень у джазовому стилі.

У Києві в 1946 році на базі клубу "Дніпро" було створено джазовий оркестр, який очолив Петро Кеслер. Також у 50-х роках розпочав активну творчу діяльність ще один професійний естрадний колектив, створений композитором і диригентом Євгеном Зубцовим із музикантів самодіяльних оркестрів Будинків культури "Метробуд", клубу МВС і Будинку офіцерів. У 1960 році (з утворенням Укрконцерту) цей оркестр отримав офіційну назву "Дніпро". Головним диригентом тоді був Ігор Петренко, потім його замінив Євген Діргунов, а пізніше – Гіві Гачічеладзе.

Також у цей період починають звучати джазові оркестри під керівництвом В.Новикова в Києві та О.Шаповала в Дніпропетровську. Характерним для вітчизняного джазу кінця 40-50-х років стали ансамблеві та сольні форми музикування, відповідно, зменшилася роль бігбендів. Досить плідно виступають у цей час квартет "Мрія" Юхима Маркова, джазове тріо у складі В.Петруся, П.Бриля, В.Пшеничникова (1947 р., Київ), солісти Юрій Кузнецов (Одеса), Пилип Бриль, Леонід Гольдштейн та інші. Ансамблі та солісти того часу орієнтувалися на кращі афро-американські традиції.

Перший етап (1957-1965 рр.) активізації джазового руху в Україні пов'язаний з проведенням VI Всесвітнього фестивалю молоді й студентів у Москві (1957 р.), на базі якого був організований перший Міжнародний конкурс джазових оркестрів. У даний період у

творчості українських джазменів простежуються пошуки оригінального власного стилю у сполученні з джазовою імпровізацією й національним фольклором.

У 1962 році в Києві з'являється перший джаз-клуб, згодом такі клуби виникли в Харкові, Одесі, Донецьку та в інших містах країни при різних організаціях, підприємствах, заводах, що, безумовно, сприяло популяризації джазу й зростанню професійної майстерності музикантів. У середині 60-х років багато джазових виконавців починають створювати власні композиції, забарвлені національним колоритом. Це був, безумовно, великий крок уперед. В українському джазовому мистецтві досить помітним явищем стала презентація п'єси саксофоніста Олександра Шаповалова "Кобзарська дума", де простежувались пошуки індивідуального творчого стилю, що групувався на сполученні джазової імпровізації з національними музичними особливостями.

1962 рік вважається переломним періодом розвитку естрадного жанру на Рівненщині. В м. Рівне малі склади естрадних ансамблів грали в ресторанах міста, а також в кінотеатрах перед початком кіносеансів. Одним із таких ансамблів керував композитор О.Канєвський.

На базі Рівненського музичного училища був створений учнівський джаз-оркестр (повний склад: 4x4x5), його очолив викладач Владлен Прибора.

Учасники джаз-оркестру, учні музичного училища, набуваючи досвіду індивідуальної гри в цьому колективі, почали створювати в місті Рівне та області свої невеликі за складом джаз-бенди, які грали на вечорах відпочинку в клубах.

Одним з перших оркестрів, який грав в танцювальних вечорах, керував А.Владико. Згодом його очолив М.Шевчук і цей оркестр став одним з найпопулярніших на Рівненщині. Цей колектив мав два напрями своєї діяльності: в зимовий період оркестр грав на вечорах танців, а в літній період вів концертну діяльність. Концертна програма мала назву "Привіт з Ровно".

В цей період рівненський композитор Л.Жевченко створив інструментальний квартет: Л.Жевченко – акордеон, Д.Панасюк – кларнет, Г.Маков – гітара, О.Кожухов – контрабас (міський будинок культури). Рівненська філармонія того періоду була представлена професійним джаз-ансамблем "Парни с нашей улицы" під керівництвом А.Гершбурга.

У Новоздолбунові ентузіасти джазової музики при автоколоні організували джаз-оркестр "Сигнал" (керівник О.Іванов).

У 1969 році почав свою творчу діяльність джаз-оркестр Рівненського міського будинку культури (керівник Л.Жевченко).

У 1973 році при клубі Рівненського льонокомбінату був створений джаз-оркестр (керівник Т.Язуфович).

У 1974 році на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського факультету Київського інституту культури, а згодом Інституту мистецтв РДГУ (1999 р.) був організований джаз-оркестр (керівник О.Гайдабура), який і по сьогоднішній день є одним з найкращих оркестрів західного регіону України (лауреат міжнародних та всеукраїнських фестивалів та конкурсів 1998, 2000, 2001, 2002 рр.).

У 1979 році при міському Будинку культури В.Шварцпель організував джаз-оркестр "Панорама".

1999 – рік створення джаз-оркестру рівненського палацу дітей та молоді (керівник М.Баланчик).

На кінець 60-х і 70-х років припадає неофіційна заборона державними структурами вітчизняного джазового мистецтва, проте даний період характеризується зміцненням відповідного жанрового середовища, що було необхідним для активної появи та успішного розвитку українського джазу. Поступово формується фестивальна й концертна структура. Однак у більшості заходів домінують виступи джазової еліти й не пропагується творчість провінційних ентузіастів-джазменів. Фестивалі носили поодинокий характер, основними центрами й надалі залишались Дніпропетровськ, Донецьк, Київ, Кривий Ріг, Одеса. Варто зауважити, що висвітлення фестивальних подій засобами масової інформації було в той час досить стриманим, не існувало також української фонотеки цього жанру ані на республіканському, ані на місцевому телебаченні. Серед лідерів-джазменів даного періоду

слід назвати В.Симоненка (Київ), В.Колесника (Донецьк), І.Хому (Львів), О.Шаповала (Дніпропетровськ), Ю.Маркова, Л.Гольдштейна (Київ), О. Несторова та ін. Доцільно також зазначити, що склад оркестрів та ансамблів не був стабільним, тому репертуар і стиль виконавства мали стихійну спрямованість [4, с. 15-18].

У другій половині 80-х років в Україні формується система професійної джазової освіти: відкриваються естрадні відділення у вищих мистецьких навчальних закладах і музичних школах Києва, виникає мережа джазових клубів, що займаються просвітницькою, організаційною діяльністю, надаючи джазовим колективам можливість постійно виступати; починає функціонувати система аудіовізуальних записів і продукування вітчизняної джазової музики; розширюється український фонд грамзаписів; науково-публіцистичної та наукової літератури; поновлюється джазовий істеблішмент за рахунок молодих музикантів-професіоналів, серед яких О.Гебель, Ю.Зоря, Ф.Титаренко (Кривий Ріг), М.Голощанов, В.Зозуля (Одеса); В.Абашидзе (Донецьк).

Третій етап джазового руху в Україні припадає на кінець 80-х – початок 90-х років і започатковує джазовий "ренесанс" в українській популярній естрадній музиці. Даний період у творчості українських музикантів помічений поєднанням джазу, основу якого становить афро-американський фольклор, з архаїчним різновидом української народної творчості – ритуально-обрядовими піснями. Зразки синтезу джазового та національного музичного мислення в популярній естрадній музиці існували й у 70-х роках (твори І.Поклада, О.Білаша, В.Івасюка та інших). Однак на початку 90-х років переосмислення джазової стилістики на національному ґрунті стало визначальним (групи "Нічлава Блюз", "Анна-Марія", твори Г.Гаврилець, І.Корнілевича, пізніше – гурт "Чорні черешні", тріо "Древо", соліст Р.Гриньків) [4, с. 11-13].

Прогресивному розвитку вітчизняного джазу наприкінці 80-х – початку 90-х років сприяло проведення джазових фестивалів, серед яких "Обрії джазу" (Кривий Ріг), "Міні-Джаз-Фест" (Вінниця), "Фестиваль джазової музики" (Донецьк), "Голосієве", "Метаморфози джазу" (Київ) тощо, а також участь українських джазменів у міжнародних і всеукраїнських джазових фестивалях, Днях джазової музики та висвітлення джазових подій вітчизняними мас-медіа (сучасні радіо- та телепередачі: "Тема з варіаціями" – О.Коган, "35 хвилин джазу" – Л.Гольдштейн, "Джаз до 23-ї" та інші).

Характерним для 80-90-х років явищем є поява та активне функціонування поряд з інструментальним і вокальним джазу, яскравими представниками якого є гурти: "Джаз-хорал" (Кривий Ріг), "Джаз-Експромт", "Мен Саунд" (Київ), частково – "Чорні черешні" (Рівне), солісти Наталя Гура (Київ), Лілія Остапенко (Кривий Ріг), Ольга Войченко (Донецьк) та інші.

З другої половини 90-х років починається четвертий період розвитку джазового мистецтва в Україні, який триває й до нашого часу. Відбувається активне продукування вітчизняними студіями звукозапису аудіовізуальної продукції професійних джазових колективів та окремих виконавців.

Серед лідерів сучасного українського джазу варто згадати гурт "Фест" (Вінниця) та їх магнітоальбом "У колі друзів" (1998 р.), "Er.J. Orchestra" – магнітоальбом "Габріеліус" (1999 р.), дитячий біг-бенд під керівництвом О.Гегеля, а нині – В.Басюка (Кривий Ріг), тріо Е.Ізмайлова (Крим) – магнітоальбом "Мінарет" (1999 р.), квартет В.Шабалтаса (Харків) з магнітоальбомом "Я люблю Бразилію" (1999 р.), гурт "Схід-side" з альбомом "Голос з небес" (2000 р.), квартет С.Мороза – магнітоальбом "Крок за кроком" (1999 р.), гурт "Аби MC" з однойменним альбомом (2000р.), гурт "Святошинський Хрест" (2001р.), а також гурт "Біокорд" з проектом "Вищі небеса" (1994 р.), "Рутенія" з магнітоальбомом "Провінційний джаз" (1998 р.) та інші [4, с. 40-42].

Із сольних проектів вирізняються довершеністю композиції у виконанні Д.Найдича з магнітоальбомом (1996 р.), С.Овсянникова – магнітоальбом "Вітер Нагуаля" (1999 р.), П.Пашкова з магніто альбомом "Український проект" (1998 р.); з дуєтів – Ел Ді Меола та Р.Гриньків у спільному проекті "Зимова ніч" (1999 р.), подружжя Кримових з альбомом "Там, де нас нема"(1997 р.), дуєт О.Войченко та С.Капелюшка – "Ніжність" (1999 р.) [4, с. 19-20].

З представників вокального джазу варто відмітити гурт "Джаз-хорал" під керуванням О.Гегеля (Кривий Ріг), гурт "Джаз-Експромт" під керуванням О.Лисоконя (Київ), "Мен Саунд" під керуванням В.Міхновецького (Київ), "Чорні черешні" на чолі з Ю.Поліщуком (Рівне) та джаз-хор під керівництвом О.Сметани (Рівне).

Ця нова хвиля піднесення джазового руху в Україні окреслює шляхи перетворення набутих досягнень українського джазового мистецтва у вітчизняну джазову школу.

Перший склад вокального джазового ансамблю (октету) мішаного складу "Джаз-Експромт" був зібраний Володимиром Міхновецьким у 1991 році зі студентів Київської консерваторії. У січні 1993 року відбулося відродження "Джаз-Експромту", до складу якого приєдналися Марина Керусенко та Світлана Величенко. А провідною солісткою новоствореного гурту стала Наталія Гура, котра саме в "Джаз-Експромті" знайшла своє покликання (до цього вона співала в хоровій капелі "Думка", на офіційній естраді, а українському слухачеві відома як чудова виконавиця фолк-рокових опусів Кирила Стеценка). Крім традиційних джазових стандартів, у репертуарі "Джаз-Експромту" є обробки українських народних пісень та нові аранжування шлягерів радянських часів.

Основний стильовий напрям ансамблю був визначений у 1993 році, коли до "Джаз-Експромту" приєднався композитор і аранжувальник Олександр Лисоконь – концертмейстер Національної опери, викладач Київської державної консерваторії, Заслужений артист України. У той час до репертуару колективу, що здебільшого складався з творів традиційної джазової музики та християнських псалмів, увійшли нові аранжування українських народних пісень, пісень групи "Бітлз" та авторські твори.

Октет записав у 1993 році в рамках американського проекту "Jesus Film Project" подвійний альбом сучасних християнських псалмів українською мовою "Хвала і покоління".

У 1994 році у рамках фестивалю "Нові зірки старого року" (м. Київ) ансамбль визнаний найкращим вокальним колективом України. В цьому ж році гурт стає переможцем національного радіо хіт-параду "12-2".

У грудні 1994 року В.Міхновецький створив новий джазовий вокальний проект "Man Sound". "Джаз-Експромт" з того часу майже повністю змінив склад (залишилися тільки М.Керусенко та О.Лисоконь).

Гурт "Джаз-Експромт" в якості почесного гостя виступав на багатьох міжнародних фестивалях: "Слов'янський базар" (Вітебськ, 1993 р., 1996 р., 1998 р.); джазових фестивалях "Джазова провінція" (Вільнюс, 1997 р.); "Обрій джазу" (Кривий Ріг, 1995 р.); "Джаз у Сочі" (1996 р.); фестивалі Середземномор'я "Бархатний сезон" (Миколаїв-Одеса-Єрусалим-Хайфа-Київ, 1995-96 рр.). У 1999 році уже як секстет у новому складі гурт "Джаз-Експромт" став лауреатом конкурсу вокальних ансамблів у Тампері (Фінляндія).

У 1997 році вийшов магнітоальбом та компакт-диск гурту з однойменною назвою "Джаз-Експромт" a cappella.

У 1999 році до складу "Джаз-Експромту" приєдналась криворізька вокалістка Лілія Остапенко. З цього часу починається нова хвиля популярності вокального джазового секстету, який на даний час складають: Лілія Остапенко – сопрано соло, Олена Орлова – сопрано, Марина Керусенко – альт, Олег Керусенко – тенор, Юрій Зоря – баритон, Владислав Рубель – баритон, Рубен Толмачов – бас.

Перші паростки рок-музики з'явилися в Україні після проведення у 1957 році VI Всесвітнього фестивалю молоді та студентів (Москва). До цього часу рок-музика звучала переважно в аматорських групах, що копіювали ранні форми рок-музики: ритм-енд-блюз, біт-музику, рок-н-рол і твори західних рок-груп (зокрема, "Бітлз").

Отже, перший етап формування вітчизняної рок-музики охоплює 1957-1960 роки й характеризується поширенням стандартного рок-н-ролу в різних його танцювальних модифікаціях. Спочатку в рок-музиці панував стиль рок-н-рол класичного зразка, пізніше – традиційна рок-музика, яку представляли групи "Березень" (1964 р.), "Once" (1965 р.), "Друге дихання" (1966 р.), "Червоні дияволята" (1967 р.), "Садко" (1966 р.), "Оріон" (1967 р.).

Перші прояви біг-біту в Україні починаються з відкриття в Києві молодіжного клубу "МК-62" (1962 р.) у приміщенні кафе "Мрія", що по вулиці М.Леонтовича. На той час це був

своєрідний клуб за інтересами, що гуртував поетів, бардів, скульпторів, художників, кіно-, фотолюбителів; там розміщувався джаз-клуб, а з 1965 року – й секція біг-біту на чолі з Григорієм Махно.

У березні 1967 року в Києві було проведено перший міський конкурс біг-біту, в якому взяли участь 12 колективів. Однією з умов конкурсу було виконання кількох пісень українською та англійською мовами як "стандартів", а також власних творів. Лауреатами конкурсу стали групи "Once" та "Садко". Цей конкурс мав великий резонанс у молодіжному середовищі та сприяв творчій конкуренції груп. У жовтні-листопаді 1967 року відбувся другий київський конкурс рок-команд, яких уже налічувалось більше 20-ти. Така подія засвідчила потужний біг-бітовий рух, широкий жанровий діапазон київських аматорів, використання автентики, українського мелосу, також висококласне копіювання закордонних груп, таких як "Бітлз", "Холліз", "Кінкс" (зокрема, групою "Once") тощо. Кожний колектив мав у репертуарі й власні твори, що виконувалися рідною мовою.

Проте піком київського рок-н-ролу став третій (вже Всесоюзний) конкурс біг-біту, що відбувся в березні 1968 року. Важливим є той факт, що на конкурсі було представлено україномовний репертуар і перші зразки вітчизняного симфо-року (квінтет Петра Полухіна). Сюди було запрошено ризьку групу "Еоліка", яка посіла 1 місце, а також гурти з Харкова, Львова.

У 1968 році в Києві виник перший клуб шанувальників популярної музики, який налічував понад 200 членів на чолі з Г.Махно. Клуб влаштовував платні лекторії з біг-біту, перші "живі" дискотеки в Києві, музичні вечори-зустрічі з рок-групами. Крім того, він займався організацією концертних майданчиків для київських рок-гуртів, репетиційних залів. Найхарактернішою тенденцією цього етапу розвитку рок-музики залишалася орієнтація на композиції західних хард-рокових колективів.

70-ті і початок 80-х років (другий етап) відзначаються особливою популярністю рок-музики. Рок-груп дедалі стає все більше, проте відрізняються вони між собою здебільшого тільки назвою. Твори виконуються переважно російською мовою або мовою оригіналу (англійською). Особливою енергетикою відрізняються групи "Еней" (1969 р.), "Дзвони" (1971 р.), "Фаєтон", "Гроно", "Візерунки шляхів" (1975 р.), "Крок" (1979 р.), "Граймо" (1970 р.). Взагалі 70-ті роки характеризуються домінуванням у рок-музиці українського мелосу в синтезі з класикою. Характерною тенденцією залишається орієнтація на композиції західних хард-рокових колективів.

Період із середини 80-х по 1995 рік є переломним у розвитку вітчизняної рок-музики. В цей час спостерігається розподіл на любительський і професійний рок. Активно працюють групи "ВВ", "Кому вниз", "Брати Гадюкіни", Віка Врадій ("Сестричка Віка") та інші. Особливо цінним є те, що національний фольклор стає домінантою у творчості даних колективів. Важливим для цього періоду є закінчення історії вітчизняного року як виключно соціального явища й початок вітчизняної рок-музики. Відбувається масова комерціалізація і професіоналізація новостворених груп і виконавців.

На початку 1987 року виникають рок-клуби в Києві, Харкові, Львові, Дніпропетровську, що стали своєрідними формами легалізації аматорських рок-формацій. Темпи розвитку інфраструктури нової генерації в кожному регіоні були різними. 1987 рік характерний проведенням численних вітчизняних рок-фестивалів, серед яких "Дебют-87", "Молодіжне перехрестя-87", "Рок-діалог", "Жорстка вечеря", котрі сприяли злету популярності нових рок-колективів у жанрі "треш-метал". Серед перших колективів, що працювали в цьому стилі, можна назвати гурт "Едем" (Київ), який був створений суто інструментальним. З часом на зміну жорстким, абстрактним підходам приходить мелодійність аранжувань, ансамблева злагодженість тощо.

Активному поширенню вітчизняної рок-музики сприяло проведення Всесвітньої "Олімпіади-80" у Москві, яка супроводжувалась трансляцією кращих закордонних і вітчизняних зразків рок-музики й сприяла позитивному ставленню громадськості до нового музичного жанру.

У 80-х роках ХХ століття рок умовно поділився на комерційний та соціальний. До комерційного було віднесено модні музичні течії, які ігнорували змістовне навантаження текстів, їх художню цінність (група "ХХ століття"); другу течію започаткували групи "НЗ", "Еней", "Мертвий півень", "Сестричка Віка", "Тарас Чубай", які у своїй творчості розкривали гостро-соціальні проблеми. У стилі професійного панк-року працювали групи "ВВ", "Брати Гадюкіни", "Жаба в дирижаблі", "Клуб шанувальників чаю".

Наприкінці 80-х років активно створюються вітчизняні рок-колективи на аматорському рівні при рок-клубах, зокрема в Києві: "Слід", "Квартира № 50", "Вавилон", "Едем", "Летаргія", "Крусейдер"; у Львові: "Кому вниз", "Бункер Йо", "Січ", "Клуб шанувальників чаю", "Форте", "Брати Гадюкіни"; в Харкові починає свою музичну діяльність як рок-співачка Марія Бурмака.

Творчість вітчизняних рок-груп, котрі виконують виключно російськомовну та англomовну рок-музику ("Табула Раса", "Грін Грей", "Хай Фай", "Ю Джі", "Різні люди") припадає на початок 90-х років. Слід зазначити, що в цей період інтерес до рок-музики помітно знизився, оскільки вітчизняний слухач надавав перевагу диско-музиці та італійській естрадній пісні.

Наступний період формування вітчизняної рок-музики (з 1995 року) характеризується активним проведенням Міжнародних і Всеукраїнських концертів і фестивалів рок-музики, серед яких "Оберіг" (Луцьк), "Тарас Бульба" (Дубно), "Червона рута" (Чернівці), "Вивих" (Львів), "Марія" (Чернівці), "Рок-екзистенція" (Київ) та інші. Значно зріс вплив рок-музики на вітчизняну естрадну пісню. Українські естрадні співаки, зокрема Катя Чилі, Марійка Бурмака та інші включають до свого репертуару твори, стилізовані під рок.

Дуже перспективними новачками початку 90-х можна назвати Лесю Герасимчук і "Драглайн". Якась надзвичайна поетичність у поєднанні з експресією були притаманні Лесі. Через деякий час виникла нова Лесина група "Королівські Зайці", яка досить швидко стала званою у Львові, а згодом – у Києві та інших містах України. Окрім "Зайців" також активно прогресують цілком самобутні "Дивні", "Джек О'Лентерн", "Чорний Вересень", "Деінде". Свого часу Львів міг похвалитися різноманітними імпрезами та акціями, що мали виразну львівську ауру: це – незабутній фестиваль "Вивих" з його неймовірним зібранням усіх різновидів нонконформістських театрів-студій, музичних груп і літературних об'єднань; Всеукраїнський рок-фестиваль "Альтернатива", який репрезентував найкращі альтернативні групи країни, а також конкурс молодих команд "Майбутнє України". Зараз діє регулярний фестиваль "Рокотека", де виступають переважно місцеві групи, а також гості з західного регіону.

У рок-музиці 90-х років визначились найбільш характерні тенденції; виникли відгалуження від існуючих напрямів, серед яких пост-панк, хард-рок, спід-метал, треш-метал, хеві-панк, нео-хард-рок тощо, які класифікуються як важкий рок; відбулося взаємне тяжіння рок-музики до академічної, започатковане Л.Уеббером, К.Штокгаузенем, Л.Бернстайном.

Еволюція музичних форм поступово призводить до асимілювання класичної та сучасної популярної естрадної музики. На даний час у симфонічній музиці активно використовуються композиційні прийоми рок-музики, джазу (Є.Станкович, Г.Тараненко). В українській рок-музиці інтенсивно впроваджуються такі напрями, як арт-рок, класик-рок, симфо-рок, рок-опера з використанням досягнень академічної (класичної) музики, що є доказом високого художньо-естетичного та професійного рівня вітчизняного рок-мистецтва та початком його світового визнання. Відстеження подальшого розвитку цих нових напрямів становить перспективу даного дослідження.

Культовий гурт "Кому вниз" створив у лютому 1988 року актор Київського молодіжного театру, автор-виконавець, клавішник Андрій Середа. До його складу ввійшли: гітаристи Влад Макаров і В'ячеслав Малютін, басист Сергій Степаненко і барабанщик Євген Разін. Команда заявила про себе на першому фестивалі Київського рок-клубу в липні 1988 року, а в листопаді вже завоювала гран-прі "Голосієво". Гурт "Кому вниз" починає прокладати перші концертні шляхи по Україні.

Першу програму було створено в стилі камерно-психоделічного прогресив-року. Андрій Середа переходить на україномовний репертуар і на "Червоній руті – 89" гурт "Кому вниз" посідає друге місце разом із "Братами Гадюкініми" [1, с. 5-50].

Музиканти укладають професійний контракт із фірмою "Кобза" і вперше виїжджають за кордон. Вони знімають кілька відеокліпів і записують альбом "1990".

На початку 1993 року гурт записує концептуальний альбом "In kastus" (кровосуміш). За підсумками 1994 року цей альбом визнаний кращим рок-альбомом в Україні, гурт "Кому вниз" – кращим рок-гуртом, а Андрій Середа – кращим рок-вокалістом. Улітку 1997 року "In kastus" був випущений на CD і на касеті американською фірмою "Omni Sphere", на початку вересня цього ж року відбувся сольний концерт-презентація альбому.

Рок-формація "Chant Moulin" (м. Рівне) була створена шанувальниками рок-музики, студентами Рівненського інституту культури Ю.Шнайдером та А.Ляшуком у 1991 році. Спочатку два виконавці: Юрій – гітара та Андрій – флейта, створювали свої власні композиції, опираючись на фольклорний матеріал Рівненського Полісся. Йшов час творчих пошуків і з дуєту гурт перетворився в справжню творчу групу музикантів, які з концертними програмами гастролювали.

У 2000 році до складу гурту були запрошені: В.Луговський – барабанщик, В.Гайдабура – клавішні, О.Конотопчик – гітара, Ю.Садовий – бас-гітара, цей період творчої діяльності займає особливу сторінку в творчому житті гурту. Був зроблений цікавий спільний проект (2002 р.) "Chant Moulin" разом з джаз-оркестром РДГУ (керівник О.Гайдабура), де було поєднано рок-музику з джазом. В цей період відзнятий музичний фільм "Синя папороть", а також записаний ексклюзивний компакт-диск з цією ж назвою.

Перспективи розвитку естрадного жанру як явища культур, пов'язані з його здібністю бути музичним еквівалентом сучасного життя, активно взаємодіяти з іншими музичними жанрами, періодично повертаючись до блюзових витоків своїх засобів виразності.

Література:

1. Баташов А. Советский джаз. – М.: Музыка, 1972. – 163 с.
2. Гайдабура О. История развития советского джаза. – Ровно: КДИК, 1975. – 10 с.
3. Панасье Ю. История подлинного джаза. – М.: Ленинградское отделение, 1988. – 126 с.
4. Сапожник О. Популярна естрадна музика в Україні: Історичний екскурс. – К.: Мистецтво та освіта, 2003. – № 2,3,4.; 2004. – № 1. – 10 с.
5. Чернов А., Бялик М. О лёгкой музыке, о джазе, о хорошем вкусе. – М.: Музыка, 1965. – 155 с.
6. Богдан Столярчук, Олександр Гайдабура. Ритми рівненського джазу. – Рівне: О.Зень, 2009. – 168 с.



**Турчинський Б. Р.,
м. Петах-Тиква, Ізраїль**

ВЛАДИМИР ЛУБ: "БЫТЬ ВЕРНЫМ ПРОФЕССИИ"

"Лучший путь к успеху – это влюбиться в то, что ты делаешь".

В.Н.Луб

"Поет" на трубе", – так говорили все, кому довелось слушать игру трубача, профессора Одесской государственной консерватории имени А.В.Неждановой Владимира Николаевича Луба.

И это правда. Его звук на трубе отличался красотой и мощью. Луб обладал блестящей техникой и выдающимся даром интерпретатора, был прекрасным исполнителем произведений различных жанров, форм и направлений, написанных для трубы. Классические

произведения Баха, Бибера, Гайдна, Гуммеля, Альбинони, Вивальди, сочинения композиторов XX века: Шостаковича, Вайнберга, Щедрина, Эшпая, Арутюняна, Гершвина, Пахмутовой... Искусство Владимира Луба способствовало появлению многих интересных музыкальных произведений для трубы, написанных композиторами-одесситами – А.Красотовым – "Marcato", концертная пьеса для трубы и фортепиано (1985), многочисленные пьесы Р.Свирского. Кроме всего, Луб прекрасно играл джаз – как на трубе, так и на фортепиано. В консерватории я часто заходил к нему в класс послушать его учеников. Могу с уверенностью сказать... Он был удивительным человеком – и в жизни, и в музыке. Он был педагогом-музыкантом, который мог воспитать ученика, который сам бесконечно был влюблен в музыку и в свой инструмент. Таким он остался в моей памяти.

Недавно прочитал книгу профессора Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского В.Н.Апатского "Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства" – прекрасный научный труд. Автор пишет: "Как известно, студенты-медики, заканчивая институт, дают клятву Гиппократу. Я считаю, что клятву подобного рода должны давать и будущие педагоги, ведь им вручают судьбы людей!". Вспоминая Владимира Николаевича Луба, я думаю, что он, начиная работать педагогом, дал сам себе такую клятву: быть верным профессии, посвятить труд свой людям.

... Как-то я получил письмо от своего друга композитора Марка Штейнберга, о котором мною в свое время был написан очерк "Я родом из Одессы". Вот какие дорогие для меня слова он пишет: "Дорогой Борис! Вероятно, ты ещё сам не осознаёшь, какое великое дело делаешь! Для тебя это духовная потребность – писать очерки о музыкантах, а для окружающего мира, особенно музыкального, – это вечный памятник всем тем людям, о которых ты пишешь, памятник, что крепче гранитного. Спасибо, дорогой! Твои читатели с благоговением и любовью относятся к твоим героям, даже не зная их. Но почему ты пишешь, что закончил первый круг своего литературного творчества первой же книгой-сборником очерков о музыкантах? Хочу тебя "упрекнуть", сказать, что это не так. Вернее, напомнить имена некоторых людей из Одессы, с кем ты был довольно близок и о которых просто необходимо рассказать в новых очерках. Среди них Вера Петровна Базилевич, Николай Константинович Генари... И это не все... Владимир Николаевич Луб, замечательный трубач, воспитавший целую плеяду отличных музыкантов. Заведующий кафедрой духовых инструментов Одесской государственной консерватории (1980-1990 гг.), профессор. Обязательно напиши о них! Твой Марк Штейнберг". Честно говоря, я и сам давно собирался... Вот и повод.

Страницы википедии:

Луб Владимир Николаевич. Родился 19 октября 1945 года на острове Мацува Южно-Сахалинской области. Погиб в 1990-м в Одессе. Исполнитель, профессор (1989), заслуженный работник культуры (1989).

С 1959 по 1963 год учился в Павлодарском музыкальном училище имени П.И.Чайковского в классе преподавателя В.Вакулина.

1965-1970 гг. – учеба в Алма-Атинской консерватории (класс преподавателя А.Спирина).

1964-1968 гг. – солист оркестра ансамбля песни и пляски МВД (Алма-Ата). Службу в ансамбле совмещал с учёбой в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

1968-1972 годы. Солист оркестра оперной студии при Алма-Атинской консерватории.

1974 г. Аспирантура-стажировка при музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, класс профессора, народного артиста РСФСР Т.А. Докшицера.

1972-1990 гг. Преподаватель Одесской государственной консерватории им. Н.В.Неждановой – доцент (1981), профессор (1989). 1972 г. Солист симфонического оркестра Одесской филармонии. За время творческой и педагогической деятельности воспитал множество профессиональных музыкантов-трубачей, среди которых преподаватели музыкальных училищ Украины и стран СНГ, профессора и доценты музыкальных академий Украины (Киев, Донецк, Одесса), солисты и артисты симфонических оркестров, театров оперы и

балета (Киев, Донецк, Одесса, Львов). Пять заслуженных артистов Украины, 12 лауреатов республиканских и всесоюзных конкурсов.

С 1979 по 1989 годы В.Н.Луб – заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов. Создал прогрессивную современную школу игры на трубе, оркестрового исполнительства, системы ежедневных упражнений, подбора репертуара и др. Интересны его теоретические работы, изданные в Киеве и Москве: Луб В.Н. "Методика обучения в самодеятельности трубачей и корнетистов. – "Музыка", 1982. – 180 стр."; Луб В.Н. "К вопросу о специфике игры на родственных инструментах (трубах различных строев)". – Киев, "Музычна Украина", 1989. – 64 стр."

В числе учеников Владимира Николаевича Луба такие выдающиеся впоследствии музыканты, как Николай Баланко, заслуженный артист Украины, солист оркестра Национального академического театра оперы и балета Украины, профессор Национальной музыкальной академии имени П.И.Чайковского. Как Игорь Борух, заслуженный работник культуры Украины, приват-доцент Одесской национальной музыкальной академии имени Н.В.Неждановой, Юрий Кафельников, заслуженный артист Украины, В.Подольчук, заслуженный артист Украины, преподаватель Донецкой академии музыки имени С.С.Прокофьева... В.Ефимов, заслуженный деятель искусств Украины, директор Кировоградского музыкально-драматического театра. Василий Кучмий, солист оркестра Одесского театра музкомедии. Ю.Лабуда, солист оркестра театра оперы и балета Одессы. А.Лабатас, солист Национального Президентского оркестра Украины. С. Голоскевич, Анатолий Мусиенко, Геннадий Кисельников, Марк Колпакчи и многие другие.

Если вслед за этими официальными строками биографии говорить не официально, а простым языком, вспоминать Владимира Николаевича Луба по-дружески, то можно сказать, что был это высокопрофессиональный трубач, прекрасный исполнитель, замечательный педагог, активный общественный деятель и просто добрый, отзывчивый человек. Всё это обязывает нас, живых, увековечить память о нем, рассказать молодым, что это была за творческая личность.

У него было много друзей и теперь есть кому подробно и с душой рассказать о нем! Я вспоминаю его сам и прошу его товарищей рассказать, каким этот большой музыкант был в жизни и в творчестве. Это будут наши общие воспоминания – друзей и коллег.

Его называли не иначе как "папа".

Первым, к кому я обратился с просьбой рассказать о том, каким ему запомнился Володя Луб, был Александр Криворучко, артист оркестра Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева.

– Саша, после службы в оркестре Одесского военного высшего командно-инженерного училища ПВО ты поступил в Одесскую государственную консерваторию и как раз на твои годы пришлось заведование кафедрой духовых инструментов Владимиром Николаевичем Лубом. Расскажи, каким он был, что осталось о нем в твоей памяти?

– Я учился в консерватории с 1981 по 1986 годы. Занимался у замечательного преподавателя по ударным инструментам Владимира Александровича Лисицы. А заведующим кафедрой был у нас Владимир Николаевич. Мы его называли не иначе как отец. И было за что.

Он был великолепным заведующим кафедрой, чутким человеком. Понимал студентов, особенно опекал малоимущих. Его все любили и уважали. Приоритетным для него было, чтобы каждый студент получал стипендию. Нередко ходил сам к преподавателям других дисциплин и буквально вымаливал у них поставить оценку, подходящую по критериям для получения стипендии.

Но не только это запомнилось, конечно. Вообще все, что я могу сказать об этом человеке – только самое хорошее. Он был открыт душой, всегда делился со студентами секретами своего мастерства, абсолютно одинаково относился ко всем людям, будь то украинец, русский, еврей или иностранец. Старался быть справедливым и честным по

отношению к себе и к окружающим. Он очень любил свою семью, с большой любовью относился к своей супруге.

...Погиб он, защищая девушку от хулиганов. Потерял много крови, и если бы об этом знали студенты – я уверен, все без промедления сдали бы для него кровь. Но сообщили нам, когда наша кровь была ему уже не нужна...

Я расскажу об одном эпизоде, показывающем, насколько Луб был человеком неравнодушным. Один из учеников по молодости попал в милицию на 15 суток. А тут на носу важный экзамен. Что делать? Владимир Николаевич идет на прием к начальнику отдела милиции и находит с ним общий язык. Дальше было и смешно, и грустно. Этого студента с охраной привозят в консерваторию на репетиции с аккомпаниатором, а затем и на экзамен. Все закончилось благополучно. Главное, что экзамен был успешно сдан! И всё это только лишь благодаря Лубу!

Оригинально познакомились и подружились...

Вспоминает мой друг из Днепропетровска – исполнитель, композитор, заслуженный деятель искусств Украины Михаил Некрич. В оркестре "Зеленый Огонек", где я был руководителем, в Черкассах, играли два трубача из Одесской консерватории. Юрий Соловьев, окончивший консерваторию у профессора Г.Д.Леонова, и Владимир Ефимов, который заочно занимался у Владимира Николаевича Луба. Были у нас выходные после серии концертов. Кто-то из ребят предложил: а давайте смотаемся в Одессу, морем подышим, бычков с Привоза поедим?!

Долго не думали, утром сели в машину и днем были уже в Одессе. Зашли в консерваторию – тут я и познакомился с Владимиром Лубом.

Мы были с ним ровесниками и, наверное, поэтому сразу перешли на ты. Почувствовали симпатию друг к другу. Как всегда в таких случаях, выяснили в разговоре, что у нас много общих знакомых...

Володя говорит: "Михаил, а возьми-ка трубу, давай поиграем!". "Так нет у меня трубы", – отвечаю я. "Это не проблема, – говорит Луб, – Бери мою". "А что будем играть?", – спрашиваю. "А что угодно!", – и сел за рояль. "Володя, ведь я все больше по джазу", – говорю я. "Так знаю, слышан о тебе. Играй песню "Индийского гостя", – знаешь?". "Ну, конечно же, знаю, кто ее не знает". Осторожно начинаю тему и сразу чувствую, что Володя прекрасно чувствует джаз. Перешли на другие темы. Играли в стиле би-боп, свинг, хард-боп. Собрались студенты. Посыпались аплодисменты. Получился импровизационный концерт. Час, если не больше, мы музицировали. С тех пор мы с ним, можно сказать, подружились.

Инструмент он обожал.

Рассказывает Анатолий Жульев, преподаватель Запорожского музыкального училища.

Работая преподавателем Кировоградского музыкального училища, на каком-то этапе я решил, что надо бы мне всерьез заняться дирижированием. Поступил по второму кругу в Одесскую государственную консерваторию, в класс известного на всей Украине преподавателя Веры Петровны Базилевич.

Владимир Николаевич Луб был в то время куратором по подготовке и проведению госэкзаменов по дирижированию. Сдавал я госэкзамен с прекрасным, другого слова нет, военным духовым оркестром Одесского высшего военного командного училища ПВО (дирижер – заслуженный артист Украины подполковник А.Я.Салик, впоследствии – народный артист Украины, полковник, профессор Одесской консерватории).

Кстати, автор этого очерка Борис Турчинский в том оркестре работал солистом-кларнетистом. На моем государственном экзамене, кроме других произведений, Борис ярко сыграл соло в фантазии М.И.Глинки "Камаринская". Тогда я с ним и познакомился, и вот дружим мы с ним уже много лет. На экзамене я получил оценку "отлично", комиссия отметила превосходную игру оркестра. А Борис удостоился похвалы комиссии и моего преподавателя по дирижированию Веры Петровны Базилевич. Но вернёмся к В.Н.Лубу.

Владимир Николаевич принимал активное участие, и не раз, в проведении областных семинаров руководителей духовых оркестров в Кировограде. В 1979 году вместе с Лубом мы пригласили на это мероприятия и доцента В.П.Базилевич. Оба они приняли активное участие в проведении практических и теоретических занятий. Владимир Николаевич выступил также и с сольной программой, исполняя сложные и интересные произведения.

Вот темы, с которыми выступал Владимир Луб на теоретических занятиях: "Современные тенденции игры на духовых инструментах", "Работа над штрихами, атакой, динамикой". На следующем семинаре были другие темы: "Организация обучения игре на трубе (корнете) в самодеятельных духовых оркестрах" (Изданные методические рекомендации руководителям и участникам самодеятельных духовых оркестров), Одесса, 1978 г. Рецензенты – Т.А.Докшицер, народный артист РСФСР, профессор ГМПИ им. Гнесиных, Р.П.Терехин, кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского. На этом же материале был запланирован выпуск книги Владимира Луба в Москве.

В 1987 году мы встретились с ним на Всесоюзном семинаре духовиков в Ленинграде. Он делал доклад уже по эскизам своей книги, которая получила очень хорошие отзывы, одобрение.

Конечно же, мы встречались и каждый раз, когда я приезжал в Одессу. А еще в нашей компании были сейчас уже выдающиеся люди: Николай Волков, доцент музыкально-педагогического института имени Гнесиных, кандидат искусствоведения, Иван Оленчик, профессор института Гнесиных, лауреат международного конкурса "Пражская весна" и другие.

Володя был человек очень общительный, компанейский! Долгое время он жил с семьей – женой и маленьким сыном – в общежитии. Работал много и везде, куда приглашали, зарабатывал на кооперативную квартиру.

Я бывал у него дома, в этой квартире. Скромная двухкомнатная квартирка на Молдаванке, в современной многоэтажке, кажется, на шестом этаже.

Личностью Владимир был неординарной, с большим чувством юмора. Обожал свой инструмент – трубу. В любой день и при любой занятости старался пару часов уделить трубе.

Что я помню из рассказов о себе Володи Луба?

В Одесской консерватории он работал с 1972 года. Детдомовец. Служил в ансамбле песни и пляски МВД в городе Алма-Ата. Закончил Алма-Атинскую консерваторию и аспирантуру у Тимофея Александровича Докшицера в Москве.

В.Луб старался поддержать молодых студентов-духовиков, умел подбодрить, похвалить, если надо. Например, когда я играл "Концертино" В.Успенского, сказал мне, что я очень удачно в технических местах применил двойную атаку. Похвала молодого преподавателя имела для меня большое значение. Луб умел создать творческую обстановку, в беседе давал хороший исполнительский анализ и умел поддержать творчески и эмоционально. Часто то, что он говорил о штрихах, об атаке, приемах игры на трубе – все это он практически показывал на инструменте, часто при довольно большой профессиональной аудитории.

Что еще он рассказывал? Что невероятно благодарен Т.А.Докшицеру за те знания, которые получил от него, обучаясь в аспирантуре. Делился своими впечатлениями об учебе. Приятно было, рассказывал он, когда идешь по Москве и видишь большую красочную афишу, где написано: играет В.Н.Луб – ученик профессора, народного артиста СССР, солиста оркестра Большого театра Тимофея Докшицера.

Как и его великий учитель Т.А.Докшицер, Владимир Николаевич большое значение придавал воспитанию культуры звука. Его ученики, как правило, прекрасно владели всем богатством выразительного звучания. Педагогические воззрения учителя и ученика сходятся еще во многих аспектах средств музыкальной выразительности.

"Каждый трубач имеет свою характеристику звука, по которой его можно узнать и отличить. Но звук не дается от природы сам по себе, его надо сформировать и постоянно развивать" (Т.Докшицер). Этому правилу Владимир Луб следовал всегда.

Одним из главных достоинств Владимира Луба было то, что он был играющим педагогом. Согласитесь, это очень важно! Играющий преподаватель постоянно совершенствуется, ищет новые пути к выражению музыкальных образов, технически растёт как исполнитель.

И ещё из его воспоминаний. У Владимира в детстве была травмирована губа и многие в его музыкальном окружении сомневались в успехе его профессиональной карьеры трубача. Но, обладая большим трудолюбием и благодаря профессиональным педагогам, Владимир эту трудность преодолел и достиг высокого исполнительского мастерства.

Володя любил пошутить, даже участвовал в капустниках в консерватории. Брал металлический раздвижной пульт, вставлял туда трубный мундштук и играл на нем "Полет шмеля" Н.А.Римского-Корсакова. Получалось забавно, смешно, зал взрывался бурными аплодисментами и громко хохотал.

Надо сказать, что его передовой музыкальный опыт, его теоретические труды были оценены и активно применены на практике музыкантами других республик, а также использованы в республиках теоретиками музыки. Например, специалистам известно такое полезное чисто специфическое республиканское издание, где использованы наработки В.Н.Луба: "Национальное исполнительское искусство игры на трубе в музыкальной культуре Беларуси и зарубежных стран (сущность, специфика и перспективы развития). А.А.Пузач, Беларусь, Минск".

Вот цитата из специальной литературы белорусских коллег: "Важным моментом формирования национального исполнительского искусства игры на трубе является передача знаний технологического порядка в освоении всевозможных приемов исполнения на этом инструменте. Большим подспорьем для трубачей Беларуси являются труды таких известных специалистов, как профессор Московской государственной консерватории по классу трубы Ю.А.Усова, известный трубач, профессор Т.А.Докшицер, заведующий кафедрой Одесской консерватории доцент В.Н.Луб".

Марк Штейнберг: "В Лубе чувствовался весь его учитель Тимофей Докшицер".

О чём поговорить музыкантам, чтобы ближе узнать друг друга? Лучше вообще ни о чем не говорить – просто возьми и сыграй! Вот так и Володя Луб ворвался, а не постепенно вошёл в Одесскую музыкальную семью – не с разговорами о себе, а со своей музыкой.

О нём как о прекрасном трубаче заговорили духовики Одессы, он был вне конкуренции. Через три года его работы в консерватории я с удовольствием принял к себе на работу, в эстрадный оркестр кинотеатра "Украина", которым руководил тогда, его студента – отлично подготовленного Лубом музыканта Геннадия Кисельникова, достойного продолжателя мастерства своего учителя.

Луб сразу же стал солистом симфонического оркестра Одесской филармонии, вот здесь-то мы по-настоящему и познакомились с ним. На гастроли к нам приехал великолепный пианист Наум Штаркман, в программе была "Мелодия в блюзовых тонах" (Голубая рапсодия) Гершвина. Поскольку это произведение симфо-джазовое, для исполнения которого нужны в оркестре саксофоны, дирижёр маэстро Симович пригласил принять участие нас, саксофонистов оркестра кинотеатра "Украина" – Виталия Тренчука (тенор), Натана Малиса и меня (альты).

Вот здесь мы и встретились с прекрасной манерой исполнительства Володи Луба, в которой чувствовался весь Докшицер.

А ведь Докшицер, вспомним, долгое время был эталоном. "Играл на трубе, как на скрипке", – говорили о нем музыкальные критики. Да и сегодня мало ему равных по культуре исполнения и по другим музыкальным параметрам. На его записях до сих пор трубачи учатся. Весьма похожим на своего учителя Докшицера был Володя Луб.

Я часто общался с Володей, он был доступным, весёлым человеком. Как прекрасный музыкант он многому учил, но не поучал. Очень непонятная, глупая смерть в 1990 году вырвала Володю из музыкальной семьи Одессы, но не из светлой о нём памяти. Светлой памятью ему та самая светлая мелодия в блюзовых тонах...

Лучший путь к успеху.

Заслуженный артист Российской Федерации Сергей Остапенко: "Лучший путь к успеху – это влюбиться в то, что ты делаешь". Таким был у Владимира девиз. Мы с Володией Лубом знакомы очень давно. Дружба наша началась в Москве в 1967 году и мы даже не могли тогда предполагать, что она будет иметь продолжение в Одессе – городе, который и он, и я полюбили как родной.

Итак, институт военных дирижеров. Володя приехал туда поступать, уже будучи сверхсрочником. Он проходил службу в ансамбле песни и пляски Среднеазиатского военного округа (Алма-Ата). Оба мы были трубачами, поэтому сразу нашли взаимопонимание. Да и с таким веселым, жизнерадостным, компанейским человеком, каким был Луб, невозможно было не дружить.

Позже я часто думал, откуда у него этот оптимизм, доброта души, целеустремленность?

Детство у него было непростое. Сам из детдома. Натерпелся в жизни много. Себя называл беспризорником, наверное, поэтому, когда он был преподавателем консерватории, а затем и десять лет заведовал кафедрой, он так по-отечески относился к студентам. Особенно к тем из них, у кого было плохое материальное обеспечение. Бегал по учителям других дисциплин, чтобы студенты пересдали зачеты или экзамены, с тем, чтобы оценка подходила под критерии получения стипендии. Обладая хорошими связями в музыкальном мире Одессы, сам устраивал студентов на работу в различные музыкальные коллективы города, в музыкальные школы.

Но вернемся в Москву. Проучился он на факультете буквально пару месяцев. В отличие от меня, он имел свободный выход в город как сверхсрочнослужащий.

Пошел на прослушивание к Тимофею Александровичу Докшицеру, который преподавал в институте Гнесиных. После чего решил не продолжать учебу в институте военных дирижеров. Потом он мне рассказывал, что учиться у Докшицера было его мечтой, а факультет был только трамплином в осуществлении этой мечты.

Я всегда вспоминаю Володю с большой теплотой и уважением. Знаешь, Борис, мне он напоминает Василия Теркина, только в музыке. Мог играть на трубе без мундштука, на двух трубах в два голоса. Мог сделать стойку на голове, играя на трубе. Причем все это сопровождалось не какими-то несурзными звуками, а довольно хорошим исполнением. Если оставить в стороне его лихачества, надо сказать, что он был прекрасным исполнителем. Потрясающая техника, очень красивый и выразительный звук, осмысленное исполнение произведений любого жанрового направления были у него.

Вторая встреча с Володией у меня была уже в 1972 году в Одессе, куда он приехал после аспирантуры преподавателем Одесской консерватории вместо известного трубача, композитора и преподавателя Г.Д.Леонова.

Я в то время, как помнят мои друзья, был дирижером оркестра штаба Одесского военного округа.

Володя Луб работал во всех музыкальных коллективах города. Зарплата в консерватории была мизерная. Надо было кормить семью. Подрабатывал, где только мог. На демонстрациях всегда создавал какой-нибудь "оркестрик". Мы, военные музыканты, стояли на Куликовом поле, и когда его оркестр был только возле универмага и начинал играть, сквозь километры прорезался звук его трубы. Музыканты, особенно трубачи, узнавали его по звуку и говорили: "Луб приближается!". Такой по силе и по тембру был узнаваемый у него звук трубы. Многие из его выпускников стали лауреатами, профессорами академий музыки, солистами солидных оркестров. Думаю, Борис, ты их всех хорошо знаешь и перечислишь в своей статье. И еще, Борис, хочу выразить тебе свою признательность, что решил вспомнить Володю Луба. Он достоин того, чтобы его помнили!

Мне с ним было интересно.

Мой собеседник – Григорий Онуфриевич Белинский, заслуженный работник культуры Украины, преподаватель трубы Житомирского музыкального училища им. В.С.Косенко.

– Григорий Онуфриевич, знаю не понаслышке, что вы были хорошо знакомы с Владимиром Николаевичем Лубом.

– Да, Борис, а как же иначе. Я ведь тоже в свое время заканчивал, как и ты, Одесскую консерваторию, но порядком лет раньше. Привозил к Лубу на консультацию своих учеников – хорошо тебе знакомых Юрия Лабуду и Сергея Голоскевича. Это был 1972 год. Владимиру понравилась игра моих студентов и он пригласил их поступать в Одесскую консерваторию к нему в класс. Юра Лабуда впоследствии много лет проработал солистом оркестра Одесского театра оперы и балета.

Мне с Лубом было интересно. Хотя по человеческому темпераменту мы разные люди. Исполнитель он был прекраснейший. Обладал красивым звуком, фантастической техникой, а диапазон какой! Человек он был веселый, коммуникабельный, полный энергии. Иногда эта его энергия была через край.

Близко мы с ним познакомились на семинаре "Ленинградские фанфары" в Питере в 1984 году. На семинар собрались корифеи духовой музыки Союза, преподаватели вузов и музыкальных училищ страны. Назову некоторых из них: Ю.А.Усов, Ю.А.Большиянов, А.Д.Селянин, Н.М.Волков, В.М.Буяновский, Т.А.Докшицер... Вот такое представительное "духовенство". Я думаю, это был самый представительный и содержательный семинар исполнителей на медных духовых инструментах за всю историю страны!

Помню, в первый день семинара выступил с докладом Тимофей Докшицер. Он представил удивительно умный и полезный нам, духовикам, материал, и мы с Владимиром Лубом потом его долго обсуждали.

Утром проходили семинары, а по вечерам мы ходили на концерты. В Питере есть куда пойти и чему поучиться! Причём в день было по два концерта. Насыщенный семинар. Забыл сказать, что руководителями семинара были Большиянов и Буяновский. Они его организовали на самом что ни на есть высоком уровне. Все это происходило в чудесном зале имени Глазунова. На одном из концертов выступал брасс-квнтет Большого театра СССР под руководством Вячеслава Прокопова. По профессионализму это ни с чем не сравнимый коллектив, ни в чем не уступает известному канадскому брасс-квнтету.

– Григорий Онуфриевич, маленькая ремарка от меня. Это был первый состав квнтета, в котором он продержался и выступал до 1995 года, а затем валторниста Аркадия Шилклопера заменил выпускник нашего, Житомирского, музыкального училища Владимир Шиш. С этим прославленным коллективом Володя проработал много лет. Сегодня Владимир Степанович профессор, заслуженный артист Российской Федерации, возглавляет кафедру медных духовых инструментов Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского.

– Спасибо, Борис, что напомнил. С Владимиром Лубом мы общались много. Он мне рассказал, что сам детдомовец, а я ему, что и я сам тоже из этого "помета". Ну и, конечно же, об учебе в аспирантуре у Тимофея Докшицера он рассказывал тоже, этого человека он очень уважал. Не буду делать секрета, что по вечерам в гостинице мы для укрепления дружбы пропускали по сто грамм. При этом, конечно, обсуждая услышанное и увиденное на семинаре и в концертных залах, что тоже шло всем на пользу. В компании Владимир был заводилой. Без мундштука играл "Венецианский карнавал" Ж.Арбана, причём без скидок, отлично. Только на одном лишь мундштуке играл разные "Сырбы". Жаль, что он так рано ушел из жизни. Мог бы еще много полезного сделать для развития духовой музыки.

Слово о товарище от автора очерка.

Владимир Николаевич не был моим непосредственным учителем. Я занимался у профессора Калио Эвальдовича Мюльберга, известного украинского кларнетиста, лауреата Международного конкурса, кандидата искусствоведения. Но как-то так получилось, что с самого начала учебы в консерватории у меня с Лубом сложились теплые отношения. И эти отношения продолжались довольно долго, до самой смерти Владимира Николаевича.

В 1979 году я стал руководителем Житомирского духового оркестра, но моя любовь к Одессе, к людям, которые за годы учебы и работы стали мне будто родными, заставляла меня, особенно в первое время, часто навещать Одессу.

Прямо скажу, скучал. Поэтому нередко навещал своих друзей, наставников. Среди них был и Владимир Николаевич. Не помню ни одного случая, чтобы я приехал в Одессу и мы бы не встретились хоть на пару часов. Как правильно заметил Марк Штейберг, Луб учил, но не поучал. Мне с ним было очень интересно, он живо и с интересом рассказывал мне о своих учениках и о методических работах, над которыми трудился в то время.

Хорошо запомнил я, как при последней встрече Луб увлечено рассказывал о работе, которую готовил, "К вопросу о специфике игры на родственных инструментах" (трубах разных строев). Я Луб обладал большими организаторскими способностями. Вспоминается, как умело и грамотно он организовал визит в Одессу своего учителя, Тимофея Александровича Докшицера в 1978 году. Для этого ему необходимо было задействовать огромный творческий потенциал города. Это и мастер-классы в музыкальной школе-десятилетке имени П.С.Столярского, и помещение прославленного Одесского театра оперы и балета для заключительного концерта, и оркестр штаба Одесского военного округа, и многое другое, связанное с этим мероприятием.

Я был на том мастер-классе, который проводил великий трубач в одесской специализированной школе имени Столярского. Это было незабываемо. Зал школы небольшой, а желающих увидеть знаменитость было более чем предостаточно, люди стояли по всему периметру коридора. Тимофей Александрович сопровождал мастер-класс показом, как надо исполнять то или иное место из произведения. Игра его была безукоризненной. Тембры звучания его инструмента до сих пор живы в моей музыкальной памяти. А еще я помню, как он тихим голосом, спокойно, как бы выверяя каждое слово, делал то или другое замечание. Очень уважительно к играющему ученику, чтобы не задеть его самолюбия. Концерт трубача такого уровня, как Докшицер, иначе как историческим не назовешь. Поэтому я хочу немного рассказать о нем, да и о самом приезде в Одессу прославленного Маэстро тоже.

Я в то время занимался на пятом курсе консерватории и это было как раз в период моих государственных экзаменов, поэтому нет, наверное, надобности рассказывать, как для меня было важно такое событие.

За месяц до концерта дирижеру, с которым я тогда работал, Александру Салику, позвонил начальник военно-оркестровой службы округа Валерий Богданов и попросил откомандировать меня на неделю-две в распоряжение оркестра штаба для участия в этом концерте. Мне это явно льстило – ведь это говорило о том, что меня ценили как кларнетиста да и участие в таком, повторяюсь, историческом концерте, было весьма престижно и интересно. Увы, я отказался, хотя потом об этом жалел...

Ведь, по сути, всё то, что я должен был играть на выпускном госэкзамене, у меня было готово на хорошем уровне.

Концерт прошел на ура! Тимофей Александрович Докшицер в своём вступительном слове сказал, что для него большая честь играть в Одессе, в городе, связанном с такими громкими именами корифеев духовой музыки, как Михаил Иннокентьевич Табаков, выдающийся российский и советский трубач и педагог, его учитель Чернецкий Семен Александрович, дирижер, педагог, композитор, лауреат Государственной премии СССР, главный инспектор оркестров Красной Армии и флота, Орвид Георгий Антонович, прославленный советский трубач, профессор московской консерватории (1941), народный артист РСФСР. С Одессой связано также имя Натана Рахлина, выдающегося советского дирижера, Народного артиста СССР. Связаны с Одессой и многие другие прославленные имена. В заключение концерта Тимофей Докшицер с блеском, иначе и не скажешь, исполнил "Рапсодию в стиле блюз" Дж. Гершвина.

Оркестром штаба дирижировал профессор института военных дирижеров, талантливый дирижёр и аранжировщик засл. арт. России С.Д. Райхштейн. Кстати, именно к этому концерту он сделал переложение рапсодии для трубы и аранжировал для духового оркестра.

Прекрасный оркестр под управлением такого известного дирижера и талант Докшицера создали для слушателей праздник, об успехе которого трудно рассказать словами. Отдельное спасибо за это Владимиру Лубу: именно ему мы обязаны событием, которое вошло в сокровищницу духового исполнительства и в историю памятных событий культурной жизни Одессы.

Несмотря на то, что Владимир Луб "сбежал" от карьеры военного дирижера, духовую музыку он очень любил, как любил и людей в военной форме, носящих музыкальные эмблемы. С моим тогдашним военным дирижером Александром Саликом был Владимир очень дружен. Да и к советам Луба Салик прислушивался. Особенно в дни подготовки к окружным конкурсам. Не раз он приходил к нам на репетиции и слушал, потом они уходили с дирижером "пошухукаться" и Александр Яковлевич приходил с новыми идеями.

Как мне потом рассказывал сам Салик, в подсказках Луба всегда было что-то рациональное. Всегда присутствовал он и на конкурсах военных оркестров округа, где мы неизбежно побеждали. Хвалил, хвалил, но иногда и критиковал. А без здоровой критики не может быть и настоящего успеха.

Для труб высоких строев.

Владимир Николаевич Луб был одним из инициаторов среди педагогов-трубачей высших учебных заведений, которые выступили перед министерством культуры СССР с просьбой о приобретении всеми учебными заведениями труб различного строя.

Вот что он пишет в своей работе "К вопросу о специфике игры на родственных инструментах (трубах различных строев)" (Киев: "Музычна Україна", 1989, Сборник статей "Теория и практика игры на духовых инструментах"): "Произведения, написанные для труб высоких строев, регулярно включаются в обязательную программу различных международных конкурсов.

По причине отсутствия малых труб, а также из-за сложностей исполнения их партий на трубе in B, наши музыканты на конкурсах в Мюнхене и в Праге не могут добиться успеха. Включение произведений, написанных для труб высоких строев, в конкурсные программы обязывает наших ведущих преподавателей при подготовке кандидатов для участия в конкурсах учитывать это обстоятельство".

"К сожалению,- продолжает Луб, – вопрос о приобретении нашими высшими учебными заведениями труб различных строев остается нерешенным".

Не забудьте, это был год 1989-й! Но и сегодня все по-прежнему держится на частной инициативе студентов и преподавателей. Хочешь участвовать в конкурсе – купи малую трубу, не хочешь – не надо, не будешь участвовать. Другие времена, другие нравы.

Но вернемся к событиям тех дней, когда это было актуально. Луб пишет во многие инстанции: "Для устранения образовавшейся проблемы в учебном процессе необходимо решить вопрос о закупке этих инструментов за рубежом или рекомендовать одному из заводов, изготавливающих духовые инструменты в нашей стране, выпуск некоторых труб высоких строев (это, конечно, было нереально, т.к. качество этих инструментов оставляло желать, мягко говоря, быть на много порядков лучше). Имея эти инструменты, наши музыканты смогут исполнять произведения, написанные специально для них. Проблема освоения данных инструментов в учебном процессе в исполнительской практике является актуальной. В связи с этим, представляется целесообразным ввести в музыкальных вузах нашей страны предмет обучения игре на этих инструментах, для чего необходимо создать соответствующую методику". Увы...Через год после выхода этой статьи Луба не стало, а еще через год, и на многие годы, всем стало не до этого.

Он заряжал нас энергией.

Мой собеседник – профессор Национальной академии музыки, заслуженный артист Украины, солист оркестра Национального театра оперы и балета Украины, ученик Владимира Николаевича Луба – Николай Баланко. Ему мои вопросы.

– Николай, я очень рад твоим успехам! Пролистав не одну страницу Интернета, я увидел, к большому своему удовольствию, что ты добился значительных высот – как на исполнительском поприще, так и на преподавательском. По просьбе многих учеников и друзей твоего преподавателя в Одесской консерватории Владимира Николаевича Луба, я пишу о нем этот очерк. Скоро приближается печальная дата – 15 лет, как он не с нами...

– Борис, я очень рад, что о нем вспомнили! Владимир Николаевич был человек заслуженный во всех ипостасях. Для меня он, можно сказать, был как отец родной. Прекрасно помню, каким я поступил к нему на первый курс – грубо говоря, "неотёсанным", провинциальным "хлопчиком" – и какая метаморфоза произошла со мной за пять лет учебы в консерватории, где Луб был для меня самым главным человеком. На его уроки я каждый раз шел и с удовольствием, и с определенным опасением – все ли у меня получится, одобрит ли мои начинания преподаватель. Будучи юным и еще не слишком искушенным во многих музыкальных тонкостях, я чувствовал, что каждый его урок – "особенный", нацеленный на раскрытие секретов исполнительства на трубе. На уроках Владимир Николаевич обращал внимание на совершенствование технического мастерства, а что касается манеры исполнения произведений, то его всегда методически точно обоснованные советы были чрезвычайно ценными. Много времени уделялось пониманию, усвоению музыкальных стилей, построению драматургии произведения. В его классе у студентов была возможность знакомиться с большим и разнообразным репертуаром для трубы. Владимир Николаевич часто любил представлять благодарной одесской публике новые программы своих учеников. И, конечно, благодаря плодотворному сотрудничеству "профессор-ученики", концерты становились настоящим праздником в Одесской консерватории.

Давай ненадолго оставим в стороне рассуждения о том, что и как он в меня вложил как профессионал. Расскажу о его отношении ко мне как к человеку, которому надо было дать путевку в жизнь. Особенно дороги мне воспоминания о посещении Владимиром Николаевичем моей Малой Родины – живописного подольского села. Приятно было наблюдать, как такой сильный, статный, острый на словцо мужчина увлеченно любовался заутками сельских пейзажей, с удовольствием принимался за привычные для сельского быта дела. На каждом шагу, как ребенок, радовался звукам села, наслаждался особенностями украинского языка, характерными для Винничины, и жадно вслушивался в интонации украинской народной песни. Никогда не забуду, как он не только находил общий язык, но и целовал руки моей Маме – простой женщине из села – и благодарил ее за искренность, тяжелый труд и стремление дать детям образование. Мой Учитель научил меня понимать, что такое хорошо и что такое плохо. Научил правильно ориентироваться в этой сложной жизни. Он вложил в меня умение общаться с людьми, видеть, кто мне друг, а кто нет. В малейшей сложной ситуации он всегда приходил на помощь. На него всегда можно и нужно было рассчитывать. Советы, которые он давал, всегда были мудрыми... Ведь и сам он прожил непростую жизнь – это заставляло его быть сильным. Этому он учил и своих учеников. Недаром, когда он на протяжении десяти лет был заведующим кафедрой, его называли "батя". Было за что!

– Хорошие слова... Скажи, вот ты сейчас, как и он, преподаватель – профессор ведущего музыкального учебного заведения Украины – Академии музыки. Часто ли ты пользуешься в своей практической преподавательской деятельности педагогическими воззрениями Владимира Николаевича?

– Однозначно, да! А как же иначе... Думаю и ты в работе со своими учениками пользуешься многим из того, что дал тебе твой учитель Калио Эвальдович Мюльберг. В этом и есть главные постулаты жизни. От учителя – к ученику, и так по цепочке, до бесконечности... Владимир Николаевич повлиял на мое формирование не только как музыканта-трубача: его "всевидающее" педагогическое око усмотрело во мне – юноше – педагогические способности и интерес к преподаванию. По его благословению, сразу после окончания консерватории я стал совмещать исполнительскую деятельность, будучи солистом оркестра Одесской филармонии, с педагогической, на кафедре *alma mater*. Тогда мне еще и в голову не приходило, что такая черта, как преданность педагогической работе,

от дорогого педагога передастся мне на всю последующую творческую жизнь, и я буду, отдавая дань традициям одесской и московской медных духовых школ, преподавать специальность "труба" в Национальной музыкальной Академии Украины в Киеве.

Благодарю Бога, что Владимир Николаевич, не жалея времени и эмоций, подвёл меня к непростой и богатой событиями исполнительской жизни и стал наставником в поистине великой профессии – Педагог.

Основополагающим принципом его отношений со студентами было непререкаемое уважение к личности каждого ученика. Я об этом всегда помню, теперь это и мой принцип. Владимир Николаевич буквально заряжал нас энергией. Класс его не был закрыт на замок – всегда можно было послушать и других учеников, и то, как он сам занимается. Уроки иногда проходили по-толстовски. "Петр, а ну ты сыграй это место. Нет, не годится. Николай, а теперь ты. Ну, а теперь я попробую..."

Он был прирожденным оптимистом. У него всегда было хорошее настроение – и это невольно передавалось нам.

Борис, не тебе рассказывать, что есть преподаватели, у которых скучно – приходишь на урок, начинаешь играть, а он тебя перебивает через каждую фразу – и давай ее чистить. Владимир Николаевич всегда давал сыграть до конца и только потом мы начинали работать над тем, что надо было поправить. Считаю такой метод эффективным, он дает больше результатов для ученика.

Трубач Луб был великолепен. И звук, и техника – всё у него было на высоте. Одинаково хорошо играл академическую музыку: барокко, классику, романтику, – и произведения современных авторов. И на таком же уровне – джаз. Прекрасно импровизировал. Ну а каким он был шутником! Легенды в Одессе до сих пор ходят.

Жаль, что он так рано ушел из жизни. Нам его не хватает.

Борис, не забудь мне выслать очерк о Лубе, когда опубликуешь, покажу своим ученикам.

Большой и добрый фантазер.

В воспоминаниях о знаменитостях друзья всегда добавляют к портрету свой маленький штрих, который украшает или дополняют образ малоизвестными сюжетами. Таков рассказ и Петра Табака, коллеги и друга Владимира Луба. Он также учился у Тимофея Докшицера, затем преподавал в Кишиневской консерватории. Сейчас живет в Москве.

– С Володей Лубом я познакомился заочно – мы в разное время учились у одного педагога в Москве, у профессора Тимофея Докшицера, а потом работали "рядом" – он был преподавателем консерватории в Одессе, я преподавал в Кишиневской консерватории, играл в симфонических оркестрах радио, телевидения и оперного театра.

Наши встречи были спонтанными. Он мог появляться в Кишиневе, как торнадо, – внезапно, в 8 часов утра с букетом цветов, рассказать пару анекдотов или какую-нибудь историю и исчезнуть! Володя Луб – одна из ярких, я бы сказал, колоритных фигур музыкальной Одессы. По природе он был великим актером и прекрасным педагогом. Все его ученики играли красивым звуком и обладали хорошей техникой – одновременно отличались скромностью и непоколебимой верой в успех. Но я хочу рассказать не о его музыкальных заслугах – очевидно, этого в очерке немало прозвучит и без меня. Я расскажу о другом. Для близких друзей Володя Луб остался в памяти большим и добрым фантазером, любителем розыгрышей. Жизнерадостными эпиграммами и четверостишиями, сочиненными на ходу, или тут же перелицованными для другого адресата, он осыпал друзей.

Однажды Владимир как представитель Одесской консерватории приехал в Кишинев на траурное прощание со знаменитым народным артистом. По дороге на кладбище он свернул во двор оперного театра, где мы и встретились.

Было решено продолжить день на более мажорной ноте – ведь жизнь-то продолжается, несмотря ни на что. Было обеденное время. Володя нырнул в ближайшее кафе, положил увесистый портфель на стол, достал сверток, развернул его. В трехслойной промасленной газете сверкала свежая, с красными глазами селёдка. Свежий посол, сам выбирал на Привозе!

"А теперь посмотрим, какое здесь пиво", – с этими словами он достал из портфеля большой охотничий нож – как минимум, для охоты на кабана, и принялся было потрошить рыбу. Посетители кафе настороженно замедлили пищепринятие и наблюдали. Я спохватился: да! Это был Володя! Это очередной его выкрутас, чисто одесско-сицилийский розыгрыш, типа: вам сеньор Падрино велел кланяться и посылает рыбу (для сицилийца это равно приговору). Да еще такой ножище сновал в руке!

Я взял за хвост одесский продукт, вместе с ароматизированной привозными феромонами газетой и теперь уже на глазах застывшего в удивлении дорогого гостя со словами: "Володя, сегодня будем обедать у меня дома", – я выбросил "дружеский гостинец" в мусорный бак! В восторге от обеда в теплой обстановке у меня дома, Володя сел за фортепиано и решил выступить с "высокохудожественным" номером, который всегда воспринимался благодарной публикой на ура. На этот раз была исполнена классическая пьеса для голоса и фортепиано "А у макаки жо...а красная".

После первого куплета все каталось по дивану от смеха, особенный успех имел припев: "А ты её по морде чайником, чайником, и она, конечно, запоет!".

По невероятному стечению обстоятельств мой сын – маленький Филипп, сидя на горшке рядом с фортепиано, вообще ничего не понимая, что происходит вокруг, заразился общим хохотом и смеялся так, что весь покраснел.

Теперь, внимание! Володя резко прерывает рецитал и, обращаясь к аудитории, показывая на Филиппа, говорит: "Вот, видите? – маленький, а в большом искусстве как разбирается! Далеко пойдет!".

Прошло много лет, этот день остался в моей памяти, потому что Володя оказался провидцем – Филипп стал с его легкой руки отличным и востребованным трубачом. Закончил Московскую государственную консерваторию, играет в солидном симфоническом оркестре.

И еще воспоминания автора.

У нас в Одесской консерватории, как и во многих консерваториях бывшего Союза, классы духовиков располагались в подвале. Чтобы не мешали другим, более изящным инструментам. Там же, в маленьком коридорчике, мы, студенты, часто занимались перед уроком.

Вспоминается такой интересный случай, связанный с Владимиром Николаевичем. Мой сокурсник Юра Кафельников и я, Борис Турчинский, в уже упомянутом подвальчике играли каждый что-то свое. Я оттачивал отдельные фрагменты Первой рапсодии Дебюсси и что-то еще (дело было где-то за месяц до выпускного государственного экзамена), а Юрий настойчиво повторял что-то, что явно не было частью программы его предстоящего экзамена. Потом выяснилось, что у Юрия на днях должен быть в Киеве важный концерт – а работал он тогда солистом эстрадно-симфонического оркестра Украины. Известный украинский композитор в области эстрадной и джазовой музыки Николай Петренко написал фантазию для оркестра и дал соло трубе, причём всё в партии трубы строилось на нотах высокого регистра. Что-то у Юрия не получалось... И так, и сяк – не идет. Вдруг дверь класса Владимира Николаевича резко открывается (это было в его манере, так входить) и он говорит, обращаясь к ученику: "Ну что ты зарядил эту джазуху! У тебя на носу экзамен, ты хочешь сказать, что у тебя все идет идеально?".

"Владимир Николаевич, так концерт же у меня! Не могу подвести дирижёра и коллектив, да и соло "цей, зараза, написал, шоб ему...", – оправдывается Юра.

"А ну, зайди в класс, дай ноты".

В это время в классе были еще два преподавателя кафедры, гобоист Н. Генари и фаготист Н. Карауловский. Видно они что-то обсуждали, пока до Луба не донеслись рефрены его ученика. Взяв ноты (а дверь была открыта и я мог всю эту сцену пронаблюдать), Луб берет трубу и чётко с листа, с ходу все это исполняет, и исполняет как надо, в джазовой манере. Надо сказать, соло действительно было сложным, с обилием высоких нот, со скачками и глиссандо. По сути, записанная импровизация.

Мы все, свидетели этого, были изумлены...

"Юра, на уроке я тебе дам пару советов и раскрою секрет, как выучить этот музыкальный момент, не теряя много времени. А пока учи то, что тебе нужно по программе", – сказал Луб. Через неделю мы снова с Юрой оказались в подвале и я спросил его, как дела, как поживает Петренко? Я уже знал, что Луб ему что-то подсказал.

Юра как будто ждал от меня этого вопроса и сходу сыграл, и сыграл отлично. Потом повторил еще раз. Видно было, что советы пошли на пользу. "Что ни говори, мой учитель мастер", – сказал он.

В конце 90-х Юра попал в тяжелое ДТП. Врачи собрали его по частям, спасли. Но, увы, последствия аварии повлияли на его здоровье, и...

Светлая ему память от всех его друзей и просто тех, кто его знал. Так же, как и его учитель, он ушел из жизни в рассвете лет и творческих сил.

Занавес закрывается...

Корни Владимира Николаевича – в небольшом городке Житомирской области Эмельчино, на границе с Белоруссией. Затем, если я не ошибаюсь, семью раскулачили и сослали на остров Мацува Южно-Сахалинской области.

Помню, рассказывал он, как поступил в институт военных дирижеров, но затем понял, что военная служба на целых 25 лет – это не для него. Далее была учеба в Алма-Атинской консерватории и в аспирантуре, потом был музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, учеба у Тимофея Александровича Докшицера! Об этом Луб рассказывал много и увлеченно.

Когда я работал в Житомире, Луб несколько раз звонил мне и говорил: "Борис, а что ты делаешь летом? Может, составишь мне компанию в Эмельчино? Хочу там поискать могилки предков"... Но все время что-то мешало нашей совместной поездке.

Была еще одна попытка вместе съездить на родную нам обоим Житомирщину в 1988 году, когда я приезжал на чествование юбилея моего преподавателя К. Мюльберга – а я уже тогда работал в другом городе, преподавал в Ровенском институте культуры – мы обговаривали эту возможность. Но, видно, не суждено было. В 1990 году я последний раз, перед тем как переехать на постоянное жительство в Израиль, решил поехать в Одессу, чтобы со всеми попрощаться. Вы же помните то время. Мы, уезжая, думали, что больше никогда никого не увидим из прошлой жизни.

Как сейчас помню, перед самой поездкой заходит ко мне в класс мой коллега, преподаватель трубы Степан Цюлюпа и говорит. "Ты, наверное, Луба из Одесской консерватории помнишь?". "Помню – не то слово, а что???". "Так убили его хулиганы на днях. Вот так...".

Занавес закрывается. Летом того года я приехал в Одессу, но она уже жила без этого замечательного человека...

Планы на будущее у Владимира Николаевича были огромные. Прежде всего, преподавательская работа и выступления его учеников на музыкальных конкурсах. Но центральным делом было издание его книги "Прогрессивная современная школа игры на трубе". Уже была договоренность с издательством, дорабатывались последние страницы, образно говоря, расставлялись штрихи. Но жизнь, к сожалению, распорядилась по-другому...

Информация с сайта Одесской консерватории:

Сегодня все творческие коллективы Одессы укомплектованы высокопрофессиональными исполнителями, выпускниками кафедры духовых и ударных инструментов бывшей Одесской государственной консерватории имени А.В.Неждановой, ныне это Одесская государственная музыкальная академия. В национальных творческих коллективах Украины солистами оркестров работает множество ее выпускников – флейтисты В. Барило, С. Лаптев, А. Лазутина; гобоисты М. Кононов, В. Дикий, А.Литовченко, И. Шаварский;

кларнетисты – заслуженный артист Украины В. Томащук, И. Юзвак, М. Шевчук, В. Голяк; фоготисты С. Штикало, В. Янчук, И. Грицюк, В. Ухов; валторнисты – заслуженный артист Украины В. Бондарчук, П. Грушовенко, А. Токаренко, П. Суржигов, К. Горелов, В. Мартынюк, И. Ефимов, Д. Земцов, Ю. Мандзий, А. Мельниченко, В. Апостол, И. Петриченко, Б. Карпенко, М. Чорпита, А. Пастухов, О. Маглеваний, Д. Каковкин, В. Каланда; и, конечно, трубацы – заслуженный артист Украины М. Баланко, В. Семенюк, С. Ищенко, В. Ищенко, А. Семерюк – ученики Владимира Луба.

Многие выпускники Владимира Николаевича Луба плодотворно работают в филармонических симфонических оркестрах, оркестрах оперных театров, преподавателями музыкальных школ, музыкальных училищ и высших учебных заведений Украины. Значительная часть выпускников работает солистами оркестров за рубежом.

Продолжение – в учениках.

Ученик Луба – Борух Игорь Михайлович родился в Тернополе в 1953 году. В 1975 году окончил Тернопольское музыкальное училище имени С.Крушельницкой по классу трубы (класс М.Старовецкого). В течение 1975-1980 годов учился в Одесской государственной консерватории имени А.В.Неждановой (ныне – Одесская национальная музыкальная академия имени А.В.Неждановой) по классу трубы у профессора В.Н.Луба. С 1976 года – артист симфонического оркестра Одесского академического театра оперы и балета, с 1982 года – артист симфонического оркестра Одесской областной филармонии, с 1984 года – преподаватель по классу трубы и духового ансамбля на кафедре духовых и ударных инструментов Одесской государственной консерватории имени А.В.Неждановой, по совместительству, а с 1990 года – по условиям конкурса принят на должность старшего преподавателя кафедры вышеназванного вуза.

Игорь Борух прислал мне письмо, которым я и хочу закончить очерк о Владимире Николаевиче Лубе:

"Здравствуй, Борис! Рад, что ты взялся за это благородное дело – написать очерк о моем и не только, близком и любимом человеке, учителе, о Владимире Николаевиче Лубе.

Так сложились обстоятельства, что именно я после его смерти получил просьбу от ректората консерватории взять к себе в класс учеников моего бывшего учителя. В это время я уже имел своих учеников. И взять к себе еще и учеников Луба было для меня, поверь, и радостью, и печалью. Думаю, не надо дополнять и расшифровывать эту фразу. Всё и так понятно... Именно в одесской консерватории началось мое становление, взросление, воспитание и перевоспитание. И большая в этом заслуга Владимира Николаевича Луба. От ученика к учителю протянулась ниточка в педагогической и исполнительской стезе. Конечно, имеется виду трубная школа. И ниточка это была такая: Михаил Иннокентьевич Табаков, выдающийся российский и советский трубач, заслуженный деятель искусств РСФСР (1945), один из основоположников современной отечественной школы исполнительства на этом инструменте. Затем, его ученик Докшицер Тимофей Александрович (1921-2005), советский и российский трубач, педагог и дирижер, народный артист России, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных. Его ученик – Луб Владимир Николаевич. И я, ваш покорный слуга, Игорь Борух. Я горжусь этой преемственностью!

Владимир Николаевич был во многом для меня примером. Он считал, что учитель не может успешно кого-то учить, если в это же время усердно не учится сам.

Настоящий учитель хорошо знает своего ученика и приспособливает свою методику, свои действия, именно к потенциалу этого ученика. Вот такие аксиомы.

Я считаю, что мне повезло, я учился у замечательного, умного и интересного человека. К нашим урокам готовился особо тщательно, с каким-то трепетом ловил каждое его слово. Я обожал приходить к нему домой и разговаривать с ним. Эти разговоры никогда не ограничивались только профессиональными делами. Мы разговаривали обо всем: о музыке, о спорте, о жизни вообще. Я все старался впитать в себя, как губка.

Конечно, о моем учителе можно говорить очень долго и никаких книг и статей не хватит, чтобы выразить то, каким он был. Но я хочу сказать, каким он был лично для меня.

Владимир Николаевич был человеком огромной души и необычайной простоты, он был профессионалом, эталоном мастера-трубача. Но главное, он был и останется для меня Учителем. Учителем жизни! Очень не хватает его добрых и искренних советов. И теперь, когда случается непростая жизненная ситуация, я всегда думаю: "А чтобы сейчас сказал мне Владимир Николаевич?! Как бы он повел себя? Как бы разрешил эту ситуацию?". Разве это не самое главное? И что тут еще добавишь...".

Добавить и в самом деле почти нечего... Пожалуй, только вот эти убедительные строчки из Омара Хайяма, написанные как будто о Владимире Лубе: "Каждый человек, появляющийся в нашей жизни, так или иначе – учитель! Кто-то учит нас быть сильнее, кто-то – мудрее, кто-то учит прощать, кто-то – быть счастливым и радоваться каждому дню. Кто-то вовсе нас не учит ничему, но и от этого мы тоже получаем что-то. Цени каждого человека, который рядом с тобой, даже если он появился на мгновение. Ведь если он появился, то это уже неспроста!".



**Сіончук О. В.,
м. Рівне**

НАРОДНО-ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ У РЕПЕРТУАРІ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ

В статті висвітлюється синтез народної та духової музики шляхом використання духовими оркестрами народно-пісенної творчості, надаються практичні поради диригенту духового оркестру щодо якісної інтерпретації та виконання твору.

В статье освещается синтез народной и духовой музыки путем использования духовыми оркестрами народно-песенного творчества, даются практические советы дирижеру духового оркестра по качественной интерпретации и исполнению произведения.

In the article the synthesis of folk and spiritual music by brass bands using folk song creation and provide practical advice on the brass band conductor qualitative interpretation and execution of the work.

Майже обов'язковим атрибутом кожного великого свята, всенародного торжества є духовий оркестр. Його багатогранні можливості дозволяють на відміну від колективів інших музичних жанрів брати участь у проведенні багатьох заходів: духовий оркестр звучить на військових парадах та урочистих вечорах, в концертних залах і танцювальних майданчиках, стадіонах тощо. Саме тому правильний добір репертуару – це велика відповідальність у роботі керівника духового оркестру. Репертуар виховує художній смак музикантів, розширює загальноосвітній і культурний діапазон. Тільки правильно підібраний репертуар як в художньому, так і у технічному відношенні, сприяє творчому розвитку колективу, підвищенню його виконавчої майстерності.

Репертуар має бути змістовним і цінним у мистецькому значенні, різноманітним за змістом і відповідати тематиці заходів.

У сучасному українському музикознавстві спостерігається поживання у напрямку досліджень духового мистецтва. Роботи таких авторів, як А. Карп'як, Б. Мочурад, К. Мюльберг та монографії П. Круля [4], В. Посвалюка [6], Ю. Рудчука [7] та ін. значно розширили коло уявлень щодо духового виконавства взагалі та репертуару в Україні XV-XXI ст. зокрема. Крім виконання маршової, ритуальної та танцювальної музики, духові оркестри активно включають в програми своїх виступів п'єси, пов'язані з народною піснею, народним танцем, народною інструментальною музикою. Це або цікаві обробки та переклади, або оригінальні композиції, створені на їх основі. Привабливі творчі знахідки пропонують Л. Колодуб, С. Творун, В. Штогаренко, Р. Мостовий та ін. [7; с. 228].

Але на сьогодні тема в області синтезу народної та духової музики вивчена недостатньо. Існує небагато рекомендацій та посібників з цього питання, тому особливість виконавства народно-пісенної творчості духовим оркестром є актуально значимою.

Народні пісні, танці, драми зрозумілі і прості. Але це не означає спрощеності їх змісту. Твори народної творчості зафіксували історію народу, його душу, вікові надії і сподівання. Вони є нескороминущим духовним багатством, джерелом натхнення. У будь-якій аудиторії їх зустрічають з особливою теплотою і вимогливістю, тому така велика відповідальність керівника за характер трактування народної пісні або народного танцю.

Чи йде мова про динаміку, темп, співвідношення груп і окремих виконавців, чи про інші компоненти, завдяки яким мистецтво отримує реальні форми існування, – усе це повинно розглядатися керівником тільки з однієї позиції – розкриття художньо-естетичного змісту [3; с. 18].

Активне використання народно-пісенної творчості в репертуарі духових оркестрів розпочалось в кінці XIX – на початку XX століття. Складні історичні процеси першого пореволюційного п'ятиліття найяскравіше проявилися у загальному пісенно-хоровому русі, що охопив всі ланки суспільства. Прикметним стало бурхливе наповнення громадського життя народними піснями насамперед тих жанрів, що впродовж віків стримувалися імперською цензурою та великодержавною політикою русифікації українців; на вулиці вирвалися звичайні козацькі пісні у виконанні хорових та духових колективів: героїчні пісні Запорізької Січі, часів гайдамаччини, патріотичні твори на вірші Т. Шевченка, І. Франка, О. Олеса, В. Чумака.

У Центральній Україні великої популярності набули пісні січових стрільців: "Червона калина", "Їхав козак на війноньку", "Чуєш, брате мій", "Ой ви, стрільці січові" та ін., які співалися та виконувалися й духовими оркестрами у численних варіантах та переробках. А в західних областях широко зазвучали "Побратався сокіл", "Розпрягайте, хлопці, коней", "За світ встали козаченьки" тощо. Свого апогею національно-патріотична пісенна стихія зазнала під час проголошення державності України 20 грудня 1917 р. та святкування злуки Соборної України 22 січня 1918 р. у Києві на площі Богдана Хмельницького, де співав тисячоголосий об'єднаний хор під керівництвом К. Стеценка. Тоді скрізь духовими оркестрами виконувалися такі твори, як "Ще не вмерла України" М. Вербицького (слова П. Чубинського, написана у 1865 р.), "Вічний революціонер" (слова І. Франка) і "Молитва" (вірші О. Кониського – "Боже великий, єдиний...") М. Лисенка, "За Україну" (слова М. Вороного), Я. Ярославенка та ін., які сприймалися як державні гімни (особливо перший твір).

У 20-ті роки інтенсифікувався процес творення революційних текстів. Репертуар духових оркестрів поповнився новими (старими) творами, які виконувалися на мотив відомих в народі пісень: "Гей, нумо, хлопці" на мелодію "Гей, не дивуйте, добрії люди". Широку популярність здобула пісня Д. Васильєва-Буглая "Проводи" (слова Д. Бедного), що виконувалася на жартівливу мелодію "Ой, що ж то за шум учинився". Практикувалося також оновлення народних пісень шляхом часткового осучаснення їх змісту і наближення до пролетарських масових зразків [5; с. 155-175].

З-поміж п'єс концертного призначення переважали композиції на українські народні теми. З'явився ряд творів середньої і крупної форми – сюїта ("Маленька сюїта" Є. Юцевича, "Селянська сюїта" на народні теми Левшакова), рапсодія ("Перша українська" Г. Драненка), фантазія (на тему "Гопака" Г. Драненка), увертюра (Є. Юцевича). Високим художнім рівнем вирізнялася п'ятичастинна сюїта "Українські малюнки" Ф. Якименка ("Весільна пісня", "Веснянка", "Думка", "Коломийка", "Гумореска").

Виникла й низка мініатюр, здебільшого також на народні теми. Г. Драненко обробив дві народні пісні з Херсонщини, написав "Танець" і "Мазурку", "Танець" на тему "Женчичок-бренчичок" та музичну картину "Вулиця" (на тему "Ох, і не стелися, хрещатий барвінку"). Більш опосередковано зв'язок з фольклором виявився в окремих п'єсах-прелюдях (Г. Драненко), скерцо (К. Шипович), танцях (А. Штогаренко, Є. Юцевич, Б. Кожевников).

З'явився також ряд транскрипцій для духового оркестру творів українських композиторів. Г. Драненко переклав другий вінок обробок веснянок М. Лисенка та четверту

частину сюїти на українські теми Ю. Мейтуса; П. Садівничий – сюїту з українських пісень та увертюру з опери "Різдвяна ніч" М. Лисенка; А. Владимиров – три "Галицькі пісні" Л. Ревуцького та "Думку" В. Барвінського. [1; с. 229-265].

У Західній Україні серед творів для духового оркестру переважали композиції прикладного значення. Особливо плідно в цьому жанрі працював Я. Ярославенко. Чимало маршів патріотичного звучання він написав для славетних оборонців національної державності – українських січових стрільців та Української Галицької Армії. Серед цих маршів – похідні: "Марш гайдамаків", "Марш січовиків", "Перший народний", "Другий народний", "Перші запорожці", "Чигиринський". Я. Ярославенко створив також кілька жалобних маршів ("Тим, що лягли головами", "Ви жертвою в бою..."), марш для молодечої організації "Пласт" ("В дорогу" на вірш І. Франка), марш на теми пісень І. Воробкевича ("Над нашим Прутом") і навіть Великодній марш "Христос Воскрес". Звернення до церковних наспівів не було випадковим, бо в доробку композитора є й обробки християнських колядок.

Окрему, кількісно меншу групу, складають твори концертного призначення – обробки стрілецьких пісень ("Як з Бережан до кадри"), п'єси ("Вечірній дзвін"), в тому числі танцювальні ("Чумацькі жарти", "Чумак"). Їх також створив Я. Ярославенко. Виняток становить хіба що вальс "У тихий вечір" Я. Ващука [1; с. 248-249].

Стрілецька творчість пов'язана з широким історично-культурним контекстом кінця XIX – початку XX ст. Саме тоді поступ українських молодіжних рухів Галичини, Буковини засвідчив розв'язання основних соціально-етичних проблем, що опосередковано вплинуло на генезу й тематику майбутніх стрілецьких пісень. На цьому етапі вже був створений певний пісенний репертуар, безпосередньо пов'язаний з українським підготовчо-військовим рухом. Поширення патріотичних пісень Івана Франка "Не пора, не пора", січових пісень Кирила Трильовського "Гей, там на горі Січ іде", "На вулиці сурма грає", "Ой, зацвіла черемшина", Віри Лебедової "У Січи, у Січи гуртуймось, брати", "Не миритись, милі браття", Івана Франка "Гей, Січ іде, красен мак цвіте", Сильвестра Яричевського "Наша славна Україна", Дмитра Макогона "Чи ж то тоє товариство" та багатьох інших самодіяльних поетів-січовиків (О. Довганюка, І. Харук-Галайди, І. Плешкана, В. Урдейчука, І. Сандуляка) посприяли як актуалізації пісенної творчості, так і загальному піднесенню національно-культурного рівня суспільства, особливо селянства, напередодні Першої світової війни. Загалом маршові січово-сокільські пісні, які серед перших увійшли до репертуару стрілецтва, яскраво продемонстрували найбільш типову схему виникнення багатьох стрілецьких новотворів. Для них народна пісня, переважно українська, часто слугувала структурним зразком чи ритмо-мелодійною музичною канвою, що є однією із характерних особливостей оркестрово-духового виконання.

Найбільшою традиційністю позначені січово-стрілецькі пісні, у яких актуалізуються мотиви, пов'язані із темою військового походу: "На вулиці сурма грає", "Гей, там на горі "Січ" іде!", "Йде січове військо", "Готуй мені зброю", "Їхав стрілець на війноньку", "Ой, видно село", "Ми йдем вперед", "Коби скорше з гір Карпатів", "Як з Бережан до кадри", "Зажурились галичанки", "Ой, упали сніги білі на Поділлі". Використання цих пісень у репертуарі духових оркестрів стало можливим лише за часів незалежності України [8; с. 168].

Для того, аби духовий оркестр, виконуючи народну музику, характеризувався високим професіоналізмом, злагодженістю звучання, оригінальністю, імпровізацією, високою виконавською майстерністю, керівник оркестру змушений дотримуватись певних критеріїв:

–В першу чергу необхідно застерегти від зайвого захоплення п'єсами народного характеру. Багато які з них виконуються усіма колективами, ансамблями, тому перестають нести елемент новизни відкриття, швидко "заграються". П'єси, пісні складають основу репертуару, він може здатися застарілим, нецікавим, одноманітним. Тоді виникають значні труднощі при складанні концертних програм.

–П'єси для вивчення мають бути цікаві учасникам і не представляти особливо на першому етапі великих технічних і естетичних труднощів.

–Музикантам необхідно знати справжній музичний текст твору, що виконується ними і наближається у своєму трактуванні до художнього задуму композитора.

–Пам'ятати про те, що для виконання народної музики духовим оркестром мають бути присутні всі його складові: від дерев'яних та характерних інструментів до основної мідної групи оркестру.

–Незалежно від якості виконання обробки музичного твору, партитура повинна бути ретельно вивчена диригентом з урахуванням укомплектованості по голосах даного складу духового оркестру, а при необхідності повинна доповнюватись творчими нововведеннями. В першу чергу йде мова про формування диригентом еталону звучання музичного твору, на основі якого далі реалізовуватиметься вся виконавська концепція.

–Необхідно враховувати рівень індивідуальної виконавської майстерності як окремих музикантів, так і оркестру в цілому. Це діапазон і тембр звучання, можливість подолання важких технічних епізодів, уміння грамотно виконувати і трактувати штрихи, динамічні градації, фразування, темп, кульмінації тощо.

–Корисно не забувати при виборі твору професійні особисті можливості диригента-керівника духового оркестру. Значна частина духової музики, що викликає величезний притягаючий інтерес як у слухачів, так і у виконавців, не завжди буває доступна для конкретного диригента, тому ношу треба брати під силу.

–Грунтуючись на характерних рисах роботи духового оркестру в трактуванні ним народної музики, необхідно професійно грамотно організувати спеціальну підготовку виконавців оркестру.

–Буде корисним пам'ятати про характер джерел і національних виконавських традицій даної музики. Доречним стане використання в оркестрі і окремих народних інструментів. Якщо ж таких немає, то застосувати імітаційні оркестрові засоби за рахунок підбору темброво наближених до оригіналу. Наприклад, при відсутності сопілки використовувати флейту, замість ріжка – засурденну трубу, трембіту можуть замінити валторни і тромбони. В будь-якому випадку необхідний творчий пошук для реалізації художнього задуму та еталону образного представлення звучання матеріалу, що виконується [2].

Інтерес в репертуарі оркестрових колективів викликають пісні, танці, п'єси, написані місцевими драматургами, композиторами. Вони, як правило, не мають широкої популярності, сприймаються уважно і з цікавістю. Матеріалом для створення таких творів служить місцевий фольклор, частівки, награвання, народні пісні, танці, історичні події, що відбуваються в тому або іншому районі. В цьому випадку керівникові не доводиться чекати, коли прозвучить цікавий твір по радіо, телебаченню, коли з'являться у продажу ноти, партитура, запис, п'єса. Тісна співпраця з місцевими композиторами є запорукою введення в репертуар найновіших і нікому до цього невідомих творів, що в свою чергу надає привабливості концертним програмам колективу.

Використання народно-пісенної творчості у репертуарі духового оркестру сприяє швидкому вдосконаленню майстерності учасників, розвитку і закріпленню навичок гри, розвиває у виконавців інтерес до народної творчості, до зайняття в колективі, збагачує духовний світ, внутрішню культуру, естетичні смаки. Такий репертуар своїм дзвінким багатоголоссям має надзвичайний вплив і на глядача – викликає почуття піднесеності, радості, гумору, смутку і, звичайно ж, завжди патріотизму.

Література:

1. Гордійчук М. М. Симфонічна музика / Гордійчук М. М. // Історія української музики. – К., 1992. – Т.4. – С. 229-265.
2. Григор'єв Г. М. Особливості виконання класичної, народної та естрадної музики і супровід солісту духовим оркестром // Музичний репертуар в розвитку творчої діяльності аматорських колективів на прикладі роботи духових інструментів: [Електронний документ]. – Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/metod_amator_7_6.php.
3. Каргин А. С. Педагогическая функция репертуара // Воспитательная работа в самодеятельном коллективе. – М., 1984. – С.18.

4. Круль П. Національна своєрідність духового інструментарію у міщансько-світському музикуванні // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах / Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Випуск 83. – С.20-29.
5. Кузик В. В. Масова пісня / Кузик В. В. // Історія української музики. – К., 1992. – Т. 4. – С. 155-175.
6. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні / Посвалюк В. Т. – К., 2006. – 400 с.
7. Радчук Ю. А. Духова музика в Україні (XVIII-XIX ст.) / Радчук Ю. А. – К., 2006. – 228 с.
8. Хованець М. І. Витоки створення оркестру духових інструментів в Українському січовому стрілецтві // Військово-науковий вісник. – 2009. – Вип.12. – С.165-176.



*Димченко С. С., Димченко К. С.,
м. Рівне*

БАГАТОГРАННІСТЬ ВИКЛАДАЦЬКОЇ ДУШІ (ДО 70-РІЧЧЯ МИКОЛИ ВАСИЛЬОВИЧА СЕРНЮКА)

*"Музика – це одкровення значно вище, ніж мудрість і філософія...
Вона є посередницею між життям розуму і життям почуттів...
та повинна викресати вогонь із людських сердець".
Людвіг Ван Бетховен.*

Музику вважають одним із найдавніших видів мистецтва. Тепер вже ніхто не скаже з точною впевненістю, що з'явилося раніше – наскельний живопис чи первісні духові інструменти, зроблені з трубчастих кісток. Можна припустити, що ці два напрями виникли паралельно. Очевидно одне: пошук звукової гармонії супроводжує людину впродовж усієї історії.

Музика служить особливою моделлю людського настрою. З існуючих видів мистецтва вона визнана найбільш чуттєвою формою. В Стародавній Греції люди стверджували, що музична освіта людини – це найпотужніший засіб, оскільки ритм і мелодія проникають в найвіддаленіші куточки душі людини.

Постановка проблеми у загальному вигляді і її зв'язок з важливими науковими та практичними завданнями. Ефективність діяльності викладача на сучасному етапі зумовлена не лише втіленням новітніх технологій, але й вмілим розкриттям потенціалу свого учня через застосування різних педагогічних методів виховання. Одна із характерних особливостей діяльності викладача музичної школи полягає в тому, що ефективність діяльності та масштаби педагогічних досягнень залежать від рівня особистісного розвитку викладача. Оскільки тільки особистість може виховати особистість. А саме вихованням і векторним спрямуванням учнів займаються викладачі музичних шкіл.

У зв'язку з цим постає питання про розвиток особистісного потенціалу викладача, що в результаті розкриває потенціал учня. Отже, актуальним є питання розвитку особистого потенціалу для успішної професійної діяльності викладача музичної школи та відповідно досягнення максимальних результатів в розвитку учня.

Поняття розвитку особистісного потенціалу викладача і розкриття потенціалу учня є базовими для нашого дослідження. Отже, проаналізуємо основні підходи до вивчення даного феномену, а також опишемо сутність розкриття особистісного потенціалу учнів за багаторічну викладацьку діяльність Сернюка Миколи Васильовича.

Цілі статті. Вивчити та систематизувати творчий доробок та викладацький шлях викладача ДМШ№2, талановитого виконавця, педагога Миколи Васильовича Сернюка, який зробив вагомий внесок у формування та становлення особистостей своїх учнів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перші кроки до пізнання секретів музики дитина робить у музичній школі – першому храмі мистецтва у своєму житті. Саме музична школа покликана виховувати маленьких музикантів, прищепити їм гарний смак, допомогти зробити впевненні кроки на великому шляху пізнання музики. Почесна місія провідника у світ музики покладається на викладача, який може здійснити це чудо. Особливо, якщо цей викладач з "великим" серцем.

Ефективність музичного виховання школярів залежить від особистості вчителя, його світогляду і професійної підготовки, педагогічного балансу і майстерності, високого рівня інтелекту і душевної чуйності. Він повинен не лише любити музику, а й уміти зацікавити нею дітей, знати і розуміти її в значно більшому обсязі, ніж хоче навчити цього своїх вихованців, бути поінформованим у питаннях педагогіки і психології, естетики і мистецтва, постійно збагачуватися новими знаннями.

Саме таким чудовим викладачем є Микола Васильович Сернюк, який у 2015 році святкує своє 70-річчя.

Лейтмотивом музично-педагогічного життя Миколи Васильовича стали слова В.А.Сухомлинського: "Музичне виховання – це не тільки виховання музиканта, а, насамперед, виховання людини". Це він зрозумів під час подолання труднощів шляху особистого життя.

Сернюк Микола Васильович народився 19 квітня 1945 року в Австрії, в столиці європейської класичної музики – м. Відень. До 1962 року виховувався у дитячому будинку в м. Дубно Рівненської області, згодом його перевели до дитячого будинку смт Володимирець. В будинку дитини вперше познайомився з нотним письмом та вправно оволодів музичним інструментом. Прищепив любов до музики та зацікавив хлопчика своєю грою на баритоні Бабінський Микола Михайлович – керівник духового оркестру Володимирецького будинку дитини. В 1962 р. вступив до Рівненського музичного училища по класу туби до викладача Островського Олександра Микитовича, після закінчення музичного училища в 1966 році був направлений за місцем роботи до Рівненської ДМШ №1 – викладачем по класу духових інструментів (труби, баритона та туби).

У 1976 р. був переведений Рівненським міським управлінням культури до ДМШ №2 – викладачем по класу духових інструментів.

З 1983-1988 р. навчався в Рівненському державному інституті культури за спеціальністю "організатор-методист культурно-освітньої роботи" та паралельно здобув ще одну вищу освіту на кафедрі духових та ударних інструментів, де навчався у чудових педагогів: диригента, викладача по класу тромбона і туби, заслуженого працівника культури України, доцента В'ячеслава Миколайовича Старченка, та по класу диригування у старшого викладача Дмитра Сергійовича Полеха.

Прийшовши молодим спеціалістом на відділ духових та ударних інструментів, відразу ж долучився до справи, яку розпочали два викладачі – Юхим Григорович Шапіро та Василь Андрійович Темнюк (засновники відділу), навчаючи учнів грі на духових інструментах для створення на відділі духового оркестру. Надалі викладацький склад збільшувався, зростав набір учнів, розширювався вибір інструментів. Упродовж існування школи роботу відділу очолювали Ю.Г.Шапіро, В.І.Хрін. В 1988 році дирекція ДМШ №2 призначила Миколу Васильовича завідуючим відділом духових та ударних інструментів. З легкої руки чудового та відданого своїй роботі Миколи Васильовича відділ набув нового життя.

Зі слів нинішнього директора Рівненської дитячої музичної школи №2 викладача вищої категорії, старшого викладача, Голови президії Ради директорів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів Рівненської області Сергія Васильовича Климчика: "Сернюк Микола Васильович працює в школі 39 років – один із засновників відділу духових та ударних інструментів, спеціаліст вищої категорії, старший викладач, викладач по класу туби. Упродовж 26 років очолював відділ духових та ударних інструментів. За цей період відділ збільшився з 40 до 138 учнів, з 6 до 14 викладачів фахових дисциплін. Усі викладачі

мають вищу фахову освіту. На відділі діють класи труби, тенора, баритона, кларнета, флейти, саксофона, туби, тромбона, ударних інструментів, сопілки.

Відділ має декілька потужних учнівських та викладацьких творчих колективів. Серед них дитячий духовий оркестр, засновником якого був Ю.Г. Шапіро, згодом керував В.І.Хрін, у 1986 році керівником оркестру став віртуоз-ний аранжувальник О.В.Мичко. В 1996 році цей колектив здобув звання "зразкового". Зараз керує оркестром Ю.В. Островський. На відділі функціонують такі колективи: духовий оркестр викладачів, керівник – В.В.Радчук; духовий оркестр учнів молодших класів, керівник – В.В.Радчук; джазовий оркестр, керівник – випускник школи А.О.Боровець; ансамбль ударних інструментів, керівник – В.В.Ковальчук; ансамбль флейтистів, керівник – В.А.Темнюк; ансамбль сопілкарів, керівник – М.А.Кузмичова; ансамбль саксофоністів, керівник – О.О.Потайчук; ансамбль трубачів, керівник – М.В.Сернюк.

Говорити без глибокої поваги про Миколу Васильовича неможливо, тому що я сам особисто маю честь працювати 23 роки із цим прекрасним педагогом, порядною та чуйною людиною. За період педагогічної роботи Микола Васильович зумів виховати велику плеяду педагогів-духовиків, які працюють в музичних школах, середніх спеціальних та вищих навчальних закладах, є солістами симфонічних, духових та джазових колективів як в Україні, так і за її межами.

19 учнів його класу вступили до середніх та вищих спеціальних музичних закладів. Серед випускників його класу – Павло Сиротюк – учасник Київського брас квінтету, Лауреат Республіканського конкурсу, соліст симфонічного оркестру Національної опери України; директор Рівненського палацу культури та спорту "Хімік" – Олександр Подганюк; керівник духового оркестру Рівненського міського палацу культури "Текстильник" – Вадим Анчук; лауреати обласних конкурсів: Олександр Євтеєв, Андрій Рожицький; Юрій Рошук – дипломант Всеукраїнського конкурсу ім. В.Старченка 2005 року.

В 2008 році учні класу викладача М.В. Сернюка Андрій Дейнека та Тарас Євгейчук поступили до Рівненського Інституту мистецтв РДГУ.

Сернюк Микола Васильович самовіддано працює над збереженням традицій духового відділу. З ініціативи завідуючого відділом Миколи Васильовича було створено викладацький духовий оркестр, який бере активну участь в житті школи та загальноміських заходах. Упродовж 20 років оркестр викладачів займав призові місця в обласних оглядах-конкурсах.

Микола Васильович має велику кількість методичних доробок та є розробником програм по класу туби, в яких використав надбання кращих європейських шкіл.

За вагомий внесок у розвиток культури Микола Васильович Сернюк був відзначений численними грамотами міського та обласного управліннь культури і туризму, в 2009 році став "Стипендіатом міського голови".

Залучення до музики учнів – одне з найцікавіших і радісних занять. Так як музика пов'язана з багатьма сферами людської діяльності, вчитися можна не тільки музиці, але і за допомогою музики, особливо в ранньому віці.

Музика в сім'ї мистецтв займає особливе місце завдяки її безпосередньому комплексному впливу на людину. Багатовіковий досвід і спеціальні дослідження показали, що музика впливає і на психіку, і на фізіологію людини, вона може мати заспокійливий і збуджуючий ефект, викликати позитивні і негативні емоції. Саме тому при всій розмаїтості напрямків роботи сучасної музичної школи з великою наполегливістю стверджується теза про важливість музичного виховання всіх дітей без винятку, про її значення для розвитку загальних психічних властивостей (мислення, уваги, пам'яті, волі), для виховання емоційної чуйності, душевної чуйності, морально-естетичних потреб, ідеалів, тобто для формування всебічно розвиненої, гуманної особистості. Особистості, яка буде будувати нову Україну. Яка буде впевнено знати, що – щоб залишатися людьми, навіть у найважчі часи війни, нам потрібна музика, мова та культура.

Вчитель – професія унікальна. Подібної в світі просто немає. Педагог своїм серцем, розумом формує завтрашній день: людину, суспільство, зрештою цивілізацію. Адже буквально все проектується і твориться на звичайному уроці. Велике щастя мати вчителя

доброго, щирого, який навчає бути Людиною. Велике щастя мати мудрого, талановитого вчителя, який уміло передає нам свої знання та вміння. А найбільше щастя для вчителів – бачити у своїх учнях, дітях продовження себе.

Кожна дитина – особистість, наділена талантами. Микола Васильович, доторкнувшись до дитячої душі своєю дбайливою, люблячою рукою, вміє розпізнати в дитині таланти, наблизити її душу до творчості, до краси. Кожен урок, кожна зустріч з учнями – це для нього нове відкриття.

Для кожного з нас учитель – близька і дорога людина. Усі учні та випускники щиро шанують і люблять його. Вони вдячні йому за мудрість, душевне тепло, яким він від усього серця щодня ділиться з ними.

З листа Павла Сиротюка: "Із року в рік учитель продовжує себе у своїх учнях. Його думки, почуття щедро віддані дітям, працюють на майбутнє. Ви, Миколо Васильовичу, десятиліттями вкладаєте свої знання, душу і серце в справу музичного виховання дітей, навчаєте їх розуміти та любити музику. Я впевнений, що Ваш образ – образ улюбленого вчителя, доброго і водночас вимогливого, учні пам'ятатимуть усе життя. Саме Ви вплинули на мій професійний вибір. Завдяки Вашій невтомній та кропіткій праці, міцному фундаменту, який був закладений Вами в роки мого навчання в ДМШ №2 м. Рівного, я зміг продовжити навчання в Рівненському державному музичному училищі, а згодом і в Київській державній консерваторії ім. П.І.Чайковського. Сьогодні я звертаюсь до Вас зі словами великої вдячності та поваги".

Слово вчителя, – писав В. А. Сухомлинський, – інструмент, який нічим не можна замінити і який діє на душу дитини. Мистецтво виховувати – це мистецтво спілкування, звертаючись до людського серця...

Зі спогадів Олександра Подганюка: "Творче життя артиста, музиканта, складається успішно в тому випадку, якщо на початку зустрічається людина, яка на все життя стає провідним променем, що направляє, освітлює дорогу в правильному напрямку. Своїм становленням та творчим успіхом я завдячую Миколі Васильовичу – його натхненню, закоханості в звук та неабиякому умінню майстерно прищепити любов до музики. В далекі вісімдесяті, коли пробитись звичайній людині було доволі важко, він терпеливо та впевнено вивів мене на мистецьку дорогу. Повірив, безкорисно допоміг в підготовці до вступу в музичне училище. Ця перша, але така бажана перемога у моєму житті і його перемога. А таких перемог в житті Миколи Васильовича чимало. Магія музики, вчительський талант та безкорисливість мого вчителя допомогли багатьом творчим людям знайти та розпізнати своє покликання. Моя музика, моя творчість – це вдячні плоди його таланту та любові до людей".

Основою музичного виховання є активне, зацікавлене музичне сприймання та відтворення. Музика підтримує, надихає, дає сили або ж допомагає заглибитися у неймовірний світ прекрасного.

Зі слів Вадима Анчука: "Думаю, що з Миколою Васильовичем знайома значна частина жителів м. Рівного. Адже довелось йому навчати музичній майстерності в свій час багатьох рівнян зрілого тепер уже віку. Пізніше, – їхніх дітей, а тепер уже й онуків. Я теж один із них, учень Миколи Васильовича Сернюка. Шість років, починаючи з 1983 року, я навчався в його класі в ДМШ №2. Спочатку грав на тенорі і лише в останній рік оволодів грою на тубі.

Без перебільшення, саме завдяки Миколі Васильовичу мій життєвий шлях назавжди пов'язаний з музикою. Добрий і чуйний серцем, з самих перших уроків він підтримував і допомагав оволодіти музичними азами. Учив розуміти і любити музику, зробити її справою свого життя. Микола Васильович ніколи не сердився і по-доброму пробачав мої підліткові промахи. Маю сказати, що і до сьогодні я з подивом спостерігаю за його здатністю знаходити підхід до дітей. Адже учнів йому не бракувало ніколи. І цим не можна не захоплюватись".

Вчитель музики – це педагог і музикант в одній особі. Тому його творчий потенціал поєднує в собі педагогічно-методичну й музичну творчість.

Феномен музичного мистецтва полягає не тільки в здатності збагачувати емоційні переживання людини, але і в можливості викликати емоційні реакції й оцінки, відносини, що

лежать в основі інтересів, потреб, переваг особистості. Сучасні погляди на процес формування дитячої особистості характеризуються опорою не тільки на отримання нових знань і вмінь, але й на вироблення певних ціннісних орієнтацій людини, що складають основу особистісної культури. Якщо передача знань вимагає, головним чином, звернення до інтелекту особистості, то вироблення ціннісних орієнтацій пов'язане, перш за все, з впливом на емоції і почуття людини, які, у свою чергу, сприяють перетворенню ціннісних установок у його переконання.

Л.Виготський зазначав: "Перш ніж ти хочеш залучити дитину до якоїсь діяльності, зацікав її нею, потурбуйся про те, щоб виявити, що вона готова до цієї діяльності, що в неї напружені всі сили, необхідні для цього, і що дитина діятиме сама, вчителю ж залишається тільки керувати й спрямовувати цю діяльність". Миколі Васильовичу Сернюку неймовірним чином вдається не тільки зацікавити, а й закохати в такі важкі й не дуже популярні духові інструменти, як туба, тенор чи баритон. Беручи інструмент в руки, своїм чарівним звуком, зарядом оптимізму, чистою посмішкою, випромінюючи любов та вселяючи віру, він надихає майбутніх маленьких музикантів до навчання гри на духових інструментах. Але цим не обмежується його діяльність. Микола Васильович майстер свого діла. Він знайомий з конструкцією кожного духового інструменту. Його "золоті руки" надають старим інструментам нового життя. Незважаючи на занепад духового мистецтва і брак коштів на придбання нових інструментів, він підтримує життя духової музики. Тому що музика є одним з наймогутніших засобів виховання, який надає естетичного забарвлення духовному життю людини. Без музики важко переконати людину у тому, що вона прекрасна, а це переконання є основою емоційної, естетичної, моральної культури.

В такі важкі часи для України як ніколи виникає нагальна потреба у відродженні духових оркестрів, які надихають людей на нові звершення, патріотизм та віру в перемогу, для підтримки духу Українського Народу.

Важко уявити собі життя без музики, що охоплює усі наші почуття, надихає, одухотворює нас, утаємничує і водночас зрозумілою мовою доносить до нас велич життя, його красу, гармонію, глибину людських відносин і радість спілкування людини зі світом, що її оточує.

Отже, секрет педагогічної майстерності М.В.Сернюка, на нашу думку, полягає в тому, що він не тільки вміє розпізнати, оцінити і розвинути обдарування учнів, а й пробудити любов до своєї професії.

Література:

1. Архівні документи Рівненської дитячої музичної школи №2.
2. Столярчук Б.Й. Митці Рівненщини / Б.Й. Столярчук. – Рівне, 2011. – С.172.
3. Тищенко М.Ф. Дитячий музичній школі №2 – 25 років / М.Ф.Тищенко. – Рівне: ВАТ "Рівненська друкарня", 1999.



*Жульєв А. П.,
м. Запоріжжя*

ТВОРЧИЙ ДОРОБОК АНАТОЛІЯ ЖУЛЬЄВА

Мета даної статті – огляд двох аспектів творчого доробку: 1. Методична робота. 2. Авторські твори, переклади, інструментування (аранжування) для різних оркестрів, ансамблів, інструментів.

Біографічна довідка. А.П. Жульєв народився 09.09.1946 (м. Антрацит Луганської обл., Україна). Тромбоніст, диригент, композитор, аранжувальник, викладач-методист Запорізького музичного училища. Двічі закінчив Одеську консерваторію: у 1973 – як тромбоніст, у 1979 – як диригент (клас Базилевич В.П.). В Одесі служив військовим диригентом (1973-1974). За направленням консерваторії працював у Кіровоградському музичному училищі (1974-1982) викладачем класу тромбона та диригентських дисциплін, був керівником біг-бенду. За сумісництвом працював керівником духового оркестру та ВІА "Камертон" Кіровоградського технічного університету, духового оркестру Дослідної станції, які стали лауреатами обласних конкурсів та Першого Всесоюзного фестивалю художньої творчості (1977).



З 1982 – викладач, диригент симфонічного, духового та естрадного оркестрів Запорізького музичного училища, за сумісництвом – викладач, керівник оркестру "Джаз-академія" ДШМ №3. Неодноразово був головою, членом різних журі, головним диригентом музичних свят: "Сурми п'ятирічок", зведеного духового оркестру з двох тисяч виконавців (Кіровоград, 1978-1980), фестивалів "Запорізька райдуга-84, 85", "Весела Січ" (Запоріжжя, 1997) та ін.

Духовий оркестр Запорізького музичного училища та диригент стали лауреатами Другого Всесоюзного фестивалю художньої творчості (1987). Біг-бэнд музичного училища під керівництвом Жульєва А.П. брав участь у Міжнародному джазовому фестивалі "Горизонти джазу" (Кривий Ріг, 1996, 1998). Оркестр "Джаз-академія" ДШМ № 3 став неодноразовим лауреатом різних конкурсів, у тому числі міжнародних (Ялта, Запоріжжя) та ін. Виховав багато лауреатів міського, всесоюзного, міжнародного значення (солісти, ансамблі, оркестри).

Методична робота.

За час роботи у Кіровограді написані методичні праці: "Про раціональну постанову на тромбоні", "Розвиток духової музики в Кіровоградській області" (1979), "Про диригентську практику" (доповідь на Всеукраїнському семінарі викладачів духових інструментів в Чернівцях, 1980), статті в журналі "Музика", в газеті "Культура і життя" та ін. Виступи на семінарах з методичними доповідями, практичними заняттями з оркестрами, ансамблями, концертні виступи та ін.

Було зроблено багато інструментувань (аранжувань) для симфонічного, духового, джазового оркестрів, ансамблів та перекладань для тромбона з фортепіано.

Робота викладачем у Запорізькому музичному училищі (з 1982) та ДМШ (за сумісництвом) відзначилася методичними напрацюваннями для музичного училища та для музичних шкіл: "Щоденна система тромбоніста", "Форми і методи самостійних занять учнів на духових інструментах", "Робота з оркестром, ансамблем у ДМШ" (2010), "Технологія гри легато на тромбоні" (2014). Написані програми для духового відділу музичного училища: "Методика роботи з оркестром" (2006), "Практика роботи з оркестром" (2009), "Інструментознавство" (2011), "Картки з інструментознавства" (2009) та ін.

Створено: хрестоматія "Блокфлейта" для ДМШ (2008), "Альбом блокфлейтиста" для ДМШ (2015), хрестоматія "Тромбон" (вип. I, II) для музичного училища (2013-2014),

Хрестоматія "Тромбон" для ДМШ (2014), написано "50 етюдів для тромбона" (2014), "50 етюдів для туби" (перекладання) та ін. До кожної з цих збірок упорядником написані методичні рекомендації.

Надруковано: методична доповідь "Хрестоматія "Блокфлейта" А. Жульєва в збірці "Мистецька освіта XXI століття: теорія і практика" Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Матеріали науково-практичної конференції (Київ, 2009). Підготована збірка "Композитори Запоріжжя" (співавтор Л. Жульєва). Статті в газетах, журналах, виступи на радіо, ТБ, кліпи, телефільми, рецензії, майстер-класи (Київ, Запоріжжя, Ялта, Мелітополь, Енергодар, Кіровоград, Генічеськ), відеозаписи в Інтернет-ресурсі "Ютюб" та ін.

Твори.

Для симфонічного оркестру: Симфонічна поема "Байда" (1999).

Для духового оркестру: концертна п'єса "Ятрань" (1997), Симфонічна поема "Байда" (1999), "Козацькі забави" (2010), Концертні варіації "Їхав козак" (2014), марш "Вільна Україна" (1991), "Ретро-марш". Для хору з оркестром: "Запорізька сюїта" на укр. нар. пісні (1991), "Ода" (2008).

Для джаз-оркестру: концертні п'єси "Експрес-бугі" (2009), "Віражі" (2010); "Джазові вправи для оркестру" (2007);

Для тромбона з ф-но: п'єси "Гумореска" (2013), "Веселий тромбоніст" (2014); Ноктюрн "Вечір надворі" (співавтор Л. Жульєва, 2015).

Для тромбона: Сюїти № 1, 2 для тромбона соло (2014), "50 етюдів для тромбона" (Київ, 2014).

Перекладання та аранжування для ансамблю та оркестру

Аранжування створені завдяки практичній роботі з оркестрами (ансамблями) різного рівня та складу. Нижче приведено репертуар 2007-2015 рр. оркестру "Джаз-академія" ДШМ № 3 м. Запоріжжя. Оркестр було поділено на два склади – менші та старші за віком учнів, для яких і були зроблені аранжування.

Репертуар молодшої групи:

1. "Суліко" – грузинська народна пісня.
2. Козацький марш – з к/ф "Вогнем і мечем".
3. "Їхав козак за Дунай" – українська народна пісня.
4. Г. Гладков – "Пісенька друзів".
5. Т. Гуммесон – "Дитячий блюз".
6. "Новорічна сюїта" – на українські народні пісні.
7. "Танець каченят" – французька народна пісня.
8. В. Шаїнський – "Посмішка".
9. Г. Гендель – "Пісня перемоги".
10. К.М. Вебер – "Хор мисливців".
11. Л. Бетховен – "Похідна пісня".
12. "Ой на горі" – українська народна пісня.
13. Р. Паулс – "Колискова".
14. Р. Шуман – "Веселий селянин" з "Альбому для юнацтва" та ін.

Репертуар старшої групи:

1. А. Жульєв – джазові вправи для оркестру (1-8).
2. Б. Карлтон – "Джа-да".
3. Р. Роджерс – "Блакитна луна".
4. Н. Седака – "Квиток в один кінець".
5. Е.Л. Уеббер – увертюра до мюзиклу "Фантом опери".
6. Г. Манчині – п'єса з к/ф "Пітер Ганн".
7. Б. Кемпферт – "Подорожні в ночі".
8. Л. Жульєва – "Моє місто" (Концертна п'єса для бенду).
9. Г. Манчині – "Рожева пантера".
10. К. Веласкес – "Бесаме мучо".

11. Гурт "Боні-М" – Gotta go home.
12. Д. Леннон–П. Маккартні – Yesterday.
13. Д. Леннон–П. Маккартні – "Вечір важкого дня".
14. Д. Дассен – "Если б не было тебя".
15. Г. Гарваренц – Л. Жульєва – "Вічне кохання".
16. Д. Ласт – "Одинокий пастух".
17. Д. Роблес – "Летить кондор".
18. "Сім-сорок" – єврейська народна мелодія.
19. "Хава-нагіла" – єврейська народна мелодія.
20. А. Жульєв – "Експрес-бугі".
21. А. Жульєв – "Віражі" (Концертна п'єса для саксофона соло й бенда).
22. Х. Хенкокк – "Cantaloupe Island".
23. Д. Еллінгтон – "C Jam Blues".
24. А. Хачатурян – "Танець з шаблями" з балету "Гаяне".
25. Ф. Меркьюрі – "Шоу продовжується".
26. Д. Беккер – "Саламанка".
27. Л. Шифрін – "Місія нездійсненна".
28. В.А. Моцарт – симфонія № 40 (1ч.)
29. Х. Тізол – "Караван".
30. Х. Хенкокк – "Хамелеон".
31. Д. Тухманов – "День Перемоги".
32. Б. Мокроусов – Вальс з к/ф "Весна на Зарічній вулиці".
33. Д. Россіні – Марш з опери "Вільгельм Тель".
34. "Ямайка" – італійська народна пісня (для труби з оркестром).
35. Гурт "АББА" – "I do, I do".
36. Ф. Лей – "Історія кохання".
37. К. Молчанов – Вальс з к/ф "А зорі тут тихі".
38. Р. Лижичко – "Дикі танці".
39. М. Вербицький – Гімн України.
40. А. Жульєв – Концертні варіації "Їхав козак" та ін.

Аранжування для ансамблю:

1. І. Штраус – Полька "Трік-трак".
2. М. Альберт – "Почуття".
3. В. Моцарт – Маленька нічна серенада (ч.1).
4. А. Вівальді – Концерт ля-мінор для двох скрипок (ч.1).
5. В. Дашкевич – Увертюра до т/ф "Шерлок Холмс і доктор Ватсон".
6. Козачок – укр. нар. танок.
7. І. Дунаєвський – Галоп.
8. П. Чайковський – "Баба-Яга", "Гра в коники" з "Дитячого альбому".
9. П. Чайковський – "Полювання".
10. І.С. Бах – Інвенція № 11.
11. Г. Гендель – Алеманда та ін.

Для тромбона з ф-но: В.А. Моцарт – Німецький танець; Д. Каччіні – Аве Марія; Ф. Шуберт – Аве Марія; Й. Бах – Арія з сюїти, №3; Б. Марчелло – Скерцандо; А. Рубінштейн – Ніч; Дж. Гершвін – Прелюдія №2; Д. Шостакович – Прелюдії №№ 10, 16; К. Яненко – Жок; Л. Колодуб – Гумористична кадрили та ін.

Для ансамблю тромбонів:

1. А. Вівальді – Концерт соль-мінор для 2-х віолончелей, ч.1.
2. Д. Гершвін – "Колискова Клари" з опери "Поргі і Бесс".
3. Х. Тізол – "Караван".
4. І. Панков – "Наближення шторму".
5. В. Дашкевич – Увертюра з т/ф "Шерлок Холмс і доктор Ватсон".
6. Сюїта "Бітлз" у 4-х частинах та ін.

Для квінтету мідних духових інструментів: Концертні варіації "Їхав козак", для труби з ф-но: Концертні варіації "Їхав козак" (2014); Ноктюрн "Вечір надворі"; для саксофона-альта з ф-но: Концертні п'єси "Експрес-бугі" та "Віражі" та ін.

Надруковано:

Навчальні посібники: Хрестоматія "Блокфлейта" для ДМШ (Навчальна книга, Тернопіль–2008). Хрестоматія "Блокфлейта" для ДМШ (Мелосвіт, Київ–2010). Хрестоматія "Блокфлейта" для ДМШ (Тернопіль–2012). Хрестоматія "Блокфлейта" (друге видання, Тернопіль–2014). Хрестоматія "Тромбон" випуск 1, музичне училище (Тернопіль–2014). "50 етюдів для тромбона", музичне училище (Мелосвіт, Київ–2014). "Art-jazz" (співавтор Артем Жульєв) збірка для саксофона-альта з фортепіано (Тернопіль–2014).

Для 2-х фортепіано: "Ятрань", переклад Л. Жульєвої (Запоріжжя, 2004).

Для саксофона з ф-но: "Експрес-бугі" в журналі "Музична школа", № 18 з диском (Київ–2010).

Для труби з ф-но: "Козацький марш" з к/ф "Вогнем і мечем", "Ой, заграйте, дударики" – українська народна пісня, Б. Кемпферт – "Подорожні в ночі" в журналі "Музична школа", № 16 (Київ–2010) та ін.

Для скрипки з ф-но: П. Чайковський – Пісня жайворонка з "Дитячого альбому" в журналі "Музична школа", № 11 (Київ–2009).

Статті: в журналі "Музика", газеті "Культура і життя" (Київ – 1980, 1992).

1. "Фанфары Ялты" в журналі "Оркестр" №3-4 (Москва, 2009).
2. "Фанфары Ялты – 2010" в журналі "Оркестр", №3-4 (Москва, 2010).
3. "Оркестр из 2000 труб" в журналі "Оркестр", № 1-2 (Москва, 2010).
4. "Блокфлейта" в журналі "Дети и музыка" (Москва, 2011) та ін.

Телефільми про творчість (ТК "Запоріжжя"): "Двоє в місті" (2006), "Джазові візерунки" (2009), "Правила гри" (2014) та ін.

Зробив понад 500 інструментовок, перекладень, аранжувань для симфонічного, естрадного, духового оркестрів, різних ансамблів та інструментів. Деякі твори, інструментування, аранжування розміщені в Інтернет-ресурсах ("Нотний архів Бориса Тараканова", "Партита-ру", Ютюб) та ін.

Методичні праці

Програма "Методика роботи з оркестром" (21 с.). Ця програма пов'язана з особистою практичною роботою з симфонічним, духовим, джазовим оркестрами та ансамблями у музичному училищі та ДШМ. У даній програмі подається тематичний план, завдання для самостійної роботи студентів, питання колоквиуму до державного екзамєну з диригування, список рекомендованої літератури до кожної з тем програми. Це фактично програма-конспект для занять з цього предмету. У програмі зазначено, що мета предмета – теоретична підготовка студента до самостійної роботи керівником оркестру, навчити студента методам настроювання, розігрування оркестру, професійно й цікаво проводити репетиції, методам роботи над оркестровим ансамблем та концертної діяльності.

Програма "Практика роботи з оркестром" (17 с.) спеціалізації "Оркестрові духові та ударні інструменти" вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації. В ній подано орієнтовний план дисципліни, вказуються форми та методи роботи з оркестром, поради щодо добору репертуару, етапи роботи практиканта, практична робота над оркестровим ансамблем. Надається інформація про методи роботи з джазовим музичним матеріалом. Завдання дисципліни – оволодіння студентом необхідними практичними навичками організаційно-творчої роботи з оркестром (ансамблем). Дисципліна "Практика роботи з оркестром" щільно пов'язана з дисципліною "Методика роботи з оркестром", є її практичним продовженням.

Програма "Інструментознавство" (22 с.) передбачає ознайомлення з нотними програмами: новітніми міжнародними музичними редакторами ("Finale", "Sibelius"). Сучасний світ швидко змінюється в зв'язку з появою нових комп'ютерних технологій у всіх сферах. Тому звертається особлива увага на такі важливі теми:

1. Необхідність використання міжнародних нотних комп'ютерних програм, що змінили форми й методи в освоєнні музичних дисциплін: "Читання партитур", "Інструментознавство", "Інструментування", "Аранжування" та ін.

2. Знання відмінностей між різними видами партитурних схем для духового оркестру:

а) партитурна схема духового оркестру М.П. Іванова-Радкевича, яка на свій час відповідала складам духових оркестрів і повною мірою виправдала себе.

б) сучасні міжнародні комп'ютерні партитурні схеми духового оркестру.

Картки з інструментознавства (8 с.) – це навчально-методичний матеріал з предмету "Інструментознавство", складається з 15 карток, по 10 теоретичних питань в кожній, а також практична робота. Кожна картка має різні питання з інструментознавства: визначення строю, діапазону, характеристика регістрів, технічні та художні можливості інструментів, оркестрові функції та ін.

Хрестоматія "Блокфлейта" створена згідно з програмою Міністерства культури і мистецтв України для ДМШ "Мідні духові інструменти" (Київ, 1996 р.). Хрестоматія складається з двох розділів: перший – п'єси (народні пісні, твори композиторів класиків, сучасних авторів), другий – вправи, етюди, гами, Д7, зм. VII7, апікатура блокфлейти. Вправи та етюди належать автору-упоряднику. Хрестоматія "Блокфлейта" видана вперше в Україні. Вона заснована на українському фольклорі. Окремо слід відзначити фортепіанний супровід, який написано дуже яскраво і різноманітно.



Так, М. Чембержі, академік, народний артист України, професор, ректор Київської дитячої Академії мистецтв у своїй рецензії до Хрестоматії високо оцінює це навчальне видання: "Відчувається педагогічний досвід Жульєва А. П., викладача Запорізького музичного училища ім. П. І. Майбороди, його вміння дидактично правильно побудувати порядок презентації музичного матеріалу, що є запорукою виховання стійких навичок в оволодінні інструментом, зрештою, – виконавською майстерністю". Про її високу цінність і потребу свідчить також неодноразове перевидання (2010, 2012, 2014).

"Альбом блокфлейтиста" підготовлено до друку (2015). Це зовсім новий навчальний посібник – хрестоматія для учнів-початківців з 5-6 років. У ній широко використано український дитячий музичний фольклор: примовки, прислів'я, лічилки, гайвки, щедрівки, колядки та академічні твори з яскравим супроводом фортепіано.

"Art-jazz" (співавтор Артем Жульєв) – збірка для саксофона-альта з фортепіано. До неї увійшли оригінальні п'єси Артема Жульєва – "Сонячний настрій", "Рибальське селище" та Анатолія Жульєва – "Експрес-бугі", "Віражі". Анатолій та Артем Жульєви (батько й син) творчо підійшли до створення нового репертуару для саксофона. Ці п'єси написані свіжою, оригінальною мовою, вони різні за стилістикою, це джаз та джаз-рок. П'єси призначені як для розширення педагогічного репертуару, так і для поповнення концертного, конкурсного репертуару саксофоністів – учнів старших класів ДМШ, вищих музичних навчальних закладів.

Хрестоматія "Тромбон" випуски I-II. Педагогічний репертуар для тромбона був завжди обмежений. В Україні він не видавався понад 20 років. Ці хрестоматії створено відповідно програмним вимогам по класу тромбона для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації. Вони будуються на цінному та високохудожньому репертуарі, який є основою для професійного навчання та формування студента-тромбоніста. Різні за характером і стилем п'єси сприяють розвиткові музично-виконавських навичок, формуванню художнього смаку, спонукають інтерес і любов до музики.

Обидві Хрестоматії мають два розділи – у першому розділі твори кантиленного характеру, у другому – віртуозні п'єси. Значну частину першого розділу складають кращі зразки світової вокальної літератури, які подаються зі словами. Це дозволяє виконавцям глибше розкрити художній образ твору. Заслугує на увагу й те, що у збірках розміщено біографічні довідки про авторів та методичні рекомендації.

Хрестоматія "Тромбон" для ДМШ створена згідно з програмою Міністерства культури і мистецтв України "Мідні духові інструменти" 1996 р. та програми Державного методичного центру "Педагогічна практика" для вищих навчальних закладів I-II рівнів акредитації. Вона заснована на методичних принципах навчання учнів-початківців. Хрестоматія базується на матеріалі хрестоматії "Блокфлейта" для ДМШ А.П. Жульєва, а також є її продовженням при навчанні учня-тромбоніста. Знайомий учню матеріал за Хрестоматією "Блокфлейта" полегшує оволодіння інструментом тромбон.

Збірка створена на скарбниці українського фольклору, куди також увійшли академічні твори. Вперше хрестоматія "Тромбон" виходить із текстами пісень і навіть арій. Це збагачує учня, розширює його світогляд, виховує любов до музики та до своєї професії. Хрестоматія складається з клавіру та окремої партії.

"50 етюдів для тромбона" містять технічний матеріал, специфічний для цього інструмента. Вони призначені широкому колу учнів і студентів-тромбоністів, починаючи з музичної школи до вищого музичного закладу. Цінність етюдів в тому, що вони написані автором-тромбоністом і мають художній характер, тому деякі етюди наділені підзаголовками: "Діалог", "Луна", "Сигнал", "Марш", "Танок", "Жарт", "Інвенція", "За Ш. Ганомом", "За Й.С. Бахом" та ін. В Україні це перший такий збірник. У деяких етюдах використовується прийом співу верхнього звука, тобто гра акордами, як у К.М. Вебера в "Концертіно" для валторни. В їх створення покладено багатий педагогічний досвід автора – понад 45 років.

"50 етюдів для туби" – це перекладення "50 етюдів для тромбона" з метою розширення педагогічного інструктивного матеріалу для туби та бас-тромбона з використанням технологічного матеріалу, властивого саме даним інструментам, їх специфіці, технічним і художнім можливостям.

Сюїти №1, №2. Художній характер етюдів привів до створення двох сюїт для тромбона соло. За бажанням їх можна виконувати як концертні п'єси для тромбона соло в концертах, на іспитах, конкурсах. На даний час така форма музикування є бажаним форматом. Такі сюїти-соло для тромбона можна порівняти з партитами, сюїтами для скрипки, віолончелі-соло Й. Баха.

Концертна п'єса "Ятрань" (1997) для великого духового оркестру – це внесок у сучасну слов'янську музичну культуру оригінальної духової музики. "Ятрань" – нова авторська інтерпретація теми українського козацтва, його історичної та культурної спадщини.

Думка про створення цього твору виникла у автора як спогади про Кіровоградський край, його природу та побут. Вона написана в лірико-епічному характері в сонатній формі і заснована на фольклорних витоках: "Там, де Ятрань круто в'ється" і "Ой при лужку, при лужку". Ідею твору автор висловив словами: краса української природи, ідилія мирного життя українського народу, боротьба його з загарбниками і торжество перемоги слов'янського народу над поневолювачами.

Петриченко А.Г., керівник оркестру народних інструментів Запорізького музучилища, зробив перекладення "Ятрані" для оркестру народних інструментів. Концертна п'єса "Ятрань" неодноразово виконувалася в Запоріжжі, духовими оркестрами Ялти та Кіровоградського музучилища.

Високу оцінку творові дав голова державної екзаменаційної комісії доцент Харківського інституту мистецтв С. Низкодуб після виконання її на держіспитах з диригування (1998). Ця п'єса здобула перше місце на обласному конкурсі "Козацький край – перлина неньки України" у 2004 р.

Симфонічна поема "Байда" присвячена одному з перших гетьманів України Дмитру Вишневецькому (Байді), який боровся проти поневолювачів – турецьких яничарів і орд

кримського хана. "Байда" написана для духового оркестру (1998) та симфонічного оркестру (1999). Ця поема неодноразово виконувалася в різних містах України. Зведений духовий оркестр у Києві виконав на X Всеукраїнському фестивалі майстрів мистецтв, на звітні Запорізької області в Палаці "Україна", диригував автор (18.05.2001).

Б.Г. Шарварко написав: "Приємне враження справив духовий оркестр музучилища ім. П.І. Майбороди, виконано прем'єрний твір А. Жульєва (керівник колективу) "Поема про Байду". Була показана творча активність композиторів Запоріжжя, добрий рівень музики" [9, с.146].

Поема "Байда" виконувалася у Ростовській консерваторії (2002), у Дніпропетровську на "Різдвяному концерті української музики" симфонічним оркестром і хором музучилища (2003), диригент С. Овчаров. У Ялті вона прозвучала в концерті, де її виконав Академічний оркестр Ялтинської філармонії, до Дня незалежності України, диригент Ігор Каждан (2008).

У Криворізькому музичному училищі поема неодноразово виконувалася на державному іспиті з диригування на відділі духових інструментів.

Симфонічна поема носить героїко-патріотичний характер, визначається театральністю образів, написана в сонатній формі і заснована на фольклорних витоках української народної пісні: "Ой п'є Байда" та "Ой наступала та чорна хмара".

"Джазові вправи для оркестру" (2007) призначені для розігрування джазового оркестру (ансамблю) та для духових оркестрів, які грають джаз. В цих вправах закладено блюзовий лад та деякі свінгові ритмічні малюнки. "Джазові вправи" пройшли апробацію в оркестрі "Джаз-академія" ДШМ № 3 м. Запоріжжя, в біг-бенді Мелітопольського училища культури та інших закладах. Важливу роль має інтонаційна та стилістична настройка оркестру (ансамблю). Тому кожен репетицію джаз-оркестру (ансамблю) бажано починати з розігрування на цих вправах.

Література:

1. Аранжування з використанням музичних комп'ютерних програм : програма / уклад. С. Карась, М. Чембержі. – К., 2008.
2. Банк Е. "Написание партитур" // Оркестр. – №3. – М., 2006. – С. 20-21.
3. Жульєв А. Інструментознавство : програма. – Комп'ютерний набір.
4. Жульєв А. Методика роботи з оркестром : програма.
5. Жульєв А. Практика роботи з оркестром : програма.
6. Ніконенко М. Інструментознавство та інструментовка. – ч. I. – К., 2008.
7. Ніконенко М. Інструментознавство та інструментовка. – ч. II. – К., 2008.
8. Откидач В.М. Історія та теоретичні основи диригування. Харківська державна академія культури. – Харків., 2011.
9. Терлецький М. Методика роботи з духовим оркестром : навч. посіб. – Рівне : Перспектива, 2000. – 153 с.
10. Шарварко Б. "Симфонія незалежної держави" : мистецький аналіз творчих звітів. – К., 2001. – С. 146.



*Близнюк Р. О.,
м. Канів*

ОРКЕСТРУ ДУХОВОГО ЗВУК ЧАРІВНИЙ

(Із історії становлення та розвитку народного самодіяльного духового оркестру Михайлівського сільського будинку культури Кам'янського р-ну Черкаської обл.)

Становлення й розвиток духової музики в Україні відбувається не лише на рівні таких великих культурних центрів, як Київ, Дніпропетровськ, Харків, Львів, Одеса тощо, а й на рівні сільських духових оркестрів, ансамблів. Питання історії становлення, функціонування й розвитку духової музики в Україні висвітлювали у своїх наукових розвідках В. Апатський, В. Посвалюк, С. Цюлюпа, Я. Сверлюк, М. Терлецький, Ф. Крижанівський, Р. Вовк, Ю. Василевич, В. Богданов та інші.

Втім, тема розвитку духової музики на рівні сільських самодіяльних духових оркестрів залишається недостатньо висвітленою, тому потребує подальшого опрацювання.

Метою цієї статті є опис історії становлення та розвитку народного самодіяльного духового оркестру Михайлівського сільського будинку культури Кам'янського району Черкаської області.

Із мети випливають завдання:

- описати історію і становлення зазначеного оркестру;
- проаналізувати проблеми, які поставали перед колективом за час його існування;
- вивчити особливості формування репертуару оркестру;
- дослідити, як впливали загальні тенденції у роботі музичних колективів України на роботу народного самодіяльного духового оркестру Михайлівського сільського будинку культури;
- показати контакти досліджуваного оркестру з духовим оркестром Канівського коледжу культури і мистецтв – відокремленого структурного підрозділу Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини;
- висвітлити вплив канівського духового оркестру на становлення і розвиток михайлівського.

Для виконання поставлених завдань було проведено інтерв'ювання керівника духового оркестру Петра Антоновича Крупського та михайлівського сільського голови (теж духовика) Володимира Федоровича Субочева.

Будинок культури в селі завжди був тим вогником, на який сходилися талановиті закохані в мистецтво люди. Михайлівка, як і Кам'янка, багата своїми талантами. Тут народилися і пішли в світ мистецтва письменник М. Шумило, соліст державної капели бандуристів України Ф. Жарко, народний художник М. Муха. Село належить до історико-етнографічного регіону Наддніпрянщини. У Михайлівці є середня школа, школа-інтернат, будинок культури, дільнична лікарня, три бібліотеки, гордістю михайлівчан є дерев'яна церква 18 століття святого Архістратига Михайла.

І на сьогодні Будинок культури є центром дозвілля молоді. В ньому працює шість гуртків художньої самодіяльності, в яких беруть участь люди різного віку та професій. Серед них великою популярністю користується хоровий, вокальний, а особливо духовий оркестр, який 2011 року відсвяткував 50-літній ювілей.

Перші згадки про духовий оркестр у Михайлівці припадають на 1930-і роки минулого століття. У післявоєнний період в селі існував Дитячий будинок, куди звозили дітей-сиріт з усього регіону. Тут поновив роботу дитячий духовий оркестр, яким керував досвідчений педагог, вихователь, організатор – Сірий Микола Федорович. Він систематично працював над підвищенням власної музичної освіти, був вимогливим до себе, сумлінно ставився до своїх обов'язків, тож оркестр був надзвичайно популярним серед михайлівчан. Коли під вечір у дитячому будинку починав грати духовий оркестр, на його звуки приходило все село.

В 1960 році працівників колгоспу села Михайлівка за особливі досягнення в роботі було направлено на виставку досягнень народного господарства в Москву, де було придбано

новий комплект духових інструментів московської фабрики духових інструментів. У цей час у селі організовується ще один оркестр – дорослих. У село повертається демобілізований з духового оркестру групи військ в Берліні Микола Федорович Пугач, що п'ять років відіграв на тенорі у штатному духовому оркестрі. Правління колгоспу направляє його до Умані на курси керівників духових оркестрів, після закінчення яких він приступає до роботи керівником духового оркестру. Оркестранти разом із керівником із старої хати роблять оркестрову студію, де й проходили перші заняття оркестру.

Першими учасниками "дорослого" духового оркестру були Д. Овсієнко, Г. Варивода, С. Варивода, Г. Калина, С. Погрібний, І. Кикоть, А. Веремієнко, П. Варивода, Я. Ганзюра [2,1].

Творча діяльність оркестру приваблює слухачів, а особливо дітей, тому Микола Федорович створює зі школярів Михайлівської середньої школи підготовчу групу, яка згодом переросла в самостійний оркестр. Почалося творче змагання між цими колективами. Жодне свято не обходилося без них обох. Керівник оркестру уміло згуртовує охочих навчатися грі на духових інструментах, вміло зацікавлює учнів у процесі навчання, виправляє помилки, сам демонструючи гру на музичному інструменті. Керівник прагне, щоб музикант-початківець творчо зростав, намагається розширити його світогляд.

1965 року в оркестр приходять молоді здібні музиканти: Г. Москаленко, В. Саламашенко, В. Довбня, І. Дубина, Л. Дубина, В. Крупський, Г. Гончар, Н. Гирич, Т. Колода, Л. Варивода, Л. Павленко, П. Крупський [2, 2]. Микола Федорович вміло знаходить індивідуальний підхід до кожного музиканта, враховуючи його індивідуальні здібності й нахили, будує роботу з ними. Працює над розвитком діапазону оркестру і строєм. Особлива увага приділяється підбору сучасного репертуару, крім маршів та вальсів оркестр виконує танго, полонези [1, 4].

Художня рада Будинку культури приймає рішення про об'єднання обох оркестрів, після чого Михайлівський духовий оркестр набуває кращого звучання, він бере участь у районних концертних програмах, демонстраціях, концертних конкурсах. Протягом багатьох років духовий оркестр є улюбленцем села. Для участі в обласному конкурсі духових оркестрів музикантам шиють нові костюми.

Склад оркестру дуже різноманітний, тут є працівники КСП "Україна", робітники комбикормового та машинобудівного заводів, студенти вишів, технікумів, учні Михайлівської середньої школи.



На фото: духовий оркестр с. Михайлівка Кам'янського району Черкаської обл.

Після передчасної смерті керівника оркестру М. Ф. Пугача у 1976 році за диригентський пульт стає його вихованець, випускник факультету суспільних професій по класу духових інструментів Української сільськогосподарської академії Петро Антонович Крупський. В оркестрі села Михайлівка він грав з 1962 року. Потім служив в армії (Південна група військ, Угорщина, в штабному духовому оркестрі полку), далі навчався в Київській сільськогосподарській академії і грав у народному самодіяльному духовому оркестрі академії під керівництвом Заслуженого працівника культури України, талановитого музиканта, диригента, організатора Федора Миколайовича Ворончука.

Після закінчення академії, працюючи в колективному сільськогосподарському підприємстві вдень, вечорами збираються музиканти на репетиції в будинок культури. Петро Антонович з головою поринає у роботу з колективом. В оркестрі починають використовувати методичні матеріали школи гри на музичних інструментах ("Школа гри на кларнеті" С. Розанова, "Школа гри на валторні" Ф. Шоллара, "Школа гри на трубі" Ж. Арбана, "Школа гри на трубі" І. Кобця, "Школа гри на тромбоні" В. Блажевича).

Петро Антонович вводить в оркестр нові більш складні марші, класичні твори, популярну музику, музику до кінофільмів, танцювальні мелодії, концертні твори. У складі колективу виростають музиканти, яким під силу виконання сольних партій, це В. Субочев, Ю. Кульженко, Г. Варивода, вокалістка С. Тимошенко, тож приходять до колективу перші вагомі перемоги. Нагороджений багатьма дипломами та грамотами районного та обласного управління культури, він є володарем Пам'ятної медалі лауреата Всесоюзного огляду художньої творчості на честь 40-річчя Перемоги, брав участь у концерті на честь 40-літнього ювілею народного духового оркестру Української сільськогосподарської академії м. Київ.

1996 року духовий оркестр поповнився новим поколінням музикантів – їх уже 28 осіб, серед них слід відзначити студентів Л. Горбенко, П. Петренка, А. Титаренка, С. Титаренка, О. Гончара, військовослужбовця Г. Казидуба, учнів середньої школи С. Бурлая, В. Мусієнка, Р. Майорова, С. Оришечка, працівників різних сфер виробництва В. Субочева, А. Виноградова, В. Вариводу, М. Максименка, О. Кодолу, О. Буденка, В. Предвічного.



На фото: духовий оркестр с. Михайлівка на огляді духових оркестрів Черкаської обл.

До 35-річного ювілею оркестру рішенням Черкаського обласного управління культури присвоєно звання "Народного аматорського духового оркестру".

Оркестр далі бере участь у конкурсах, фестивалях, концертах, парадах, урочистих святах, районних та обласних оглядах-конкурсах, обласних святах духової музики. На базі оркестру проводяться районні, обласні семінари керівників духових оркестрів, де відбувається обмін досвідом та репертуаром.

За роки свого існування через школу духового оркестру пройшло більше 258 осіб – людей різного віку, професій, вподобань. Це учні Михайлівської середньої школи на чолі з директором Остриком Анатолієм Миколайовичем, пенсіонери, працівники різних сфер виробництва, професійні музиканти: Р. Юрченко, С. Малібаєва, О. Тимошенко, І. Буляндра, В. Крупський, В. Литвин, В. Предвічний, М. Новосілецький, В. Кравець, А. Коваленко,

А. Острик, О. Солод, В. Субочев, А. Чумак, О. Ковтун, В. Чумак, Д. Хідченко. Окремо треба згадати корифеїв духового оркестру: П. Дубина грає на барабані 81 рік, А. Луценко – ведучий концертних програм оркестру.

Для забезпечення майбутнього розвитку оркестру при ньому постійно діє підготовча група з дітей сільської школи.



На фото: заняття підготовчої групи духового оркестру (кер. П.А.Крупський)

На заняттях школярі оволодівають навичками гри на музичних інструментах, пізнають ази музичної грамоти. Певний час цією групою керував випускник Канівського училища культури і мистецтв П. Литвин. Водночас він був учасником народного самодіяльного духового оркестру районного будинку культури, що полегшувало роботу основному керівнику колективу. Уроки проводилися систематично за розкладом, в результаті чого якість гри значно покращується. Керівники оркестру звертають увагу в першу чергу на штрихи, динамічні відтінки, атаку звуку, слідкують за строем, як по групах, так і загальнооркестровий стрій поліпшується. Більше уваги приділяється індивідуальній роботі з початківцями, тут на передній план виходять індивідуальні якості керівника оркестру як організатора, педагога, вихователя, диригента. Звичайно, в кожному оркестрі існує проблема музичних інструментів, а тим більше в сільському. Петро Антонович докладає значних зусиль, щоб придбати нові інструменти або якісно відремонтувати старі, у цей час закупаються пюпітри.

Великою проблемою для сільських оркестрів є нестача нотної літератури, як загальнооркестрової, так і з індивідуальної підготовки. Нотна література має відповідати рівню підготовки учасників оркестру, тому керівник підбирає репертуар досить легкого ступеня складності, який оркестранти могли б вивчити за короткий час. Під час обласних семінарів керівників духових оркестрів відбувається обмін репертуаром, досвідом роботи, налагоджуються дружні стосунки із народним духовим оркестром Сигнаївського сільського будинку культури (на той час керівник – заслужений працівник культури І. Шульга).

Добираючи навчально-педагогічну літературу, керівник надає перевагу придбанню шкіл, етюдів, вправ, п'єс для окремих виконавців, зокрема для флейти, кларнета, саксофона, басів, труби. В цей період закупаються спеціальні таблиці, які допомагають Петру Антоновичу з музично-теоретичною підготовкою оркестрантів.

Для успішної роботи духового оркестру дирекція Будинку культури обладнує окремі кімнати для репетиційної роботи з достатньою кількістю стільців, дошкою з нотним станом, встановлює там спеціальні шафи (піраміди) для зберігання інструментів та музичної літератури.

Оркестр бере участь в урочистих подіях села, району, виступає з концертами перед односельцями та жителями району, а тому в репертуарі самодіяльних митців є твори різних жанрів: українські народні пісні, зарубіжна класика, твори сучасних композиторів, обрядові твори, танцювальна музика.

Сучасний репертуар дуже різноманітний, адже він складався протягом тривалого часу його існування. Проте деякі твори варто назвати, адже репертуар характеризує музичний колектив: з одного боку – його можливості, з другого – майстерність виконання.

Й. Штраус "Персидський марш"

Ю. Гуляев "Спомин про духовий оркестр"

Д. Тухманов "День Перемоги"

"Запорізький марш" в обробці В. Гуцала

А. Горчинський "Червона троянда"

П. Аедоницький "Нашої юності оркестр"

П. Майборода "Рідна мати моя"

О. Білаш "Два кольори"

Р. Паулс мелодія з кінофільму "Довга дорога в дюнах"

О. Строк "Чорні очі"

Е. Лютті "Духовий оркестр"

В. Джойс вальс "Спомин"

В. Івасюк "Червона рута"

"Дефіле сюїта" в обробці О. Баженова

Колектив духового оркестру Михайлівського сільського Будинку культури підтримує тісні творчі зв'язки з відділом духових та естрадних інструментів Канівського коледжу культури і мистецтв. Учасників оркестру с. Михайлівка запрошують на Дні відкритих дверей коледжу, державні екзамени з диригування, індивідуальні консультації з провідними викладачами відділу. Фахівці з Канева допомагають керівникові оркестру з підбором оркестрового репертуару. Створена аудіо- та відеокolleкція виступів обох колективів.

Канівчани протягом чотирьох років відвідують с. Михайлівку, презентуючи свої творчі доробки. Такі зустрічі приносять обом колективам велику користь в творчому плані. А населення села з великим задоволенням сприймає професійні виступи оркестрантів з Канева. Так, на свій 50-річний ювілей в село знову завітали гості з Шевченкового краю з новою концертною програмою. Особливою родзинкою свята був виступ зведеного духового оркестру михайлівчан та канівчан, що особливо тепло було сприйнято глядачами. Творча співпраця та дружба обох колективів триває.



На фото: зведений духовий оркестр Канівського коледжу культури і мистецтв (керівник Р.О.Близнюк) та Михайлівський народний самодіяльний духовий оркестр (керівник П.А.Крупський). Солісти: В.Субочев, М.Новосілецький.

Зараз колектив народного самодіяльного духового оркестру с. Михайлівка готує нову концертну програму до свого 55-річчя.

Література:

1. Зирянов Я., Ладановський Й. Духовий оркестр у клубі. – К.: "Мистецтво", 1975 р. – 167 с.
2. Оркестру духового звук чарівний: З досвіду роботи самодіяльного духового оркестру Михайлівського сільського будинку культури. – Михайлівка: Кам'янське поліграфічне підприємство, 1996. – 10 с.

*Трачук Л. Д.,
м. Тульчин*

ТУЛЬЧИНСЬКОМУ УЧИЛИЩУ КУЛЬТУРИ – 85

*Ти – юність і радість життя легкокрила,
Що в пам'яті часто моїй постає,
Наснага в труді, життєдайная сила,
Училище рідне моє!
С. Сауляк*

Ці слова, покладені на урочисту музику, звучать у виконанні студентів і викладачів на початку і в кінці навчального року, при врученні дипломів, на різних урочистостях, які є традиційними складовими навчально-виховного процесу. Це – гімн Тульчинського училища культури, навчального закладу, який впродовж 85-ти років успішно готує кваліфікованих спеціалістів для роботи в галузі культури. За весь час своєї діяльності училище підготувало близько 13 тисяч спеціалістів, які працюють в різних галузях народного господарства, але як свідчить статистика, понад 70% випускників працює в культурно-освітніх закладах і, що дуже важливо, в переважній більшості на селі.

Історично склалося так, що старовинний Тульчин, якому виповнилося чотириста років, здавна був своєрідним центром культурного життя на колишній Брацлавщині, а тепер – на Вінниччині і Поділлі. Ще в давні часи тут діяли самодіяльні хори та вертепно-драматичні колективи.

У 1919 році видатний український композитор і просвітник Микола Леонтович створив у Тульчині хорову капелу, яка діє в районі вже вісімдесят п'ять років і носить його ім'я.

Досить вагомим фактором розвитку культурного життя на Вінниччині є Тульчинське училище культури. Готуючи спеціалістів для роботи в закладах культури сіл області, воно здійснює воістину титанічну роботу по відродженню і збереженню українських національних традицій, звичаїв, обрядів, мови, музики, пісень, – всього того, що складає духовний зміст нашого суспільства, є цементуючою основою української культури і нації.

Участь Тульчинського району в оглядах-конкурсах народної художньої творчості, у фестивалях, різних святах, щорічних оглядах "Театральна весна" та інших масових заходах в галузі культури в межах області і всієї України у великій мірі визначається діяльністю Тульчинського училища культури, творчим потенціалом його чудового педагогічного колективу та студентського контингенту.

Тульчинське училище культури – один з найстаріших в Україні навчальних закладів. Історія його багата і цікава.

Започаткувало воно свою діяльність у 1930 році як технікум масової політичної освіти, який мав два відділення:

- організаційно-масове (готувало клубних працівників);
- бібліотечне (готувало бібліотекарів середньої кваліфікації).

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

У роки Великої Вітчизняної війни навчальний заклад не діяв.

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

У 1947 році технікум перейменовано в технікум підготовки культурно-освітніх працівників теж з двома відділеннями. Відкрито заочне відділення, на якому готувалися клубні та бібліотечні працівники. З 1960 року запроваджено чотирирічний строк навчання, яке тривало до 1966 року.

У 1961 році технікум перейменовано в культурно-освітнє училище. До сорокаріччя його заснування (директор училища В.В.Стрельбицький) значно зміцнилася матеріальна база училища, покращилися умови навчання, життя і побуту учительського та студентського

колективів. На той час було здійснено дві прибудови корпусу по вулиці Леніна, нараховувалося вже 18 аудиторій для індивідуального навчання, працювало центральне опалення. Для навчання студентів було 48 піаніно, рояль, 147 баянів, 4 комплекти духових інструментів, 7 бандур, 3 комплекти народних інструментів. Книжковий фонд бібліотеки училища складав 18450 примірників книг, обладнано автоклуб, читальну залу бібліотеки на 40 посадкових місць.

У 1980 році училище вперше відзначило дату свого народження – 50-річчя, а у 1985 році – 55-річчя. На цю дату за роки існування училища підготовано 7515 спеціалістів.

У 1982 році (директор В.Ф.Циганюк) освоєно приміщення основного корпусу колишнього Палацу Потоцьких (пам'ятки архітектури XVIII століття), а до 1985 року освоєно східний корпус цього палацу, що сприяло значному розширенню навчальної бази училища. У східному корпусі розміщено студентську їдальню. На той час училище уже мало 28 аудиторій для групових занять, 14 – для занять з підгрупами, 37 – для індивідуальних занять, 12 службових кімнат, 2 актових зали на 520 місць, 10 лабораторій, бібліотеку з читальним залом, книжковий фонд якої нараховував біля 20000 примірників книг. Викладацьку роботу вели 132 викладачі, в тому числі 80, які в свій час навчалися в училищі, 100 із них мали вищу освіту. Було 15 кабінетів, обладнаних технічними засобами, встановлено 64 дистанційні пульти управління. Для проведення занять, організації відпочинку використовувалися 26 магнітофонів, 9 кінопроекторів, 6 епідіоскопів, 13 телевізорів, 3 апарати ЛСТІ, 11 діапроекторів, 12 фільмоскопів, 32 електро-обчислювальних прилади. Обладнано 3 аудиторії програмового навчання. У наявності 60 фортепіано, 180 баянів, 8 бандур, 5 комплектів народних та 5 комплектів духових інструментів, один комплект для естрадного оркестру. При училищі працює 19 предметних і 14 гуртків художньої самодіяльності. Навчалось на денній та заочній формах навчання близько 1000 студентів. Під керівництвом викладачів студентський колектив брав активну участь в традиційних народних святах, гуляннях – Новий рік, проводи зими (Масляна), свята Івана Купала, проводи на жнива та інші.

3 вересня 1988 року училище перейшло з трирічного на чотирирічне навчання. У цьому році відбувся Всесоюзний семінар директорів училищ, а у травні 1988 року пройшов Загальний республіканський семінар викладачів нової обрядовості.

У листопаді 1990 року культ-освітнє училище було перейменовано в училище культури.

У день 60-річчя училища культури відкрито музей історії училища. Училище стало базою для проведення семінарів, нарад серед споріднених навчальних закладів України. У середньому навчалось понад 1200 студентів: на стаціонарі – 820, 417 – на заочному відділені. Викладацьку роботу вели 184 викладачі, 137 із яких мали вищу освіту. Бібліотека нараховувала понад 46000 екземплярів книг.

У 1995 році училище відзначило своє 65-річчя, за цей період підготовлено 8410 кваліфікованих спеціалістів.

У липні 1997 року постановою Кабінету Міністрів України Тульчинське училище культури було реорганізовано у філію Вінницького державного училища культури і мистецтв імені Миколи Дмитровича Леонтовича, що значно ускладнило процес подальшого розвитку училища.

У 2000 році відзначалося 70-річчя училища культури, яке на той час випустило 9976 кваліфікованих спеціалістів. У ювілейному році роботу в училищі забезпечували 108 викладачів, з них 29 – вищої категорії, 40 – першої категорії, 32 – другої категорії, 8 – викладачів-методистів та шість старших викладачів.

Рішенням Вінницької обласної ради № 90 від 26 липня 2002 року створено на базі Тульчинської філії Вінницького училища культури і мистецтв імені Миколи Дмитровича Леонтовича комунальний вищий навчальний заклад "Тульчинське училище культури" шляхом відокремлення від Вінницького училища культури і мистецтв.

У 2005 році – році 75-річчя Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України видав 19 науково-методичних посібників і програм для вищих

навчальних закладів України 1-2 рівнів акредитації, розроблених викладачами училища. Всі 30 навчальних кабінетів обладнано сучасними навчально-методичними комплексами, сучасною аудіовізуальною технікою, що підвищило ефективність навчального процесу і якість підготовки спеціалістів.

Свій 80-річний ювілей училище культури відзначило у 2010 році та зустріло його з гарними показниками у навчально-виховній роботі. За цей час навчальним закладом підготовлено 12836 спеціалістів, переважна більшість яких успішно працює в закладах культури області і України, здійснюючи ідею відродження і розвитку української національної культури.

Педагогічний колектив нараховує 111 викладачів, з них 4 заслужених працівники культури України, 5 – відмінників освіти України, 22 – викладачі-методисти, 49 – вищої категорії, 34 – викладачі I категорії, 8 – викладачів 2 категорії, 7 – старших викладачів.

Студенти училища беруть участь в роботі 13 аматорських колективів, 9 з яких мають звання "народного".

Навчальний процес здійснюється у 30-ти обладнаних кабінетах, більшість з яких забезпечена навчальними посібниками, розробленими і виданими викладачами училища.

У 2006 році наказом Міністра науки і освіти України Тульчинське училище культури включено до навчально-наукового комплексу Рівненського гуманітарного університету, 15 січня 2009 року укладено угоду про співпрацю між Вінницьким соціально-економічним інститутом та комунальним вищим навчальним закладом "Тульчинське училище культури", 18 лютого 2010 року укладено угоду про спільну діяльність Київського національного університету культури і мистецтв та комунального вищого навчального закладу "Тульчинське училище культури". Така співпраця з вищими навчальними закладами 3-4 рівнів акредитації сприяє удосконаленню навчально-виховного процесу, підвищенню рівня методичного забезпечення та кваліфікації викладачів, а також продовження навчання у вищих навчальних закладах випускників училища.

2006-2014 роки увійшли в історію училища як період долання складних перешкод, спричинених фінансово-економічною кризою в державі.

На даний час, час святкування 85-річчя, Тульчинське училище культури є комунальним вищим навчальним закладом I рівня акредитації, функціонує в системі Міністерства культури і туризму України, управління культури і туризму Вінницької обласної державної адміністрації, входить до складу навчально-наукового комплексу Рівненського державного гуманітарного університету, співпрацює з Київським національним університетом культури і мистецтв та Уманським державним педагогічним університетом імені Павла Тичини, що надає можливість випускникам продовжити ступеневу фахову підготовку за скороченим терміном навчання.

У цьому році навчальний заклад успішно пройшов акредитацію на право надання освітніх послуг по підготовці кваліфікованих кадрів для роботи в галузі культури та мистецтва за освітньо-кваліфікаційним рівнем "молодший спеціаліст".

Колектив очолює Трачук Леонід Данилович, викладач-методист вищої категорії, який здійснює результативну організаційну та методичну роботу, автор методичних рекомендацій з фахових дисциплін, затверджених Методичним центром навчальних закладів культури і мистецтв України, та публікацій збірника матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України", постійний член журі Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В.Старченка (місто Рівне). Леонід Данилович людина творча, на даний час є керівником оркестру української народної музики. Його студенти – переможці Всеукраїнських конкурсів гри на духових інструментах.

Навчальний заклад готує фахівців за освітньо-кваліфікаційним рівнем "молодший спеціаліст" за денною та заочною формами навчання для художньої, творчої, педагогічної діяльності в сфері культури, туризму, мистецтва та освіти зі спеціальностей: "Діловодство", "Бібліотечна справа", "Народна художня творчість", "Хореографія", "Декоративно-прикладне мистецтво", "Туристичне обслуговування".

Разом з дипломом про спеціальну освіту випускники отримують атестат про середню освіту.

Для проведення навчальних занять училище має два двоповерхових корпуси (один з яких – палац Потоцьких – будівля XVIII століття). Зараз у навчальному закладі функціонує 32 навчальних кабінети, 2 лабораторії, 20 аудиторій, 3 майстерні, 2 актових зали на 500 місць, 3 зали для хореографічних занять, 30 аудиторій для індивідуальних і 20 – для групових занять. Училище має бібліотеку з книжковим фондом 49990 примірників, з яких навчальної літератури – 55 %, навчально-методичної – 17 %, художньої – 26 %. Щорічно бібліотека передплачує близько 53 назв періодичних видань. Є читальний зал на 60 місць. У навчальному закладі є їдальня з власним харчоблоком і залом на 80 місць, працює медичний пункт з кваліфікованою медичною сестрою.

Фахівців готує стабільний педагогічний колектив, здатний забезпечити належну підготовку спеціалістів (126 штатних викладачів), в якому: 51 викладач вищої категорії; звання викладача-методиста має 22 викладачі; старшого викладача – 7; чотири викладачі мають звання "Заслужений працівник культури України"; п'ять викладачів – звання "Відмінник освіти України"; шість викладачів нагороджено відзнакою Міністерства культури і мистецтв України "За багаторічну плідну працю в галузі культури"; почесним знаком "Василь Сухомлинський" нагороджена викладач Нікітіна Зоя Леонідівна.

Однією з форм підвищення професійного рівня викладачів є робота над методичними розробками та рекомендаціями, типовими та робочими навчальними програмами. Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України у 2014 році надрукував 40 робіт (програм та методичних рекомендацій) викладачів Тульчинського училища культури.

Навчально-виховний процес забезпечують 12 циклових комісій, які очолюють досвідчені фахівці своєї справи.

Кадровий склад училища поступово омолоджується. Протягом останніх 3-х навчальних років прийшли працювати 8 молодих викладачів, частина з яких – колишні кращі випускники нашого училища, що закінчили вищі навчальні заклади 3-4 рівнів акредитації.

Тульчинське училище культури є єдиним навчальним закладом в області, який готує культурно-освітніх працівників (керівників творчих колективів та організаторів культурно-дозвіллевої діяльності).

Одним із важливих є питання організації профорієнтаційної роботи в училищі. Педагогічний колектив щорічно проводить агітаційно-роз'яснювальну роботу по залученню абітурієнтів на навчання. В загальноосвітніх школах області організовуються виставки друківаних матеріалів про училище, творчі колективи виступають з концертними програмами. Разом з відділом кадрів управління культури і туризму Вінницької облдержадміністрації вивчається потреба у фахівцях культури та мистецтва для області. Щорічно в училищі проводяться обласні конкурси виконавців на народних інструментах імені О.Петрова та читців "Кобзар і Україна" з метою пропагування спеціалізацій "Народне інструментальне мистецтво", "Видовищно-театралізовані заходи" та залучення на навчання талановитої молоді, в першу чергу з сільської місцевості.

Для поліпшення якості навчання майбутніх фахівців поглиблюється вивчення та впровадження нових інформаційних технологій, удосконалюються практичні навички студентів в роботі з електронними базами даних.

Сучасний спеціаліст в галузі культури і мистецтва має бути гарним організатором, успішним менеджером, новатором, відмінним фахівцем.

Звіти голів державних кваліфікаційних комісій за останні три роки засвідчують, що рівень підготовки випускників Тульчинського училища культури відповідає кваліфікаційним вимогам молодшого спеціаліста в галузі культури та мистецтва.

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

Студенти училища беруть участь в роботі 15 аматорських колективів, 10 з яких мають звання "народного". Ці колективи вносять значну частку в пропаганду традиційної подільської культури, свят та обрядів, беруть участь в проведенні масових заходів, конкурсів, фестивалів на терені області та держави.

Народний аматорський фольклорно-драматичний театр "Червона калина" (керівник Сафроняк Микола Тихонович) є лауреатом та дипломантом Всеукраїнських конкурсів, має визнання глядачів Києва, Полтави, Вінниці, Львова та інших міст. Театр нагороджено багатьма відзнаками України. Традиційною є участь колективу у фольклорному святі у селі Лозовому Чернівецького району "Великодні гаївки" та в обласному святі фольклорного мистецтва імені Гната Танцюри. Колектив є лауреатом 1-ої премії 4 Всеукраїнського фольклорно-етнографічного фестивалю "Золоті ключі" (місто Ворзель), був учасником Міжнародного етнографічного фестивалю "Екран для дружби" (Крим), Всеукраїнського фестивалю "Свято хліба" (село Пирогово Київської області). Працівники Національного музею народної архітектури та побуту України запросили колектив до подальшої співпраці. У репертуарі колективу такі обрядові дійства, як "Калита", "Івана Купала", "Вербна неділя", "Великодні гаївки", "Святий вечір, щедрий вечір", "Обжинки" ("Ой чого ти, снопе") тощо. Крім обрядів та народних пісень колектив включає до свого репертуару такі великі драматичні твори, як "Гайдамаківна", п'єса "На перші гулі" ("До Петра зозулі кували") Л.Юхвіда, "Майська ніч" (за однойменною повістю М.В.Гоголя), вистава М.Старицького "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці".

Народний аматорський хоровий колектив (керівник Грушко Любов Степанівна) здійснює значну концертну діяльність, популяризуючи народну пісню. За високу професійну майстерність та внесок у справу виховання молоді неодноразово був нагороджений грамотами, подяками. Колектив є дипломантом фестивалю хорових колективів "Леонтовича пісня понад світом лунає", обласного фестивалю хорового мистецтва "Співає Поділля", творчого звіту майстрів мистецтв "Краса України – Поділля" (місто Київ). На базі хорового колективу створено чоловічий ансамбль "Юність" (керівник Цимбалюк Анатолій Васильович) та жіночий ансамбль "Зореграй" (керівник Пислар Альона Володимирівна), розпочав свою роботу ансамбль автентичного співу "Любава" (керівник Плаксієв Ірина Вікторівна).

Робота оркестру народних інструментів "Сопілка калинова" (керівник Бондар Петро Юхимович) та фольклорно-інструментального ансамблю "Кобза" (керівник Тихоліз Віталій Володимирович) спрямована на розширення творчого репертуару колективу, на прищеплення любові до народного співу, фольклору та гри на народних інструментах. Оркестр "Сопілка калинова" є дипломантом обласного свята фольклору імені Гната Танцюри, обласного фестивалю "Народні музики Поділля" та лауреатом 2-ої премії конкурсу "Таврійське перевесло" (місто Херсон). Фольклорний ансамбль "Кобза" є дипломантом сьомого Всеукраїнського конкурсу "З народних джерел" (місто Рівне), учасником другого регіонального фестивалю музичного мистецтва "Ободівка – мелодійний край Поділля", третього Міжнародного фестивалю етно-музики і ленд-арту "Шешори Подільські", регіонального фестивалю дитячої творчості "На кордоні областей", другого Всеукраїнського козацького фестивалю "Покрова на Хортиці" (місто Запоріжжя), фестивалю Подільського мистецтва в польському місті Познань "Українська весна", лауреатом 1-ої премії конкурсу "Таврійське перевесло" (м. Херсон). Колектив брав участь у творчому звіті майстрів мистецтв та художніх колективів Вінницької області "Благословенна земля моя, Вінниччина" (місто Київ, Палац "Україна"), у святкуванні з нагоди Міжнародного дня туризму (місто Київ), у святкових концертах на сцені музично-драматичного театру імені Садовського, концертних залах "Райдуга" та "Плеяда" (місто Вінниця).

Аматорський народний естрадний оркестр (керівник Заремба Володимир Федорович) є учасником і дипломантом Всеукраїнського конкурсу естрадної музики. З метою естетичного виховання населення виїздить з концертними програмами в райони області, надає методичну і практичну допомогу керівникам оркестрів на місцях.

Значну роботу по відродженню і розвитку української національної культури проводить аматорський народний духовий оркестр (керівник Михальченко Андрій Олександрович).

Колектив є постійним учасником свята духової музики "Сурми Поділля", брав участь в регіональному фестивалі музичного мистецтва "Ободівка – мелодійний край Поділля", концертній програмі "Прийми, Поділля, наш уклін", має визнання глядачів Одеси, Києва, Вінниці та інших міст та сіл області. За виховання молоді на кращих зразках світової та національної культури, за розвиток і популяризацію музичного мистецтва, високий рівень виконавської майстерності оркестр нагороджений грамотами, подяками, дипломами. У репертуарі колективу налічується кілька десятків музичних творів українських та зарубіжних авторів.

Основу репертуару народного аматорського ансамблю танцю "Намисто" (керівник Маковій Оксана Михайлівна) складають українські народні танці. Велика увага приділяється вивченню фольклору Поділля. За час своєї творчої діяльності ансамбль став лауреатом всеукраїнських та міжнародних фестивалів хореографічного мистецтва в містах Вінниці, Полтаві, Дніпропетровську, Києві, Хмельницькому. Колектив є учасником багатьох концертних програм училища, міста, району, області. Ансамбль брав участь у звітному концерті Вінницької області (місто Київ), концертній програмі "Пісня в шинелі" (місто Одеса). Творчі досягнення народного колективу відзначені численними грамотами, дипломами конкурсів, фестивалів районного, обласного, державного значення. Останнє досягнення – лауреат 1-ої премії 4 Всеукраїнського фольклорно-етнографічного фестивалю "Золоті ключі" (місто Ворзель).

Народний аматорський ансамбль сучасного танцю "Глорія" (керівник Качмар Олександр Дмитрович) є лауреатом Всеукраїнського фестивалю сучасного естрадного танцю "Ритми часу" у місті Львові та лауреатом Всеукраїнського конкурсу "Полтавська мозаїка" у місті Полтаві, учасником фестивалів естрадного танцю в містах Львові, Києві, Житомирі, Вінниці.

Народний аматорський колектив "Маленький театр" (керівник Прилипко Любов Андріївна) є лауреатом та дипломантом обласних та всеукраїнських конкурсів, зокрема, Всеукраїнського конкурсу читців та поетичних театрів, присвяченого пам'яті Т.Г. Шевченка у місті Києві (цього року здобув першу премію), Всеукраїнського конкурсу читців Остапа Вишні (місто Суми), обласних фестивалів "Прем'єра" (місто Вінниця), "Театральна весна" (місто Хмельник), обласного конкурсу "Театральна осінь" (місто Іллінці). Безпосередній учасник багатьох творчих проєктів, які проходять у Тульчині та за його межами. Впродовж останніх років є незмінним учасником обласних урочистих заходів по відзначенню державних свят. У репертуарі театру драматичні та музичні вистави, інсценізації, літературно-музичні композиції, естрадні мініатюри тощо. Останнім часом колективом було здійснено постановку таких вистав: "Кіт у чоботях", "Мамочка Роза", "Раз, два, три...", літературно-музичну композицію за творами Л.Костенко "Летючі катрени" тощо. Музичну виставу "Кіт у чоботях" записано у фонд передачі "Театр перед мікрофоном" Вінницького обласного радіо.

Майже кожен захід в училищі супроводжується фотовідеозйомкою. Це працюють учасники "Тук-студії" (керівник Онищенко Олександр Іванович). Колектив "Тук-студії" є постійними учасниками і лауреатами конкурсу "Кінометр" (місто Вінниця) та фестивалю аматорського кіно "Молодіжний кіносвіт" (місто Шахтарськ). Учасник студії Віталій Комаровський зайняв 1-е місце у Всеукраїнських змаганнях "Кубок Артеку", 2-е та 3-є – у 10 Всеукраїнському конкурсі юних фотоаматорів "Ми – діти України"; а Вігуржинська Анастасія – 1-е місце у загальноукраїнському конкурсі фотографій "Права українця, які вони?" в категорії "Студенти" в рамках відзначення Європейського року громадян та Дня Європи (місто Київ).

Гордістю училища є його випускники, яких близько 13 тисяч. Це люди, які тримають на своїх крилах наше мистецтво, дбають про свою історію, традиції, пісню і слово.

Діяльність училища багато разів відзначалася урядовими нагородами та відзнаками місцевих органів влади.

Завдання колективу сьогодні – йти в ногу з часом, зберегти авторитет навчального закладу, що формувався роками, десятиліттями, примножувати досягнення.



*Пересунько В. М.,
м. Тульчин*

ВІДДІЛУ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТУЛЬЧИНСЬКОГО УЧИЛИЩА КУЛЬТУРИ – 55

2015 рік – знаковий рік для колективу Тульчинського училища культури, одного з найстаріших навчальних закладів України, який в цьому році відзначає своє 85-річчя, а також 55 років заснування відділу духових інструментів.

Музичне мистецтво Вінниччини багате на різноманітні музично-інструментальні жанри, серед яких найбільш поширеною є духова музика. Нині в області налічується близько 100 духових оркестрів різних складів, 30 з них мають звання "Народний (зразковий) аматорський", серед них 9 дитячих.

Історія духового оркестрового виконавства в Тульчині бере свій початок з кінця XVIII століття, коли при маєтку графа Станіслава Щенського-Потоцького було створено оркестр, яким керував композитор Теодор Феррарі. Феррарі був сином коваля (коваль італійською – *ferraio*), якого С. Щенський-Потоцький, помітивши хист до музики, вирядив для навчання за свої кошти до Італії. Повернувшись, той організував оркестр, який, за свідченням мемуаристів "звучав на найвищому щаблі професійної майстерності".

Історія м. Тульчина пов'язана з ім'ям полководця О. Суворова, військо якого тривалий період часу перебувало в Тульчині та його околицях. Саме тут він написав знамениту "Науку перемогати", де є такі слова: "Духова музика подвоює і потроєє ряди солдат".

Дійсно, важко переоцінити роль духової музики в житті нашого народу. Вона звучить і в хвилини радості, і в хвилини смутку протягом всього людського життя.

З метою підготовки керівників аматорських духових оркестрів в 1960 році було створено відділ духових інструментів в Тульчинському культурно-освітньому училищі.

Першим викладачем став випускник Херсонського музичного училища Кобзар А.Є., який прибув на роботу за направленням Міністерства культури УРСР. У тому ж році прийшли на викладацьку роботу Радзієвський А.І. та Петренко А.Г.

Непросто відбувалося становлення духової спеціалізації. Недостатньою була кількість інструментів. Заняття проводяться в пристосованому приміщенні, недостатнім було кадрове забезпечення циклової комісії. Кобзарю А.Є. доводилось викладати всі дисципліни циклу, а також сольфеджіо, теорію музики, гармонію, бути одночасно головою циклової комісії, керівником академічної групи, керівником оркестру, завідуючим кабінетом. Вже через три роки викладацький склад циклової комісії поповнився ще трьома викладачами: Ящуком В.Х., Івченком М.І. та Блажком К.О., який став головою циклової комісії.

З приходом на викладацьку роботу в 1977 році Заремби В.Ф. розвивається естрадний напрямок циклової комісії. Спочатку створюється аматорський вокально-інструментальний ансамбль, а згодом повноцінний естрадний оркестр.

За весь час існування духової спеціалізації в різні часи працювало 45 викладачів, серед них організаційну та методичну роботу проводили голови циклової комісії: Мільман Г.М., Смачелюк А.В., Трачук Л.Д., Заремба В.Ф.

Враховуючи сучасні тенденції розвитку інструментального мистецтва, в 2007 році на базі циклової комісії відкрито естрадну спеціалізацію.

За період діяльності відділу підготовлено близько 1000 спеціалістів, які працюють в різних галузях культури: музичних школах, училищах культури та мистецтв, є професійними музикантами, а також займають адміністративні посади у сфері культури та мистецтв.

Серед них заслужений артист України Петро Максимчук, начальник зразково-показового оркестру Збройних Сил України, підполковник Ігор Биковський, викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, кандидат педагогічних наук Олег Палаженко, викладач Київського коледжу культури та мистецтв Валерій Швець, директори музичних шкіл Іван Гижко, Микола Савченко, Павло Парубочий, керівники аматорських народних духових

оркестрів Віктор Баламут, Володимир Решетник, Борис Винниченко, Вячеслав Мельник, Віктор Добровольський, вчителі ДМШ Юрій Лопатюк, Микола Миленський, Василь Бирлинський, Руслан Трачук, Юрій Ошовський, професійні військові музиканти О.Леченко, І.Безпалько, С.Данилюк, С.Межвінський, Г.Бондар, С.Педоренко, Р.Притуляк, В.Кузь, І.Бурба, І.Базиляк, О.Захарчук, С.Лошаков, В.Олійник, О.Паламарчук, В.Сколадчук, С.Попенко та багато інших. Слід відмітити, що майже всі викладачі циклової комісії в минулому також є нашими випускниками.

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

Викладацьку роботу на цикловій комісії духових та естрадних інструментів ведуть 12 викладачів. Серед них – викладачі вищої категорії: Трачук Л.Д., – викладач-методист, директор училища, Заремба В.Ф. – викладач-методист, завідувач виробничим навчанням, Юрченко М.М., Безвугляк П.Й. – викладачі-методисти. Результативно працюють викладачі: Ярова І.В., Кулик В.Я., Балан С.О., Паплінський В.М., Козак Р.В., Шаповал О.О., Михальченко А.О. Очолює циклову комісію викладач-методист вищої категорії Пересунько В.М. Активно сприяють підвищенню виконавської майстерності студентів концертмейстери циклової комісії: Антонян А.А., Недзельська О.В., Уманська Л.М., Морозова А.Б., Барська Т.М., Гріга Ю.М., Цимбалюк Д.В.

Значний вклад у справу організації навчання і виховання студентів вносять керівники академічних груп: Козак Р.В., Колісник В.М., Безбах О.А., Балан С.О.

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

Циклова комісія духових та естрадних інструментів Тульчинського училища культури проводить значну роботу по наданню практичної та методичної допомоги керівникам аматорських духових оркестрів області, серед яких абсолютну більшість становлять саме наші випускники. Зокрема, з метою підвищення кваліфікації керівників духових оркестрів у 2013 році було проведено науково-практичну конференцію "Організація навчального процесу та методика роботи з аматорським колективом духових інструментів в сучасних умовах".

З доповідями на конференції виступили кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, відмінник освіти України Цюлюпа С.Д. та голова циклової комісії викладачів духових та естрадних інструментів Тульчинського училища культури, викладач-методист вищої категорії Пересунько В.М.

В рамках конференції було проведено майстер-клас з питань методики навчання гри на трубі доцентом Степаном Цюлюпою, продемонстровано сольні виступи лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів, викладачів кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ Палаженка О.П. та Пастушка Т.В., з концертними програмами виступили творчі колективи циклової комісії духових та естрадних інструментів Тульчинського училища культури, а також запрошені народні та зразкові аматорські духові оркестри Вінницької області.

Нещодавно, а саме 4-6 березня 2015 року на цикловій комісії духових та естрадних інструментів було проведено акредитаційну експертизу підготовки молодших спеціалістів. Авторитетна комісія експертів, яку очолив доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук вищої школи, завідувач кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника Круль Петро Франкович, вивчала рівень підготовки студентів, навчально-виховну роботу викладачів, навчально-методичне та матеріально-технічне забезпечення викладання дисциплін циклу. Комісією відмічено, що підготовка молодших спеціалістів на цикловій комісії духових та

естрадних інструментів здійснюється на належному рівні, випускники володіють достатнім рівнем професійної підготовки. Комісія дійшла висновку про можливість акредитувати спеціальність за освітньо-кваліфікаційним рівнем "молодший спеціаліст".

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



*Омельченко С. В.,
м. Тульчин*

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ СПІЛКУВАННЯ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Реформаційні процеси в освіті, в тому числі вищій, мають своє відображення і в мовному питанні, адже лише людина, яка грамотно вміє будувати своє мовлення, здатна адекватно реагувати на певні зміни у ситуації спілкування, може активно впливати на співрозмовника і справляти враження приємного партнера у спілкуванні.

Оволодіння вищезазначеними якостями процесу спілкування стане запорукою успіху в професійній діяльності і майбутнього працівника культури, передусім фахівця, якого можна з впевненістю вважати по-справжньому освіченою особистістю, здатною досягти успіху у професійній діяльності.

Культурний рівень безпосередньо впливає на успіх у професійній діяльності та бізнесі. Майбутній фахівець культури, здобуваючи спеціальну освіту, водночас працює і над підвищенням свого загального культурного рівня. Значущість таких перетворень у сфері освіти відображено у Законі України "Про освіту", Національній доктрині розвитку освіти, Державній національній програмі "Освіта" ("Україна XXI століття"), Законі про вищу освіту та інших офіційних документах, прийнятих на державному рівні.

Мовна освіта не повинна зводитись лише до навчання. Культурна людина має не тільки добре володіти рідною мовою, а й ставитися до неї як до важливої суспільної цінності, почуватися відповідальною за її теперішнє й майбутнє. Одним з головних питань національно-патріотичного виховання студентської молоді є виховання бережливого ставлення до національного багатства країни, мови, культури, традицій [1].

Дане питання часто недооцінюється. І коли, наприклад, студент має з української мови найвищу оцінку, але в повсякденному житті нею не спілкується або ж не слідкує за чистотою свого мовлення, – це результат доброго мовного навчання, але наслідок поганого мовного виховання.

Таким чином, можна вважати, що мовна освіта без мовного виховання є недостатньою та неповноцінною.

Життєздатність мови залежить від ставлення до неї громадян. Виховання мовно свідомих громадян, розуміння ними, що мова – це цінність народу, – це турбота про успішний розвиток мови, посилення її опірності до шкідливих зовнішніх впливів і явищ лінгвоциду.

Без мовної діяльності неможливий жоден інший вид людської діяльності. Через це місце людини в суспільстві залежить і від того, наскільки добре вона володіє мовою.

Обмежений запас слів, брак правописно-граматичних навичок, невміння працювати з текстом заважають інтелектуальному та професійному зростанню.

Мовна грамотність відкриває доступ до культурних досягнень, дає змогу швидко поповнювати знання, ділитися ними з іншими. Досить важливим є вміння впевнено орієнтуватись у бурхливому потоці щоденної інформації.

Питання про місце української мови в сучасній професійній освіті в Україні є досить актуальним. Мова у людському суспільстві часто стає професіограмою особистості. П.Селігей підкреслює: "Чим вище підноситься людина службовими щаблями, тим більше потребує мовної вправності. Коли ж стає публічною особою, вимоги до її мовлення зростають стократ". Чим освіченіша людина, тим глибше вона має знати мову свого народу, тим вищими стають вимоги до культури її мовлення [6; с. 35].

Національне оновлення життя й діяльності суспільства в Україні ставить нові вимоги до мовної освіти й мовленнєвої підготовки студентів. Адже саме мова є одним із основних елементів національної культури.

На жаль, питанню мовної культури досі не приділено належної уваги. З кіно- та телеекранів раз по раз чуємо брутальні й лайливі слова, перекручені вислови. Якщо не зважати на таку мовну антикультуру в засобах масової інформації, то врешті громадяни сприймуть її як норму.

Українці, які цінують рідне слово, мають критично поглянути на мовну ситуацію в нашій державі, сприяти відродженню національно-етнічних мовленнєвих традицій українського народу, духовної сфери людських взаємин, а отже, спілкуватися шляхетно і поводитися чемно [2; с. 23-26].

Загальна ситуація погіршується у зв'язку з тим, що теле- й радіопростір заповнили бездарна й антивиховна продукція, неморальна реклама, непрофесійні журналістські репортажі, суржикові радіосеріали, що культивують відверту зневагу до української мови і зводять нанівець усі зусилля словесників щодо унормування мовлення студентів, калічать культуру спілкування дорослих слухачів.

За твердженням науковців, в епоху електронної пошти, голосових поштових відправлень ділові люди поступово втрачають навички грамотного писемного мовлення.

Усе сказане вище потребує негайного втручання, результатом якого має стати прийняття повноцінного Закону про мови, неухильне додержання десятої статті Конституції України, оптимізації мережі й чисельності наукових установ, відповідальних за стан мовознавчої науки і мовної освіти, чітке визначення їх функцій, повноважень і міри відповідальності, налагодження й фінансово-матеріальне забезпечення чіткої результативної роботи.

Пріоритетом державної політики має стати формування мовної особистості, людини самодостатньо комунікативно компетентної, здатної і готової до спілкування в будь-якій життєвій ситуації та в різних сферах суспільного життя [3; с. 23-24].

Українська інтелігенція, еліта повинні сприяти розбудові й розвитку молодой української держави. А підготувати молодь до виконання такої важливої місії повинна саме вища школа. Досягти цього нинішня школа може за умов підвищення рівня навчання мови, розв'язання багатьох методичних проблем, що постали перед учителями-словесниками на тлі реформування освіти.

Життя сучасної молоді має досить суперечливий характер. Адже з одного боку – це свобода мислення та висловлювання, з іншого – втрата ціннісних орієнтирів, жорстка раціоналізація взаємовідносин, безробіття. Як результат, в суспільстві розвивається межа між добром і злом, коли не діють юридичні закони, порушені морально-етичні підвалини громадського життя.

Виняткова роль з даного питання належить національній системі освіти. Мовна освіченість та освіта кожного з нас є надійною опорою у вираженні незалежної думки, у вихованні справжнього, діяльного патріотизму.

Держава, що дбає про розвиток науки, техніки й культури, повинна враховувати наступне: рівень розвитку суспільства визначається рівнем розвитку мови, що, у свою чергу, залежить від рівня розвитку мови кожного громадянина, особливо мовця з вищою освітою.

Правильна літературна мова в Україні має стати ознакою освіченої людини, бо навіть "чудова думка втрачає свою цінність, якщо вона погано висловлена" (Вольтер).

Молодим спеціалістам, які будуть працювати в різних сферах діяльності, потрібно досконало володіти державною мовою. Не маючи цих знань, випускники не зможуть кваліфіковано виконувати свої професійні обов'язки.

Основне завдання вищих навчальних закладів України – не тільки підготувати фахівців належного професійного рівня, а й відповідно вихованих громадян, які мають демократичний світогляд, почуття патріотизму, усвідомлюють свої права і свободи, поважають Конституцію України, традиції та звичаї українського народу, його культуру, в яких уже сформовані національні світоглядні позиції і переконання, які бездоганно володіють державною мовою і ставляться до неї з належною повагою, прагнуть до моральної, духовної й фізичної досконалості, хочуть віддано й сумлінно трудитися на благо України. Водночас майбутні фахівці повинні толерантно ставитися до мов і традицій національних меншин в Україні, вчитися жити в громадянському суспільстві.

У процесі формування світогляду молодого покоління особливе місце посідає мистецтво літератури і мистецтво живого слова. Грамотність людини починається з уважного ставлення до слова [2; с. 23-26].

Спілкуючись між собою, студенти збагачують свій досвід, осмислюють моральні цінності. Особливості спілкування людей позначаються на їхніх взаєминах, настрої, почуттях і працездатності.

Кожний студент має стати не тільки кваліфікованим фахівцем, а й повинен знати правила культурної поведінки, володіти моральними принципами спілкування, етикою спілкування в процесі комунікації, без них не проходять основні етапи ділових зустрічей, нарад, переговорів. Сьогодні проблема культури спілкування набуває особливого значення, тому одним із напрямків виховної роботи із студентами групи є розвиток умінь спілкуватися як на офіційному, діловому, так і на побутовому рівнях [7; с. 15-16].

Щоб виховати спеціалістів з високим рівнем мовної культури, потрібні роки послідовної і цілеспрямованої роботи. Над цим працює весь викладацький колектив Тульчинського училища культури. Так, на засіданнях педагогічної, адміністративної, методичної ради неодноразово вивчаються, аналізуються та обговорюються питання по формуванню та розвитку культури мовлення студентів. Також проводяться теоретичні семінари, конференції, практикуми серед викладачів по вдосконаленню усного та писемного мовлення. Перераховані заходи та завдання є одними зі складових педагогічної проблеми, над вирішенням якої вже не один рік працює педагогічний колектив училища: "Єдність професійної освіти і виховання у процесі підготовки майбутнього працівника культури".

Вирішення проблеми набуття студентами українськомовної стійкості – справа не одного року. Щоб привчити молодь постійно в межах приватного та ділового спілкування говорити українською мовою, педагогічний колектив і насамперед викладачі мови враховують декілька основних внутрішніх факторів, що впливають на формування визначеної якості: мотивація, рівень національної самосвідомості студентів, етнічна самоідентифікація студентства.

Виховні заходи, завдяки яким студентська молодь прилучається до духовних цінностей українського народу, проводяться у процесі аудиторних занять або в позааудиторний час – це залежить від завдань, що їх викладач ставить перед собою.

У кожній конкретній ситуації, коментуючи мовний або літературний матеріал, викладач може зосереджувати увагу студентів на тих моментах, які найбільше сприяють їх духовному збагаченню, вихованню в дусі патріотизму, формуванню національних світоглядних позицій, навчають самостійно мислити й приймати рішення, прищеплюють любов до рідної мови тощо. Усе це забезпечує підготовку фахівців належного професійного та інтелектуального рівня.

Проблема морального виховання студентської молоді в сучасному українському суспільстві, яке переживає нелегкі часи захисту свого суверенітету і незалежності, особливо актуальна. Вона потребує уваги, бо нинішні студенти – це майбутні фахівці з різних галузей

знань, майбутня українська інтелігенція, українська еліта, яка повинна сприяти розбудові й розвитку української держави. А підготувати молодь до виконання такої важливої місії повинна саме вища школа.

Освіту називають прихованим скарбом, який обов'язково має виявити себе в майбутньому, адже головним результатом її розвитку є підвищення якості людського потенціалу, який уже сьогодні становить основну частку національного багатства значної частини країн світу.

Недостатня увага до рідної мови може дорого обійтись українському суспільству. Навчання українською мовою забезпечує моральне виховання майбутніх громадян України, яке ґрунтується на національних традиціях і духовних цінностях українського народу, що, у свою чергу, може бути здійснене тільки за використання в системі національної освіти державної мови.

Ознаками освіченості, інтелігентності, особливо фахівців з вищою освітою, мають стати досконале володіння державною мовою та висока культура спілкування на різних рівнях, у різних сферах, зокрема в науковій, офіційно-діловій, навчальній, виробничо-професійній.

І незаперечним є той факт, що в низькій культурі мови виявляються ознаки бездуховності. У мовній культурі виражається незалежність думки, справжній діяльний патріотизм.

На жаль, і нині деякі фахівці з вищою освітою послуговуються суржилом не тільки в побутовій, а й у професійній діяльності. Вони не володіють українською літературною мовою належним чином, не знають її норм, не вміють нею правильно користуватись і, отже, не завжди можуть правильно сформулювати думку і в усній, і в письмовій формі, що у професійній діяльності при оформленні різної ділової документації має виняткове значення.

Культура мови – показник загальної культури людини. Згадаймо крилату фразу Сократа "Скажи що-небудь, щоб я тебе побачив". Мова – це дзеркало душі людини, показник її інтелекту, загальної культури, освіченості, бо навіть "чудова думка втрачає свою цінність, якщо вона погано висловлена" (Вольтер) [3; с.39].

Випускники ВНЗ готуються до роботи в різних сферах діяльності, випускники Тульчинського училища культури – закладах культури і мистецтв області. Досконале знання державної мови їм конче необхідне як керівникам творчих колективів, організаторам культурно-дозвілєвої діяльності, організаторам діловодства, фахівцям бібліотечної, туристичної справи. Одне з головних завдань училища – здобути ґрунтовні знання з української літературної мови, її історії, стилістики, культури мови, фахової термінології, що є основою професійного мовлення. Не маючи цих знань, молоді спеціалісти не зможуть кваліфіковано виконувати свої професійні обов'язки. Саме мова проймає всі сфери життєдіяльності суспільства, без неї воно не могло б існувати. Крім того, навчаючись українською мовою та оволодіваючи нею, студенти формуються як свідомі громадяни своєї держави, що мають демократичний світогляд, усвідомлюють свої права і обов'язки, поважають Конституцію України, традиції та звичаї українського народу, його культуру.

Майбутні фахівці мають бездоганно володіти державною мовою, ставитись до неї з повагою, розуміти, що мова – це цінність народу, яку, занедбавши, можна легко втратити. Випускники училища культури мають стати не лише оборонцями мовних і культурних цінностей українського народу, а й вміти толерантно ставитися до мов і традицій національних меншин в Україні.

Щоб виховати таке покоління працівників культури, потрібні роки послідовної і цілеспрямованої роботи. Над цими завданнями і працює педагогічний колектив Тульчинського училища культури, який за 85 років свого існування підготував більше 13 тисяч молодих працівників галузі культури і мистецтв.

Особливо великі можливості щодо цього мають не лише викладачі фахових дисциплін, а й викладачі дисциплін гуманітарних, зокрема, української мови, літератури, історії України, культурології, історії мистецтв, народознавства, історії книги та ін.

Знання своєї культури та її історії – не тільки показник інтелігентності й духовної зрілості молодих людей, а й важлива передумова їхнього подальшого професійного самовдосконалення.

Питання формування професійної мовленнєвої культури студентської молоді потребує уваги державної мовної політики в усіх сферах суспільного життя, координації зусиль провідних фахівців різних галузей і зокрема письменників, мовознавців і методистів, розробки і впровадження нових сучасних технологій навчання, які забезпечуватимуть ефективний мовний і мовленнєвий розвиток студентів.

Література:

1. Концепція національного виховання студентської молоді. Додаток до рішення колегії МОН від "25" червня 2009 р., протокол № 7/2-4.
2. Кухарчук І. Культура спілкування як засіб духовного розвитку особистості // Дивослово. – 2011. – №2. – С.23-26.
3. Мацько Л. Українська мова в кінці ХХ ст. // Дивослово. – № 4. – 2000. – с.23-24.
4. Пономарів О. Культура слова: Мовностилістичні поради: навч. посібник. 2-ге вид., стереотип. – К.: Либідь, 2001. – 240 с.
5. Пономарів О. Навчаймо мовної свідомості // Дивослово. – 2012. – № 7. – с.39.
6. Селігей П. Виховувати мовну свідомість // Дивослово. – 2012. – № 7. – С. 32-35.
7. Шевчук С.В. Українське ділове мовлення: Навчальний посібник. – К.: Алерта, 2008. – 301 с.
8. Шеломенцев В.М. Етикет і сучасна культура спілкування. – Вид. 2-е. – К.: Лібра, 2003. – 416 с.



*Літун С. В.,
м. Тульчин*

ТЕСТУВАННЯ ЯК СПОСІБ ПЕРЕВІРКИ ЗНАНЬ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ В КОНТЕКСТІ БОЛОНСЬКОГО ПРОЦЕСУ

Сьогодні в світі розвивається новий тип економіки – це економіка знань. Стан освіти і науки набуває не просто важливого, а вирішального значення для розвитку будь-якої країни.

Зміни в діяльності людини, викликані розвитком інформаційних технологій, впливають на систему освіти. У нас, як і в усьому світі, поступово здійснюється перехід у навчанні від примусової передачі суми знань до мотивованого засвоєння студентами методу здобуття необхідної інформації.

Основним завданням вищих закладів освіти є підготовка висококваліфікованих фахівців. Усе підпорядковано одній меті – якості освіти.

Розширення меж використання технологій масового тестування в різних сферах людської діяльності є стійкою тенденцією в усьому світі.

Тестування студентів дає достовірну картину результатів навчання і може відрізнитися від оцінки викладача. Ці розбіжності можуть бути наслідком як суб'єктивності, так і об'єктивних змін в якості знань студентів.

Тестування стає виміром творчих досягнень, новітніх педагогічних технологій, методик і наукових досліджень.

Контроль знань і підвищення їх якості стають сьогодні однією з найважливіших проблем вищої школи. Разом з тим питання оцінки якості підготовки майбутніх спеціалістів, що сприяють формуванню їх конкурентоспроможності, залишаються недостатньо дослідженими.

Для оцінки знань використовується такий показник, як відсоток правильних відповідей. Цей показник є об'єктивною оцінкою рівня підготовки студента з тих питань, що забезпечують успішне вивчення дисциплін. Щоб отримати п'ятірку, досить набрати не менш

75% вірних відповідей. У проміжку між 0% і 75% рейтинг змінюється за лінійним законом і набуває значень від двох до п'яти.

Отримані в результаті тестування дані сприяють поліпшенню роботи викладачів. Питанням, які викликають під час тестування найбільші труднощі, необхідно приділяти більше уваги на теоретичних та практичних заняттях.

Метод тестування вважається за доцільне широко впроваджувати для наскрізного контролю якості навчального процесу у вищому навчальному закладі, особливо для студентів заочної форми навчання, коли викладач не має змоги опитування кожного студента-заочника. Таке впровадження не вимагає матеріальних витрат, даючи цінну інформацію не лише для вдосконалення навчального процесу, а й для проведення широких методико-педагогічних досліджень.

Тести повинні стати одним із важливіших компонентів у загальній системі контролю знань студентів заочної форми навчання.

Тестування мають такі переваги:

1. Використання тестів дозволяє проводити оперативний контроль рівня навчальних досягнень студентів та надає переконливий матеріал стану навчального процесу.
2. Тести достатньо об'єктивно відображають рівень теоретичних знань студентів.
3. Тести навчають студентів працювати в екстремальних ситуаціях, які вимагають самоорганізації, концентрування уваги, швидкого прийняття рішень тощо. Вони виступають в ролі "тренажерів" стрес-ситуацій та потребують "психологічного фітнесу"
4. Тести вимагають системного підходу до їх організації: постановка завдання на проведення тестування з визначенням його цілей, вимог до підготовки тестів та до їх проведення; єдиний стиль оформлення та статистичного опрацювання; аналіз результатів та прийняття відповідних рішень.

При правильно організованому тестуванні створюються рівні умови, єдині критерії оцінки результатів для всіх учасників тестування.

Результати тестування повинні стати одним із звичних інструментів для одержання педагогічної інформації поряд з результатами усного і письмового опитування із розгорнутими відповідями.

Під час тестування студенти заочної форми навчання можуть самостійно перевірити набуті під час лекцій знання та звернути увагу на теми, які недостатньо освоєні. Розроблені тести є однією із форм перевірки та самоконтролю знань студентів як денної, так і заочної форм навчання.

Система управління освітою потребує об'єктивної картини її реального стану для забезпечення обґрунтованості рішень, які приймаються.

Сучасні соціально-економічні та політичні зміни в державі стали передумовою реформування національної системи освіти. Основною соціальною вимогою суспільства є якісна освіта. Усі функції, які виконує педагогічний моніторинг як частина педагогічної діяльності, підпорядковані підвищенню якості навчання і виховання, забезпеченню наукового підходу до управління навчальною та виховною діяльністю студентів, підвищенню якості освіти в цілому.

Моніторинг та оцінювання – невіддільні. Вони є необхідними інструментами управління якістю освіти. Призначення як моніторингу, так і оцінювання полягає в тому, щоб впливати на прийняття рішень щодо вдосконалення, переорієнтації, зміни стратегії навчання тощо.

Процедура оцінювання в освіті завжди займала пріоритетне місце. Проте вона довгий час була недосконалою і пов'язувалась лише з оцінюванням знань, умінь і навичок. Значення оцінювання освітньої діяльності передусім у тому, що воно може допомогти простежити рівень розвитку освітнього процесу в Україні та у конкретному виші зокрема. Контроль та оцінювання виступають обов'язковими складовими, посідають важливе місце в структурі педагогічної діяльності.

Педагогічний контроль – один із компонентів практичної діяльності педагога, який дозволяє виявити переваги та недоліки нових методів навчання, встановити взаємозв'язки

між запланованим та досягнутим рівнем навченості, оцінити досягнення учня або студента, виявити пропуски в його знаннях та уміннях, визначити ефективність роботи педагога та ін.

Педагогічний контроль – цілісна дидактична і методична система, що виконує у педагогічному процесі цілий ряд функцій: оцінювальну, стимулюючу, розвивальну, навчальну, діагностичну, виховну та інші.

Наразі існує проблема об'єктивного вимірювання результатів навчальної діяльності студентів.

Якісні тести є важливим інструментом оцінювання якості вищої освіти, підвищення рівня підготовки фахівців, посилення керованості навчально-виховним процесом.

Тому особливо актуальним стає удосконалення засобів педагогічного контролю і методики оцінювання якості освітніх систем, забезпечення їх високого наукового рівня і, як наслідок, – об'єктивізації цих процесів.

Всім звично пов'язувати поняття вимірювання з фізичними вимірюваннями.

У фізичному енциклопедичному словнику подано таке визначення поняття вимірювання:

"Вимірювання – це послідовність експериментальних та обчислювальних операцій, здійснюваних з метою знаходження значення фізичної величини, що характеризує певний об'єкт або явище".

Вимірювання може бути виконане за допомогою засобів вимірювання.

Засіб вимірювання – це технічний засіб, який використовується при вимірюваннях і має нормовані метрологічні властивості. Вимірювання завершується визначенням ступеня наближення знайденого значення до істинного значення фізичної величини.

Ми розглядаємо поняття вимірювань досягнень учнів та студентів ширше, назвавши їх освітніми вимірюваннями.

Педагогічні вимірювання є частковим випадком освітніх вимірювань.

Процес створення в Європі єдиного освітнього простору супроводжується розробленням єдиних критеріїв і стандартів оцінювання якості освіти.

Тому на сучасному етапі інтеграції освітніх систем актуальним є не лише контроль педагогічного процесу окремим викладачем, але й міжнародний порівняльний аналіз якості цілих освітніх систем.

Найдосконалішим з точки зору метрологічних властивостей засобом і педагогічних вимірювань, і освітніх в цілому є стандартизований тест.

Досить ефективним та об'єктивним способом оцінювання вважають тестування.

Тестування розглядається наразі як спосіб перевірки результатів навчання, визначення рівня навченості чи ступеня готовності до тієї чи іншої діяльності.

Тестування – це метод вимірювання певних властивостей особи за допомогою тесту.

Широке впровадження тестування зумовлене:

- ♦ високою технологічністю перевірки результатів тестування;
- ♦ незалежністю результатів тестування від суб'єктивної думки тих, хто перевіряє.

Тест – це інструмент, що складається з вивіреної сукупності тестових завдань, стандартизованої процедури проведення, заздалегідь спроектованої технології опрацювання та аналізу результатів, призначений для вимірювання якостей і властивостей особи, зміна яких можлива в процесі систематичного навчання.

Відмінна риса тесту – можливість вимірювання у кількісній і якісній формі, що дозволяє встановити динаміку якості навчання та виконати його діагностичний аналіз.

Тести як інструмент вимірювання використовуються в більшості країн світу. Тестологія як теорія і практика тестування існує більше 120 років. За цей час накопичений достатній досвід використання тестів.

Професійно підготовлений і використаний тестовий інструмент дає якісну інформацію, яка відповідає реальному стану справ.

По-перше, тести є об'єктивним способом оцінювання. Об'єктивність тестування досягається шляхом стандартизації процедури проведення та неможливістю внесення суб'єктивної складової до оцінки знань студентів.

По-друге, тести – "об'ємний" інструмент. Тести орієнтовані на визначення рівня засвоєння ключових понять, тем і розділів навчальної програми, умінь, навичок. Тестова форма оцінювання дозволяє визначити рівень досягнень студента з усього матеріалу дисципліни, що вивчається.

Третьою істотною відмінністю тестів від традиційних методів контролю є те, що це більш м'який гуманний інструмент, який ставить студентів у рівні умови за рахунок використання єдиної процедури і єдиних критеріїв оцінювання.

По-четверте, тест – "широкий" інструмент. Він розширює традиційну шкалу оцінювання знань. Якщо студент тест виконав на "відмінно", то видно, з яким запасом він виконав це завдання. Тестування дозволяє розширити шкалу оцінювання не лише догори, але і донизу.

По-п'яте, тести ефективні з економічної точки зору. При тестуванні основні витрати часу припадають на складання якісного інструментарію. При збільшенні кількості екзаменованих ці витрати розподіляються на них пропорційно, що призводить до зниження загальних витрат.

Тестологія – міждисциплінарна наука про створення якісних та науково обґрунтованих вимірювальних діагностичних методик. Ключовим поняттям тестології є поняття "педагогічний тест".

В.С. Аванесов дає таке визначення поняття педагогічний тест: *"Педагогічним тестом* називається система завдань специфічної форми, певного змісту, складності, що зростає – система, яка створюється з метою об'єктивного оцінювання структури і вимірювання рівня підготовленості тих, хто навчається".

З практичного досвіду конструювання педагогічних тестів можна запропонувати таку послідовність їх конструювання.

Визначення мети тестування

Метою проведення тестування може виступати:

- Навчання студентів (самостійне вивчення матеріалу);
- Поточний контроль знань студентів (діагностика засвоєння окремих тем та розділів);
- Рубіжний контроль знань студентів;
- Підсумковий контроль знань студентів (з усієї навчальної дисципліни);
- Контроль залишкових знань (з однієї дисципліни, циклу дисциплін).

За метою використання та місцем у навчальному процесі розмежовують тести навчальні, діагностичні й контрольні.

Педагогічні тести використовуються на всіх етапах роботи над матеріалом і покликані відстежити рівень оволодіння матеріалом, закріпити або повторити його. Головна мета діагностичного тестування – виявити прогалини в знаннях, уміннях, навичках студентів, спрямувати їх на усунення недоліків у підготовці. З огляду на це перевіряти такі тести можуть самі студенти. Контрольні тести проводяться як певний підсумок роботи над вивченням теми, вони мають комплексний характер, тобто перевіряють знання й уміння, здобуті й вироблені студентами в межах одного або кількох тематичних блоків.

Добір змісту навчального матеріалу

Для забезпечення короткого запису розроблюваних завдань весь матеріал навчального курсу поділяється на достатньо великі розділи (модулі). Кожен з розділів (модулів) в свою чергу поділяється на теми. За необхідності тема може поділитися на блоки і ще дрібніші дидактичні одиниці змісту.

Проектування матриці тесту

Технологічна матриця задає зміст навчального матеріалу, який буде дібрано для перевірки, і важливість того чи іншого елемента змісту. Вона може містити рівні досягнень, які будуть перевірені, їх співвідношення, відповідність стандарту та деякі інші компоненти.

При складанні матриці тесту для будь-якої дисципліни розробник зобов'язаний переконатися, що увесь навчальний матеріал охоплений пропонованими завданнями. Зміст дисципліни повинен повністю покриватися елементами матриці за усіма темами. Якщо ж має місце тестування за окремими підтемами, то і в цьому випадку необхідно, щоб вся підтема

була охоплена завданнями тесту. У випадку, якщо питання або частина завдань не відповідає темі або не повністю зрозумілі в рамках даної теми, від питання слід утриматися.

Таким чином фіксується вимога широти тесту, повного врахування всіх розділів предмета, що знаходить вираз в елементах матриці.

Проведення тестування

Щоб звести до мінімуму вплив на результати тестування суб'єктивних чинників, необхідна максимальна стандартизація умов його проведення та аналізу результатів. Стандартизація умов тестування забезпечується:

- об'єктивністю проведення тестування, що вимагає для всіх, хто тестується, однакових умов його проведення. Для цього стандартизується сам процес вимірювання. Тільки тоді, коли дотримано однакових умов експерименту, результати вимірювання можна порівнювати між собою (співставляти);

- об'єктивністю опрацювання результатів, що вимагає їх фіксації, накопичення, аналізу та збереження;

- об'єктивністю інтерпретації результатів, що вимагає однакової інтерпретації одних і тих же результатів вимірів різними дослідниками.

Оцінювання та аналіз результатів тестування

Цей етап включає в себе такі процедури:

1. Формування зведеної таблиці показників якості тестових матеріалів;

2. Побудова комплексних показників якості тестових матеріалів;

3. Нормування показників якості тестових матеріалів;

4. Визначення довірчих інтервалів комплексних оцінок;

5. Формування вербально-числової шкали якості тестових матеріалів;

6. Формування підсумкового висновку у вигляді рекомендацій: щодо застосування стандартизованих тестових матеріалів для контролю якості навчальних досягнень; для авторів з коригування та опрацювання тестових матеріалів із зазначенням причини невідповідності вимогам якості.

Проведення комплексної експертизи якості тестів дозволить поліпшити якість тестових матеріалів на етапі їх розроблення і сформувати банк стандартизованих тестових завдань та тестів, що забезпечить контрольно-оцінювальні процедури надійними і валідними тестовими вимірювачами.

Довжина тесту

Кількість тестових завдань, об'єднаних в одному тесті, визначається поняттям "Довжина тесту" або "Обсяг тесту".

Для тематичної перевірки знань студентів у процесі експрес-контролю можна використовувати тест довжиною в 15-20 тестових завдань; підсумкова перевірка знань та вмінь з того чи іншого навчального курсу вимагає включення до тесту 30-60 тестових завдань.

Фахівці підкреслюють, що надійність і об'єктивність тестової перевірки знань та вмінь зростає зі збільшенням довжини (обсягу) тесту.

Загальні підходи до розроблення тестових завдань

Основними елементами тестового завдання є:

- інструкція;

- завдання;

- варіанти відповідей;

- критерії оцінювання.

Основні методичні вимоги до складання тестових завдань:

- адекватність інструкції формі і змісту завдання;

- логічна форма висловлювання у завданні;

- наявність у відповідях на завдання разом з правильними відповідями неправильних відповідей (дистракторів);

- наявність в завданні місця для відповідей;

- єдині правила оцінювання відповідей.

Не рекомендується включати в тестові завдання:

- дискусійні запитання і відповіді;
- завдання, що мають громіздкі формулювання;
- завдання, що вимагають складних розрахунків за допомогою калькулятора.

Інструкція

Інструкція визначає, що слід робити випробуваному. Інструкція повинна бути сформульована коротко, чітко і зрозуміло, наприклад, у таких формах:

- "Відзначити правильну відповідь";
- "Вказати номери правильних відповідей";
- "Доповнити";
- "Встановити відповідність";
- "Встановити правильну послідовність" і т.д.

Форма інструкції повинна відповідати формі завдання.

Правила написання умови

Умова – це стимул для відповіді, яка описує певну проблему і ставить завдання перед екзаменованим. Умова повинна допомогти екзаменованому чітко уявити поставлену перед ним проблему. Умова може містити лише завдання або складатися із вступних відомостей та запитання. Умова може подаватися у формі запитання, у наказовій формі або у формі незавершеного твердження. Рекомендується використовувати форму **запитання** або наказову форму, які є легшими для екзаменованих і ставлять перед ними чіткіше завдання.

Формулювання запитання доцільно починати з дієслова. Якщо все ж таки використовується формат незавершеного твердження, пропуск в останньому не повинен бути на початку або в середині, його треба розмістити в кінці фрази. Крім того, навіть у незавершеному твердженні умова має бути "завершеною" з точки зору змісту, щоб на неї можна було відповісти, незважаючи на перелік варіантів відповідей.

Формулюйте умову **позитивно**. Уникайте негативних формулювань, які вимагають протилежної, порівняно з більшістю тестових завдань дії (вибір неправильного, гіршого), та є складними для розуміння екзаменованими.

Правила написання варіантів відповідей

Написання *варіантів відповідей* є найскладнішим завданням під час підготовки тестового завдання. Серед відповідей мінімум одна є правильною, решта – дистрактори – неправильними.

Доцільно створювати щонайменше 4-5 варіантів відповідей. Усі дистрактори мають бути правдоподібними і однорідними. Дистрактори, які не є вірогідними і однорідними, не працюють, відволікають екзаменованих, не треба включати до складу завдання. Не варто штучно збільшувати кількість дистракторів за рахунок невірогідних.

Під час добору дистракторів доцільно використовувати поширені помилки, хибні уявлення, об'єкти, що відповідають лише частині характеристик, наведених в умові тощо. Водночас у дистракторах не повинно бути фальшивих та хибних відомостей.

Валідність тестів.

Питання валідності (повноцінності, репрезентативності) тестових завдань – ключове, оскільки врешті-решт тестування повинно давати всебічні, загальновизнані (експертами-освітянами, політиками, учнями, студентами, їхніми батьками, усім суспільством) оцінки реального стану навчальних досягнень студентів з конкретних дисциплін.

Тому викладачам слід подбати про те, щоб тестові завдання охоплювали не окремі, а всі розділи й компоненти програми, до того ж пропорційно до кількості часу відведеного на вивчення їх. Так, якщо певна тема вивчається протягом значно більшого часу, ніж інша, то й кількість тестових завдань на вимірювання вмінь, навичок тощо, що їх отримали студенти після вивчення цих тем, відповідно повинна бути різною.

Основні форми тестових завдань.

Фахівці тестові завдання за формою розподіляють на чотири основні групи.

1 група. Тестові завдання з вибором однієї (кількох) правильних відповідей.

Вибір правильної відповіді породжує істинне судження, а вибір неправильної – хибне. Логічною основою такої операції є закон виключення третього, вперше сформульований ще Аристотелем. Отже, кожне тестове завдання такої форми мусить обов'язково містити правильну відповідь (відповіді). Таку правильну відповідь тестологи називають "Ключем", оскільки вона ніби відмикає двері до виконання тестового завдання й отримання учасником тестування бала (балів).

Крім ключів (правильних відповідей), у тестових завданнях цього типу обов'язково повинні бути неправильні відповіді, т. зв. дистрактори. Їх роль стає зрозумілою вже з назви, оскільки слово "дистрактор" походить від англ. "to distract" – "відволікати". Вони відволікають увагу учасників тестування від ключів, що дає змогу розрізнити рівень навчальних досягнень тестованих. За законами тестології, на кожен ключ повинно припадати від трьох до п'яти (але не менше трьох) дистракторів, інакше тест буде не валідним, бо надто високим стає ймовірний процент примітивного вгадування ключів навіть тими студентами, які не знають правильних відповідей.

У тестових завданнях з вибором однієї або кількох правильних відповідей не може бути варіантів "правильної відповіді немає", "всі відповіді правильні" або "всі відповіді неправильні".

Інструкція до таких завдань виглядає приблизно так: Перед вами завдання, що мають чотири (п'ять, шість... варіантів відповідей, з яких лише одна правильна (з яких можуть бути правильними одна, дві, або більше). Оберіть правильну відповідь (правильні відповіді) і позначте її (їх) знаком "X".

Нижче наведено приклади тестових завдань з "ОМ КДД" та "Культурології" за вибором однієї (кількох) правильних відповідей:

Тестове завдання з вибором однієї правильної відповіді:

ОМ КДД	Зразок заповнення тестового бланка				
1. Визначте одну із функцій КДД: А. рефлексорна; Б. рекреаційна; В. хореографічна; Г. політична. 2. Визначте, який заклад належить до установ клубного типу: А. музей; Б. бібліотека; В. кінотеатр; Г. будинок культури. 3. За підпорядкуванням клубні заклади бувають: А. міністерські; Б. творчі; В. комунальні; Г. статистичні		А	Б	В	Г
	1		X		
	2				X
	3			X	

Культурологія	Зразок заповнення тестового бланка				
51. Уперше в науковий вжиток термін "культурологія" ввів: А. І. Гердер; Б. Л. Уайт; В. Е. Тейлор; Г. К. Юнг. 52. Культурологія як самостійна наука в Україні сформувалась в:		А	Б	В	Г
	51		X		
	52			X	
	53	X			

А. 18 ст.; В. 20 ст.; Б. 19 ст.; Г. 17 ст. 53. Суб'єктом культури є: А. людина як носій культурного світо- порядку; Б. суспільство, що створює норми поведінки; В. культурні цінності суспільства.	
---	--

Тестові завдання з вибором кількох правильних відповідей:

ОМ КДД	Зразок заповнення тестового бланка				
33. Визначте, якими бувають питання в анкеті: А. закриті; Б. правильні; В. відкриті; Г. математичні.		А	Б	В	Г
34. Визначте напрямки діяльності любительських об'єднань: А. виховний; Б. виробничо-технічний; В. естетичний; Г. святковий.	33	Х		Х	
35. За інтелектуально-фізичним навантаженням ігри бувають: А. інтелектуальні; Б. зимові; В. рухливі; Г. святкові.	34		Х	Х	
	35	Х		Х	

Тестові завдання з вибором кількох правильних відповідей:

Культурологія		Зразок заповнення тестового бланка				
80. Визначте, які релігії є світовими: А. буддизм; Б. конфуціанство; В. християнство; Г. іслам. 81. Визначте митців, творчість яких відноситься до течії авангарду: А. К.Малевич; Б. С.Рахманінов; В. В.Кандинський; Г. В.Мейєрхольд. 82. Назвіть основні зовнішні та внутрішні джерела західноєвропейської середньовічної культури: А. антична спадщина; Б. культура варварських племен на території Європи нашої ери; В. індійські релігійні системи; Г. християнство		А	Б	В	Г	
	80	x		x	x	
	81	x		x	x	
	82	x	x		x	

За гаданої простоти, тестові завдання з вибором однієї (кількох) правильних відповідей мають великий оцінний потенціал.

II група. Тестові завдання на встановлення відповідності.

Завдання цього типу зазвичай складаються з інструкції та поданої у двох колонках інформації, яку позначено цифрами (ліворуч) і буквами (праворуч). Студентам треба встановити відповідність інформації, позначеної цифрами та буквами, тобто утворити логічні пари між певними фактами, поняттями, розміщеними у двох колонках.

Студентам пропонується приблизно така інструкція: "До кожного рядка, позначеного цифрою, доберіть відповідник, позначений буквою, і запишіть відповідь". Тестований ставить позначки у бланку тестування на перетині відповідних колонок і рядків.

Для зменшення ймовірності простого вгадування логічних пар до тестових завдань цієї форми закладаються один-три додаткових дистрактори, тобто лівий стовпчик (позначений цифрами) у завданнях такого типу буває меншим за правий (позначений літерами).

Приклади тестових завдань з дисциплін "ОМ КДД", "Культурологія" на встановлення відповідності.

ОМ КДД			Зразок заповнення тестового бланка					
1.	Масові свята	А. аукціон	1.	Б				
2.	Тематичні вечори	Б. день міста	2.	В				
3.	Комерційні форми	В. вечір-портрет	3.	А				
		Г. диспут	Або					
				А	Б	В	Г	
			1		Х			
			2			Х		
			3	Х				

Культурологія		Зразок заповнення тестового бланка					
100. У різних національних культурних школах є представники модерністської літератури. Встановіть відповідність між прізвищами авторів та мовами написання творів:		№100					
			А	Б	В	Г	Д
		1. Ф. Кафка, Г. Гессе		Х			
		2. Дж. Джойс, О. Уайльд	Х				
		3. О. Блок, В. Набоков, Платонов				Х	
		4. М. Пруст, А. Камю			Х		
		А. англійська					
		Б. німецька					
		В. французька					
		Г. російська					
		Д. українська					

III група. Тестові завдання на встановлення послідовності.

У цих завданнях передбачається встановлення студентами певної логічної послідовності, інструкція тут схожа на інструкцію до попередньої форми завдань, тобто результатом виконання є утворення пар цифр і букв, причому цифра позначає правильний порядок розташування варіантів, позначених буквами. Як і в попередньому випадку, тестований ставить позначки у бланку тестування на перетині відповідних колонок і рядків.

Тестове завдання з ОМ КДД	Зразок заповнення тестового бланка					
Встановіть послідовність структури сценарію масового заходу:		А	Б	В	Г	Д
А. Кульмінація	1				X	
Б. Епілог	2					X
В. Розв'язка	3	X				
Г. Експозиція	4			X		
Д. розвиток дії	5		X			

IV група. Тестові завдання та вписування короткої правильної відповіді.

Визначення поняття.

Тестові завдання цього типу сформульовані так, що містять готові відповіді. Кожен студент має вписати свою відповідь у спеціально відведеному для цього місці. Після виконання цієї операції утворюється істинне або хибне висловлювання. Необхідно пам'ятати, що фахівці не радять починати це завдання саме з лакуни (пропуску для вписування правильної відповіді). Краще розташовувати місце для вписування короткої правильної відповіді в середині або наприкінці.

Інструкція для таких завдань: "Впишіть правильну відповідь у відведеному для цього місці".

Нижче наведені приклади тестових завдань з дисциплін "ОМ КДД" та "Культурологія" на вписування короткої правильної відповіді.

ОМ КДД
Розробка сценарію масового заходу розпочинається з визначення _____ та _____.
Правильна відповідь: "теми", "ідеї".
Сценарій – це _____ розробка масового _____.
Правильна відповідь: "літературна", "заходу"

Культурологія
Клинопис – це тип найдавнішого письма, в якому знаки мали _____ форму.
Правильна відповідь: "клиноподібну".
Ваганти – це мандрівні _____.
Правильна відповідь: "поети".

Також можна дати завдання на визначення поняття.

Наприклад (питання з ОМ КДД)

Дайте визначення поняття "мистецьке аматорство" _____

Правильна відповідь:

Мистецьке аматорство – непрофесійна творча діяльність окремих осіб або колективів, що не є для них основним заняттям і не має на меті отримання доходів.

Література:

- Білоусова Л. І. Потенціал комп'ютерного тестування / Л. І. Білоусова // Вісник ТІМО. – 2008. – № 10. – С. 40-44.
- Булах І. Є. Створюємо якісний тест: навч. посіб. / І. Є. Булах, М. Р. Мруга. – К.: Майстер-клас, 2006 – 160 с.
- Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України; головний ред. В. Г. Кремень. – К.: Юрінком Інтер, 2008. – 1040 с.
- Конструювання тестів. Курс лекцій: навч. посіб. / Л. О. Кухар, В. П. Сергієнко. – Луцьк, 2010. – 182 с.
- Педагогічне оцінювання і тестування. Правила, стандарти, відповідність. Наукове видання / [Болюбаш Я. Я., Булах І. Є., Мруга М. Р., Філончук І. В.] – К.: Майстер-клас, 2007. – 272 с.
- Чельшкова М. Б. Теория и практика конструирования педагогических тестов : учеб. пособ. / Марина Борисовна Чельшкова. – М.: Логос, 2002. – 432 с.
- Електронний ресурс <http://repetitor.ua/zno/materials/2010/examples/>.

*Пшемінська Л. О.,
м. Тульчин*

**НАЗУСТРІЧ 85-РІЧЧЮ ТУЛЬЧИНСЬКОГО УЧИЛИЩА КУЛЬТУРИ
НАРОДНОМУ АМАТОРСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРНО-ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРУ
"ЧЕРВОНА КАЛИНА" – 25**

*"Закохаюсь у роси сріблясті,
Мовчазний сп'янить небокрай,
Ранні зорі наче намисто, –
Це святий і рідний мій край!
Наша рідна мова і пісня,
Спів птахів, зелена трава,
І червона калина в намисті
Оберіг надій і добра".
(Андрій Дрофа –
гімн фестивалю "Червона калина")*

Український національний фольклор – це величезний пласт духовної культури українців, один із самих багатих у слов'янському світі і з точки зору науки є феноменом, який заслуговує особливого вивчення та уважної оцінки. На сучасному етапі національного відродження необхідно повернутися до того, що було досягнуто нашими пращурами. Увага до фольклору, до його старовинних пластів пов'язана із функціональними особливостями жанрів фольклору, з глибокою духовністю та мудрістю народної творчості, з безперервністю процесу передачі національної культури із покоління в покоління. На початку ХХІ століття спостерігається підвищений інтерес до національної культури, до етнічних процесів, до фольклору. Вчені відзначають особливий ріст національної самосвідомості кожного народу, пояснюючи це соціально-психологічними та політичними причинами. Збереження та розвиток національної культури, свого коріння – важливе завдання, яке потребує бережного ставлення до пам'яток історії та культури, до традиційної народної художньої творчості. Відродження фольклору, народних звичаїв, обрядів та свят, традиційного декоративно-прикладного мистецтва – це актуальна проблема сучасності.

З прадавніх часів до нас ідуть життєва мудрість та настанови щодо способу життя. Вони закладені в українських звичаях, обрядах, фольклорі, адже у них світовідчуття та світосприймання нашого народу. Українці – народ-талент, народ-музикант, ми співаємо у всіх випадках життя, коли радіємо і плачемо, на будь-яке питання ми можемо відповісти піснею, що оздоровлює душу, надихає на прекрасне, але такі ми вже є, що мажорні пісні співаємо у світлому мінорі. Ось чому молодь сьогодні прагне віднайти своє місце у процесі відродження, збереження та популяризації національної культури, тож зростає роль творчих колективів у формуванні національно свідомої, духовно багатой людини.

11 грудня 2014 року в актовій залі Тульчинського училища культури зібралось чимало глядачів, студентів, гостей, які прибули на святкування 25-річчя народного аматорського фольклорно-драматичного театру "Червона калина", засновником і незмінним керівником якого ось уже 25 років є Микола Тихонович Сафроняк – викладач Тульчинського училища культури, великий знавець фольклору Поділля, сценарист і режисер-постановник тих українських свят і обрядів, вистав, які ми маємо змогу бачити завдяки його творчій іскрі, таланту, натхненню, величезній кропіткій праці.

Учасників "Червоної калини" та їх керівника М.Т. Сафроняка із 25-річним ювілеєм привітали директор Тульчинського училища культури Леонід Трачук, голова профкому училища Валерій Пересунько; провідний методист із фольклору ОЦНТ Тетяна Гарбулінська; голова Тульчинської РДА Галина Роспутна; депутат міськради, голова комісії з питань культури і духовності Любов Маслова; головний спеціаліст відділу культури і туризму Тульчинської РДА Наталія Справник; директор Тульчинського краєзнавчого музею Світлана Лукашенко; фольклорний колектив "Джерело" із села Лозове Чернівецького району;

аматорська хорова капела ім. М.Д.Леонтовича РБК порадувала ювілярів виконанням "Сцени гадання" із "Вечорниць" П.Ніщинського (худ.кер. Л.Грушко, конц. Л. Уманська); викладач училища Валентина Петрова; учасниця першого складу "Червоної калини" Катерина Рутковська-Грибанова; голови циклових комісій Тульчинського училища культури; учасники народного аматорського ансамблю народного танцю "Намисто" (худ.кер. О.Маковій) та учасники "Червоної калини" різних років.

Т.Гарбулінська, К.Рутковська-Грибанова, В.Петрова свої вітання поєднали із цікавими та веселими спогадами із творчого шляху "Червоної калини". А виступ фольклорного ансамблю "Джерело" із села Лозове став справжньою родзинкою свята – виконання жартівливих пісень у його виконанні зірвало бурю аплодисментів. Дух творчості, справжнього єднання поколінь, почуття гордості за наш талановитий народ, за неповторної краси українську пісню, звичаї та обряди, панував у святковій залі. Одразу на згадку приходять слова видатного російського композитора П.І. Чайковського: "Бувають щасливо обдаровані натури і бувають щасливо обдаровані народи. Я бачив такий народ, народ-музикант – це українці".

Після ювілейних привітань фольклорно-драматичний театр "Червона калина" порадував глядачів театралізованим обрядовим дійством "Калита" (Андріївські вечорниці). Усі учасники колективу – студенти; але роль дядька Свирида виконав сам М.Т. Сафроняк, а з ролями тітки Катерини та куми Наталки майстерно впорались Ганна Порожня та Галина Луценко – наукові працівники Тульчинського краєзнавчого музею, в минулому випускниці нашого училища. Керівником акомпануючої групи є незмінний концертмейстер Олександр Романюк; хормейстром – викладач хорових дисциплін училища культури Ніна Довгань.

Із року в рік Микола Тихонович Сафроняк відроджує перлини рідного подільського фольклору, передаючи всі свої знання молодому поколінню українців – студентам Тульчинського училища культури.

Старовинні обряди і сьогодні продовжують захоплювати і чарувати молоде покоління. Кожен обряд, кожна пісня, мов іскра, викресана із душевних глибин, проникає у саме серце, бо вони мають те велике, єдине, що не вмирає, що гукає, об'єднує, паморочить жагучим почуттям духовності – має дух.

Микола Тихонович сам родом із мальовничого села Лозового, що знаходиться на багатій краєвидами, піснями і обрядами Чернівецькій землі на Вінниччині. Ще хлопцем він почав записувати від своєї хрещеної матері Кожем'якіної Франії Северинівни пісні, обряди, жарти, загадки, прислів'я та приказки. І записав їх настільки багато, що вирішив – їх повинні знати усі, вони повинні жити – жити у віках!!!

Фольклорно-драматичний театр "Червона калина" був створений 1989 року на цикловій комісії режисерських дисциплін Тульчинського училища культури. 12 грудня 1989 року, напередодні свята Андрія Первозванного, відбувся його перший виступ із програмою "Калита" ("Андріївські вечорниці"). Звання "народний" творчому колективу було присвоєно 20 травня 1992 року.

Сама назва театру зачаровує своєю красою і духом України, дихає почуттям патріотизму. Калина – етнонаціональний символ України, що уособлює красу, кохання, вогонь, кров, безсмертність роду, жіночість, життя, любов до Батьківщини і національне відродження. Це цвіт душі українського народу, символ-знак національного єднання. Калина в народі ототожнюється із образом красивої української дівчини; калиною прикрашали коровай, гільце, хату, вінок молодої, вишивали калину на святкових рушниках та жіночих сорочках.

У народі кажуть:

"Ой рясна красна в лузі калина, А ще найкраща в батька дитина".

"Ой ти, дівчино, червона калина! Уста твої рум'яні як калина!"

"Без верби і калини нема України..."

За 25 років "Червона калина" вражала своїми дивовижними програмами міста і села України, отримувала високі нагороди багатьох конкурсів і фестивалів – звання "Лауреата республіканського конкурсу фольклорного мистецтва" у Миргороді (1990), диплом 1 ступеня 2-го міжнародного фестивалю фольклору у Києві (1990), Диплом Міністерства Культури

України за участь у фестивалі фольклорного мистецтва у Миколаєві (травень, 1993); диплом міжнародного дитячого та молодіжного фестивалю аудіовізуальних мистецтв "Кришталеві джерела ХХІ" (2012); Гран-прі за участь у V Міжнародному фестивалі етнічних культур "Екран для дружби" (2012), що проходив у АР Крим у селищі Штормове Сакського району; диплом за проведення свята Івана Купайла в рамках VI Міжнародного фестивалю етнічних культур "Екран для дружби" (2013, АР Крим); Грамоти дирекції Національного музею архітектури та побуту України с.Пирогово Київської області за проведення театралізованих обрядових дійств "Великодні гаївки", "Ой, чого ти, снопе".

У березні 2013 року у м.Ворзель Київської області на IV Всеукраїнському фольклорно-етнографічному фестивалі "Золоті ключі" імені Василя Верховинця "Червона калина" отримує перше місце в номінації "Фольклорні колективи" та письмову подяку від Героя України, Голови Національної всеукраїнської музичної спілки, народного артиста СРСР та України, лауреата Національної премії України ім. Т.Г.Шевченка, академіка, професора, керівника Академічного народного Українського хору ім. Григорія Верьовки – А. Авдієвського за утвердження традицій українського народу, багаторічну та яскраву творчість і вагомий звершення у високодуховному просвітництві суспільства.

"Червона калина" стала також улюбленицею "Хорових зустрічей" II Пасхального фестивалю "Візерунки Великодня" 7 травня 2013 року; від просвітницького центру на честь Воскресіння Христового колектив отримав високу оцінку і письмову подяку.

25 років творчого шляху – це період інтенсивних гастролей у Придністров'ї, багатьох містах України, таких як Калуш, Житомир, Херсон, Миколаїв, Канів та знаменитих Великих Сорочинцях, на території Гоголівського "Сорочинського ярмарку", містах та селах рідної Вінниччини. Неодноразово "Червона калина" демонструвала свою майстерність у святі фольклорного мистецтва ім. Гната Танцюри в с. Зятківцях Гайсинського району; святі, яке ще називають святом пісні і краси.

У складі "Червоної калини" студенти різних спеціалізацій. Переважна більшість колективу – це студенти-хоровики, тому 2012 року "Червона калина" увійшла до складу циклової комісії хорових та музично-теоретичних дисциплін.

Заняття колективу традиційно проходять у всій відомій СВІТЛИЦІ, яка була заснована Миколою Тихоновичем Сафроняком у 1991 році. Настінний розпис здійснив місцевий художник Михайло Іванович Богуш. На розписах фрагменти обрядових дійств; усі дійові особи одягнені у подільський одяг. У Світлиці представлені елементи інтер'єру української хати: вариста піч, мисник, "очі хати" – вікна, піл (або постіль) із подушками, та предмети ужитку – лавки, стіл, керамічний посуд, вишиті рушники та сорочки – все це оздоблено подільським орнаментами. До речі, сам Микола Тихонович дуже любить вишивати, тому багато вишивок у костюмах творчого колективу виконано руками самого керівника. Спостерігаючи за інтер'єром хати, предметами ужитку, одягу українці помічали цікаві речі і впроваджували свої – "місцеві" вірування, наприклад: якщо на миснику висів вінок, то це означало, що у хаті є дівчина на виданні. Так у костюмованому одязі театру "Червона калина" Ви можете помітити, що у дівчат не використовується зелений колір матерії для спідниць. Пояснюється це тим, що у давнину наші пращури вважали, що на могилі дівчини або жінки повинна обов'язково вирости зелена трава, тому ховали дівчат та жінок у зелених спідницях. У Світлиці також представлено безліч цікавих фото- та відеоматеріалів, нагород, афіш, а також схвальних відгуків, надрукованих у різних періодичних виданнях України про творчість фольклорно-драматичного театру. Для своїх гостей "Червона калина" проводить Андріївські вечорниці саме у Світлиці.

Цікавими і незабутніми були виступи колективу у 2012-13 роках на запрошення Національного музею народної архітектури та побуту України в с.Пирогово Київської області та участь у Міжнародному фестивалі етнічних культур у 2012 р. "Екран для дружби", що проходив у селищі Штормове Сакського району АР Крим. В цьому фестивалі брали участь колективи із Єгипту, Греції, Польщі, Німеччини тощо. "Червона калина" заслужено отримала Гран-прі і рівно через рік влітку 2013 р. на запрошення цього ж фестивалю знову вирушила до Криму для проведення там свята "Івана Купайла".

Творчий колектив "Червона калина" взяв шефство над художніми колективами села Лозового Чернівецького району "Джерело" та "Вербиченька" і разом з ними проводить різноманітні обрядові дійства, із своїми програмами продовжує виїздити в села та міста району та області. Впродовж уже 11 років театр "Червона калина" разом із Лозівським ансамблем "Джерело" та фольклорним ансамблем Лозівської ЗОШ "Вербиченька" на другий або третій день Великодніх свят в рамках районного фольклорного свята "Великодні гаївки" демонструють свою майстерність перед мешканцями та гостями Чернівецької землі. Режисером свята є Микола Тихонович Сафроняк. "Великодні гаївки" в с. Лозове проводилися здавна, пам'ятають їх старожили ще з дитинства. Микола Тихонович відновив цю народну традицію у 2003 році.

Ось так уже чверть століття крокує "Червона Калина" шляхом відродження та утвердження справжніх нетлінних духовних багатств народної творчості. Творчий репертуар колективу надзвичайно різноманітний – це: театралізовані обрядові дійства "Калита" (Андріївські вечорниці), "Ой, на Івана тай на Купайла", "На Зелені свята ми "Куста" водили", "Вербна неділя", "Великодні гаївки", "Обжинки" ("Ой, чого ти, снопе...") та "Колодій".

Серед театральних вистав найулюбленішими є: "Гайдамаківна" (історична драма на 5 дій), "До Петра зозулі кувати" (водевіль на одну дію за п'єсою С.Васильченка "На перші гулі"), Л.Юхвід "Майська ніч" (комедія на 2 дії за повістю М.В.Гоголя), "Безталанна" (драма І.Карпенка-Карого на 5 дій), "Ой, не ходи, Грицю, тай на вечорниці" (драма М.Старицького на 5 дій).

Завершилося свято, а глядачі і гості ще довго не розходилися; усі були переповнені гарним настроєм, спілкувалися, ділилися спогадами, дякували Миколі Тихоновичу за те, що навчив любити народну творчість, цінувати і зберігати перлини подільського фольклору.

Багатий скарб звичаїв нашого народу ми отримали у спадок і мусимо зберегти його та, нічого не втративши, передати своїм дітям, щоб не перервався зв'язок поколінь.



*Богданова Л. Д.,
м. Харків*

МЕЛОДІЯ ЯК ОСНОВА ПОБУДОВИ МУЗИЧНОЇ МОВИ

*"Найбільш суттєвий бік музики – мелодія"
С. Прокоф'єв [1; с. 209].*

Вибір проблематики дослідження викликаний тими обставинами, що при вивченні теми "Мелодія" з курсу теорії музики доводиться користуватися навчальними посібниками на елементарному рівні, в яких навчальний матеріал досить обмежений і відсутні відомості з аналізу музичних форм. Таке положення не можна визнати нормальним з таких причин:

– окрім мінімуму інформації про мелодію відчувається потреба мати у своєму розпорядженні більш докладні відомості про її елементи, а також про важливі риси її структури;

– ставиться задача оволодіти навичками аналізу мелодії.

Все це в цілому дозволить учням не тільки всебічно розібратися у будь-якій мелодичній побудові, але й допоможе у вивченні курсу аналізу музичних творів.

Робота розрахована також і на викладачів музично-теоретичних дисциплін.

Мелодія

Поняття про мелодію. Мелодія народилася зі співу. З найдавніших часів у співі, у мелодії знаходив своє відбиття душевний світ людини. Народна пісня завжди була супутницею життя людей.

Мелодія є основою музики, вона має можливість самостійно, глибоко і різнобічно втілювати художній образ. Вміння створювати мелодію – найвищий дар композитора. Видатні музиканти всіх часів визнавали за мелодією її першість у музиці.

Мелодія (грецьк. – спів, пісня, наспів) – це одноголосна послідовність звуків, організованих за допомогою інтонаційного зв'язку у логічно струнке художнє ціле.

Мелодію як замкнуту структуру не слід ототожнювати з будь-яким мелодичним рухом, заснованим на принципі зв'язку тонів по горизонталі. В останньому випадку виявляє себе мелодичне начало, істотні передумови мелодії.

Мелодичне начало як узагальнений образ співучості, пластичності, переливу тону у тон може бути позначений терміном мелос (від грецьк. – пісня). Збірне значення має також поняття мелодика, яке означає сукупність взаємодії кількох мелодичних голосів ("мелодика даного твору"), сукупність мелодичних ознак творів того чи іншого композитора ("мелодика С. Прокоф'єва") чи національної композиторської школи ("мелодика українських композиторів").

Специфічна сторона мелодії. Мелодія народжується на основі взаємодії різних форм організації музичних звуків, насамперед ладових та ритмічних. Проте специфічною стороною мелодії є музично-висотні співвідношення звуків, тобто її інтонаційний зміст. Особливого значення при цьому набуває мелодичний інтервал – його розмір і напрямок, що проявляються у конкретних ладово-ритмічних умовах. Наприклад, у наведеній далі мелодії з П'ятої симфонії Д. Шостаковича інтервал тритону після передуючого йому плавного руху звучить з виразною експресивністю завдяки ритмічному прискоренню перед стрибком та ладовій несталості звука, який утворює вершину висхідного інтервалу (Приклад 1).

Інтервал утворює дозвукову інтонацію – найпростішу смислову структуру, і є показником певного емоційного тону. Досить згадати активну затактову кварту (з домінанти у тоніку), що знаменує заклик, порив у жанрі масових пісень; розспівну, емоційно виразну сексту, таку поширену у жанрі романсу, тощо.

Особливої уваги заслуговує секунда як основа плавного поступеневого руху. Рух по ступенях ладу утворює найкращі умови для виявлення мелодичного начала. Поступеневий рух часто поєднується з інтонацією оспівування. Так, у мелодії з Третього концерту для фортепіано з оркестром С. Рахманінова максимальним чином використовується поступеневий рух, притаманний знаменному розспіву (Приклад 2).

Поступеневий рух у мелодії найчастіше поєднується зі стрибками, можливі й різні сполучення стрибків. Найбільш природним, з точки зору вокальної природи мелодії, є такий мелодичний рух, за якого стрибок в одному напрямку заповнюється рухом у зворотному напрямку. У таких мелодіях утворюється гнучка, пластична лінія (Приклад 3).

Широкі інтервали у мелодії мають особливу інтонаційну виразність. Вони насичують мелодію диханням, розспівом (Приклад 4).

Послідовність з декількох стрибків в одному напрямку посилює широчінь розспіву. Прийом цей зустрічається частіше в інструментальній музиці (Приклад 5).

Вокальні мелодії, насичені широкими стрибками, звучать з особливою напругою (Приклад 6).

Виразність широких інтервалів у цій мелодії посилено ладовими і ритмічними засобами. Кожний широкий стрибок здійснено до ладово-несталого звука на метрично ударних (сильних) долях такту, при цьому несталий звук часом розв'язується не відразу, утворюючи сполучення тонів на відстані.

Стрибки, звичайно, є засобом індивідуалізації мелодії, надають їй характерного своєрідного обличчя. Чимало мелодій поліфонічного стилю побудовано на принципі зіставлення індивідуалізованого інтонаційного звороту, репрезентованого стрибком, і більш нейтрального за виразністю поступеневого руху (Приклад 7).

У наведеному далі прикладі малюнок мелодії утворено стрибками, які за умов мажорного ладу та вигадливого ритму є яскравими штрихами у змалюванні образу кокетливої, пустотливої Джульєти-дівчинки (Приклад 8).

Численні стрибки властиві для мелодій декламаційного складу (Приклад 9).

Декламаційною виразністю може бути пройнята й інструментальна мелодія. В етюді до-дієз мінор Ф. Шопена, наприклад, мелодії передують інструментальний речитатив.

Мелодична лінія. Мелодична лінія (мелодичний малюнок) – сукупність висхідних і нисхідних інтервалів, піднесення і спад мелодичних хвиль. Співвідношення висхідного і низхідного руху може бути різноманітним за амплітудою розмаху мелодичної хвилі, за частотою зміни напрямків. Більшість мелодій має хвилеподібний характер, хоч не у кожній з них мелодичну хвилю виявлено досить виразно.

Серед різноманітних типів мелодичних ліній виділимо найбільш поширені.

1. Мелодії, побудовані на невеличких стрибках із заповненнями. В них немає тривалих підйомів та спадів. Для них властивою є плавна хвилеподібність, але не мелодична хвиля. Кожному невеличкому стрибкові у них відповідає зворотній рух. Простежимо з цієї точки зору такий мелодичний малюнок (Приклад 10).

Врівноваженість, пропорційність кожного підйому та спаду народжують мелодію гнучку, пластичну і гармонічну. Такий характер мелодії притаманний українській протяжній пісні. У народі про це кажуть: "Старовинна пісня, як ріка, – ллється із заворотами і викрутами" [2; с. 133].

2. Мелодії з виразною мелодичною хвилею. Такі мелодії побудовано на сполученні тривалих підйомів та спадів. У них яскраво виявлено послідовний низхідний чи висхідний рух (Див. С. Рахманінов. Концерт для фортепіано з оркестром №1, ч.1). Висхідна і низхідна лінії можуть бути взаємно врівноваженими.

3. Мелодії, побудовані на поверненні до одного й того ж звука, що зазвичай пов'язано із зображенням стану спокою, споглядальності (Приклад 11).

Побудова мелодії. Принципи інтонаційного розвитку. Кульмінація.

Музична мова, як і словесна, розчленовується на частини (великі й малі), які звуться побудовами. Межа між ними зветься цезурою. Цезури виникають при ритмічних зупинках, паузах, при повторах. Основними побудовами у гомофонній музиці є період, речення і фраза. Періодом зветься форма викладення відносно закінченої музичної думки. Він складається зазвичай з 8-ми або 16-ти тактів, поділяється на речення (найчастіше на 2). Речення, у свою чергу, складається із фраз.

Мелодія завжди являє собою завершену побудову, яка має свою завершену структуру і логіку інтонаційного розвитку. Вона може збігатися з формою періоду, але може бути й більш вільної побудови. В цьому випадку вона складається з ряду фраз, які йдуть одна за одною і утворюють єдину лінію мелодичного розгортання.

Інтонаційний розвиток у мелодії здійснюється на основі принципів тотожності й контрасту. Відзначимо такі принципи розвитку:

1. Принцип повтору – тотожність. Повтор може бути точним і зміненим. Серед змінених повторів слід розрізняти:

- варіюваний повтор, який вносить незначні зміни до наспіву, в основному "розмальовує" його фігурацією (Приклад 12);

- варіантний повтор, який надає якісного розвитку, змінює наспів, хоча контури наспіву зберігаються. Цей принцип розвитку має коріння у протяжній народній пісні;

- секвенцію – повторення музичного звороту на іншій висоті зі збереженням мелодичної і ритмічної структури (Приклад 13).

2. Принцип контрасту, що ґрунтується на поєднанні різних за інтонаційним матеріалом фраз. У мелодії взаємодіють зазначені вище принципи інтонаційного розвитку. Точні повтори можуть сполучатися зі зміненими секвенціями, з новими мелодичними утвореннями. Завдяки повторам, контрастним зіставленням фраз, а також ритмічним зупинкам виявляється розчленованість мелодії, що допомагає сприйняттю логіки інтонаційного розвитку.

Ступінь розчленованості є різним у мелодіях різних стилів. Так, у творах поліфонічного стилю переважає безперервний розвиток, розчленованість долається. У мелодіях гомофонно-гармонічного складу, навпаки, вона дуже сильна. Найчастіше ці мелодії укладаються у період, який виразно ділиться на речення й фрази. При цьому розчленованість може бути

симетричною, якщо період складається з однакових за кількістю тактів фраз. Якщо ж двом фразам відповідає одна велика, що дорівнює сумі їх побудов, то такий прийом зветься підсумовуванням (Див. М. Глінка. Вальс-фантазія).

Протилежним йому є прийом подрібнення, при якому за однією суцільною великою побудовою йде кілька менших (Див. П. Чайковський. Пори року. Баркарола).

Найвищий етап розвитку мелодії, момент її найбільшої напруги зветься кульмінацією (від лат. вершина). Кульмінація може бути підготовлена поступовим сходженням. У цьому випадку вона готується у відносно великий проміжок часу, що робить її виразною і яскравою (при цьому значна роль належить секвенціям) (Приклад 14).

Кульмінація готується і здійснюється засобами ладу, ритму, динаміки і розвитком мелодичного малюнку. Кульмінаційний звук (або цілий інтонаційний зворот) – зазвичай один з найвищих у мелодії – ритмічно підкреслений, гостро напружений у ладовому відношенні. Висотне положення кульмінації зумовлено природньою передумовою – зв'язком висхідного руху з посиленням напруженості. У вокальних творах кульмінація підкреслює найбільш значущі слова тексту.

Після кульмінації йде спад напруженості і завершення мелодії. Тому кульмінація розташована найчастіше у другій половині мелодії, ближче до кінця (у третій чверті форми). Момент найбільшого напруження може припасти і на один з найнижчих звуків (Приклад 15).

У багатьох мелодіях момент кульмінації взагалі відсутній; він нібито "розчиняється" в окремих підйомах та спадах руху (Див. Е. Гріг. Пісня Сольвейг).

Часто мелодія розпочинається з найвищого звука і розвивається у низхідному напрямку. Цей високий початковий звук отримав назву вершини-джерела. На відміну від кульмінації, вершина-джерело є не результатом розвитку, а початком руху мелодії (Приклад 16).

Вокальна й інструментальна мелодія

Вокальною зветься мелодія для голосу. Деякі основні закономірності мелодії сформувалися саме у вокальній музиці і пов'язані з природним співом. Таким є зв'язок висхідного руху з посиленням напруги і низхідного з послабленням, вичерпанням енергії, необхідністю заповнення стрибка рухом у зворотному напрямку. Особливості вокальної мелодії зумовлені природними можливостями голосу. Вокальним мелодіям властиві порівняно невеликий діапазон, часті цезури, що пов'язані з диханням та наявністю тексту.

Розвиток інструментальної музики вніс до мелодії ряд особливостей, пов'язаних з технічними можливостями різних інструментів. Інструментальні мелодії, тобто мелодії, створені для виконання на якомусь інструменті, зазвичай мають ширший діапазон, більші можливості безперервного (без цезур) розвитку і технічно складних стрибків.

Більша частина наспівних ліричних мелодій інструментальної музики є вокальною у своїй основі, тобто пісенною. Гарна інструментальна мелодія завжди викликає асоціації зі співом.

З іншого боку, деякі вокальні мелодії мають інструментальний характер. Згадаємо партії Шемаханської цариці або Снігуроньки з опер М. Римського-Корсакова.

У XX столітті вплив інструментальної мелодії на вокальну є особливо сильним. Кращі інструментальні мелодії музики XX століття поєднують у собі співучість вокальної і регістрову широчінь інструментальної мелодії.

Висновки. Отже, значення мелодії у музиці величезне. Тому кожен музикант повинен знати основні закономірності побудови мелодії для того, щоб використовувати їх у своїй практичній діяльності. "У мелодії, – говорив О. Серов, – головна привабливість, головний шарм – мистецтво звуків; без неї усе бліде, безкольорове, мертва" [3; с. 386].

Література:

1. Алексеев Б. Элементарная теория музыки / Б. Алексеев, А. Мясоедов. – М.: Музыка, 1986. – 240 с.
2. Курс теории музыки / общ.ред. А.Л. Островского. – Л.: Музыка, 1984. – 148 с.
3. Серов А. Избранные статьи / А. Серов. – М.: Музгиз, 1950. – 402 с.

Нотні приклади до статті Л. Д. Богданової

Приклад 1. Д. Шостакович. Симфонія № 5, ч. 1.



Приклад 2. С. Рахманінов. 3-й концерт для ф-но з оркестром, ч. 1.



Приклад 3. Ф. Шопен. Ноктюрн, тв. 9, №2.



Приклад 4. К. Домінчен. Поема для скрипки і ф-но.

Andante espressivo
Violino

The musical score for 'Andante espressivo' by K. Domnichen is written for Violino and Piano. The tempo is marked 'Andante espressivo'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The violin part begins with a melodic line, and the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets.

Приклад 5. В. Косенко. Поема., тв. 5 №1

Allegro agitato

The musical score for 'Allegro agitato' by V. Kosenko is written for Violino and Piano. The tempo is marked 'Allegro agitato'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The violin part begins with a melodic line, and the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets.

Приклад 6. М. Дремлюга. Ми за мир в усьому світі.

Tempo di marcia

The musical score for 'Tempo di marcia' by M. Dremlyuga is written for Violino and Piano. The tempo is marked 'Tempo di marcia'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The violin part begins with a melodic line, and the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets.

Приклад 7. Й. С. Бах. Фуга фа мінор (ДТК. том 2).



Приклад 8. С. Прокоф'єв. Ромео і Джульєта.



Приклад 9. Українська народна пісня "Ой ти, горо крем'яная".



Приклад 10. М. Глінка. "Я помню чудное мгновенье".



Приклад 11. Українська народна пісня "Якби мені не тиночки".

Moderato

Як_ би ме_ ні не ти_ноч_ ки та й не пе_ ре_ ла_ зи,

хо_ див би я до дів_ чи_ ни по чо_ ти_ ри ра_ зи,

хо_ див би я до дів_ чи_ ни по чо_ ти_ ри ра_ зи.

Приклад 12. Ф.Шопен. Ноктюрн, тв. 32 №1.

Andante sostenuto

Приклад 13. М. Вербицький. "Де Дніпро наш котить хвилі".

Energico

Приклад 14. Е. Гріг. "Люблю тебе".

[Andante] *poco a poco cresc. ed accelerando*

Люб_ лю те_ бя, прекрас_ но_ е со_ зда_ нье, люб_ лю те_ бя, люб_ лю те_ бя, как

солн_ це не_ из_ мен_ на страсть мо_ я, как солн_ це не_ из_ мен_ на страсть мо_ я.

Приклад 15. Д. Шостакович. Симфонія №10, ч. 3.



Приклад 16. М. Глінка. Руслан і Людмила.



Борецький В. Я.,
м. Львів

НОВІ ОБРІЇ ЕСТЕТИКИ КЛАРНЕТОВОГО ТЕМБРУ В КАМЕРНІЙ СИМФОНІЇ №5 "ПОТАЄМНІ ПОКЛИКИ" Є. СТАНКОВИЧА

Анотація. В статті детально аналізується П'ята камерна симфонія Є. Станковича для кларнету соло та камерного оркестру "Потємні поклики" з метою виявлення нових тембральних характеристик та виразових можливостей кларнету як одного з художньо-естетичних модусів в українській інструментальній музиці другої половини ХХ ст.

Ключові слова: естетика тембру, кларнет, українська музика ХХ століття, камерна симфонія.

Аннотация. В статье детально анализируется Пятая камерная симфония Е. Станковича для кларнета соло и камерного оркестра "Тайные зовы" с целью выявления новых тембральных характеристик и выразительных возможностей кларнета как одного из художественно-эстетических модусов в украинской инструментальной музыке второй половины ХХ ст.

Ключевые слова: эстетика тембра, кларнет, украинская музыка ХХ века, камерная симфония.

Abstract. The paper analyzes in detail the Fifth Chamber Symphony of Stankovych for clarinet solo and chamber orchestra "Secret Calls" to identify new timbre and expressive possibilities of the clarinet as one of the artistic and aesthetic modes of Ukrainian instrumental music in the second half of the twentieth century.

Keywords: aesthetics tone of clarinet, Ukrainian music of the twentieth century, the Chamber Symphony.

Друга половина XX ст. – новий етап в українській музичній культурі, ознаменований творчістю композиторів-шестидесятників, в мистецтві яких візуальне поле вирішення багатьох естетично-мистецьких проблем вийшло на зовсім нові параметри. Не є винятком і бачення та оперування тембрами, які трактуються композиторами цього покоління в нових несподіваних ракурсах. З одного боку, взоруючись на світові музичні процеси та естетичне підложжя нових композиторських технік, де однією з провідних стає саме темброва, сонорна техніка, українські композитори зуміли розвинути, спираючись, зокрема, на національні темброво-інструментальні архетипи дуже давньої традиційної культури, своєрідні неповторні естетичні концепції саме кларнетового звучання.

Порівняно з попередніми історичними періодами розвитку української музики, власне творчість композиторів 60-х років дає багату палітру різноманітних форм та жанрів кларнетової музики. Слід зазначити, що ця тема є практично не висвітленою у вітчизняному музикознавстві, адже поодинокі згадки про сучасну українську музику для кларнету хоч і зустрічаються у вітчизняних роботах, проте вони в більшій мірі стосуються методично-технологічних аспектів виконавства, чи історичних дослідженнях (В.Богданов, З.Буркацький, Р.Вовк, В.Апатський, П.Круль, В.Громченко, В.Носов, Ю.Рудчук), чи у теоретичних розробках сучасного трактування тембру (М.Денисенко, Л.Грабовський). Це доводить актуальність даної статті, метою якої є на прикладі детального аналізу П'ятої камерної симфонії Є. Станковича для кларнету соло та камерного оркестру "Потаємні поклики" виявлення нових тембральних характеристик та виразових можливостей кларнету як одного з художньо-естетичних модусів в українській інструментальній музиці другої половини XX ст.

Найбільш плідним та прогресивним в експлуатації кларнету як сольного, ансамблевого інструменту в досліджуваному аспекті сміливо можна визнати Євгена Станковича, в творчому доробку якого кларнетове звучання набуває особливого специфічного значення. В різноманітній жанровій палітрі композитора музика для кларнету представлена кількома сольними творами, цей інструмент посідає вагоме місце в камерно-ансамблевій музиці, рівно ж і оркестровій¹. Однією з провідних композицій для кларнету і оркестру в українській музиці можна вважати Камерну Симфонію №5 "Потаємні поклики"². Використання солюючого інструменту в жанрі симфонії в другій половині XX століття є досить типовим явищем (І.Стравінський, В.Сільвестров тощо). Але особливо характерним для Є.Станковича стає індивідуалізація окремого тембру як образу-виразника певної ідеї [5, с. 199]³. "Стирання граней" між музичними явищами різної етимології – характерна ознака музики XX століття, відповідно і тембр набирає нових естетично-художніх та драматургічних властивостей [4].

Для втілення задуму "Потаємних покликів" Є.Станкович обирає кларнет не випадково. Будучи знайомим з етимологічними особливостями цього магічного (в традиційній музиці – це буквальна його характеристика) інструменту, його приваблюють насамперед тембральні барви, які настільки ж загадкові, як і різноманітні. Це дозволяє автору створити ретроспекцію

¹ Назвемо провідні композиції Є. Станковича: "Монолог" та Соната для кларнету соло Є.Станковича (1996), "Гра над прірвою" – концерт для кларнету соло (1996), яким передує Камерна симфонія №5 для кларнету і струнних (1995). У ансамблевих творах кларнет знайшов своє яскраве втілення у творах 1993 року – Мікросимфоніях "Музика для небесних музикантів" для квінтету духових (1993) та в творі "Що сталося в тиші після відлуння" для шести виконавців (скрипка, віолончель, флейта, кларнет, фортепіано, ударні) (1993). До кларнетного року (1996) належить також тріо з поетично-символічною назвою "Квітучий сад і яблука, що падають у воду..." для кларнету, віолончелі і фортепіано (1996).

² Перше виконання Симфонії здійснено у 2000 р. оркестром "Київська камерата" – соліст Є. Оркін, майже паралельно цей твір виконали "Київські солісти" під батуту Богодара Которовича, кларнет – В. Альфавицький.

³ До цього типу симфонічних полотен з солюючим інструментом можемо віднести: "Симфонія пасторалей" для солюючої скрипки і великого симфонічного оркестру (1980), Камерна симфонія №3 (1982) для флейти і струнного оркестру, Камерна симфонія №4 "Пам'яті поета" для баритону, фортепіано і 15 струнних. Написана в 1995 році Камерна симфонія №5 "Потаємні поклики" для кларнету і струнних продовжує "сольну" інтерпретацію симфонічних жанрів, як і наступні – №7 для солюючої скрипки та камерного оркестру з програмними назвами частин ("Шлях і кроки", "Декілька реплік", "Якось в гостях у великого Вівальді"), №9 – Quid pro quo – для фортепіано і струнних.

глибоких інтровертивних процесів екзистенційного порядку. Безперечно, Є.Станкович не позбавляється, з огляду на притаманну його музиці картинність, звукописність, об'єктивного начала – в даному випадку зовнішнього, "фону" подієвості, розкриваючи, однак, в цьому творі насамперед площину глибинних психічних процесів. "П'ята камерна симфонія "Потаємні поклики" для кларнета і струнних наділена багатоманітним образним світом, втіленим у назві твору – відображення потаємних покликів і потаємних бажань, інстинктів, а в репризному розділі – відтінок певного психологізму і навіть трагізму. Та все ж головною є ідея буяння "архаїки давнього магічного театру тіней" [11, с.4].

Композитор користується одночастинним циклом, поділеним на декілька об'ємних фаз-розділів, що вибудовується у 5-частинну композицію: 1) **A-Molto rubato** (1-70 ц)-70 тт; 2) **-B-Piu mosso** (71-135 ц)-64 тт; 3) **-C-Piu mosso** (135-189 ц)-54 тт; 4) **-D-Meno mosso** (190-311 ц)-121 тт; 5) **-E-Molto ritmato** (312-343 ц)-31 тт.

Драматургічно симфонія являє собою розгорнену імпровізаційну побудову, однак в її основі лежать утримані структурні одиниці, якими автор користуватиметься впродовж цілого. У першому розділі **Molto rubato**, який відіграє роль Вступу провідним технічним засобом симфонії стає серіалізм, який тяжіє до дванадцятитоновості, проте "зворотного" порядку – з сегментів, поступово збагачуючись, утворюється ряд, який протягом певної фази розвитку становить основу тематичного матеріалу – **епізод а** (1-24 тт.). У початковій фазі твору (тт. 1 – 10) – *quasi* Головна партія – кларнет тричі проводить на *molto cantabile* поспівку-сегмент (1 проведення – 4 звуки, друге – 7 звуків, третє – 9 звуків), яка за третім разом набирає 10 звуків серії, а два – додаються у оркестровій партії¹. Стійкими є інтервали в.3 та в.7, особливо поєднання звуків [с-н], яке становить мікротематичну основу мотивів. Ці три проведення, окреслюючи тематичну сферу, виявляють тембральні інновації – кожна поспівка вводиться на *p* і одразу ж затухає на *pppp* – досить незвичний прийом для експонування матеріалу, неначе спроба народитися-пробитися, за кожним разом притримувана ще й оркестровим тремтінням. Станкович використовує кілька чітко фіксованих, за кожним разом нових, ритмічно-інтервальних структур-мотивів, які виконують роль неначе утриманого протискладнення стосовно партії кларнета². Після другого проведення партії кларнета (наступних 6 сегментів, а їх всього 9) композитор сумує у вертикальному накладанні всі оркестрові мотиви – з ремаркою *sempre sul ponticello*, творячи алеаторну площину шелестів-шерхотів-шепотів: **епізод б** (25-36 тт.), яка завершує цикл Головної теми³. У всіх чотрьох серіях повторюються три звуки, які можна визначити як центральні-спільні в будові серій – "es"- "fis"- "b".

У викладі солюючої партії кларнету довгі витримані звуки перемежуються з імпровізаційними, інтервально розкиданими дрібними тріолями, квінтолями, навіть децімолями з характерними мордентами при закінченнях фраз, що нагадує загалом народні награвання, але ритмо-інтонаційна лінія – кострубата, нерівномірно-пульсуюча з придиhamи та затуханнями надає партії кларнету незвичного, нереального-інородного звучання, що підкреслюється і нерегулярною метрикою, і ферматами на стадіях вигасання довгих звуків.

Після оркестрової перегри-шелестіння на початковому "es" вступає кларнет і починається нова фаза – **епізод с** (36-47 тт.), яку можна трактувати як інтенсифікацію попередніх первістків: партія кларнета стає динамічнішою, напруженішою, хоч зберігає обриси пра-мотиву, однак композитор експлуатує висхідні фрази з зупинками на вершині, урізаючи закінчення – мотиви-вигасання. На згущенні динаміки – *mp*, *mf* мотиви-проривання

¹ 1 мотив: "e-[с-н]-g", що в інтервальному ряді **в.3-в.7-в.3**

2 мотив: "[с-н]- g-e-fis-d-h", інтервальний ряд: **в.7-в.3-м.3-в.9-в.3-м.3**

3 мотив: "[с-н]-g-as-e-h-des-es-b", інтервальний ряд: **в.7-в.3-в.7-зб.5-ч.5-зм.3-в.2-ч.4**

² Тут композитор використовує цікавий сонорний ефект – всі струнні грають *sul ponticello* (за колодкою).

³ Вона також творить 11-звучну серію по-вертикалі: b-d-f-c-h-cis-e-gis-a-es-fis

Цікавими є і серійні ряди, які використовує композитор (зірочками позначено пропущені звуки хроматичного ряду):

1 серія: c-cis-des-d- **es**-e- * – f- **fis**- * – g- as- *- *- b-h

2 серія: *-cis-des- *- **es**- *- fes-f- **fis**-ges- g- *- as-a-ais-b- *

3 серія: c- *- *- d- **es**-e- *- **fis**- *- g- *- *- b-h

4 серія: c-cis- *- d- **es**-e- *- f- **fis**- *- *-gis- *- a- *- b-h (оркестрова).

в кларнету виливаються в рубатну міні-каденцію, проте ця терцедецімоль має вигляд дисонантної серійної побудови – зривна і відривиста (штрих стаккато) – немов негативно-заперечуюча реакція на поклик. У струнних з'являється в цей час пунктирна ритмічна фігура, яку вони чітко скандують (*molto ritmando*) паралельно з кларнетовими мотивами проривання. Після рішучого соло кларнету композитор вертає в його партію мотив-вигасання, на тлі якого солююча скрипка ніби "дере", спотикаючись на стаккато з форшлагами, трель на утриманому органному пункті – кластері оркестру.

У наступному **епізоді d** (47-63 тт.) **Molto cantabile, molto espressivo**, проявляється характерна для Є. Станковича поліплощинність (за О.Зінкевич)¹. Тут кларнет веде мелодизовану широкого дихання кантилену (розгін мелодичної лінії сягає двох октав), хоч і сповнену дисонансами, обігруючи в ній пра-мотив, утримуючись в динаміці *mf* – сфері реально чутного звучання.

Зрушуючи темпову константу, Станкович починає поступовий розгін, означаючи новий розділ, який має в даному драматургічному конструкті кілька стадій, творячи на рівні макроформи власну складну мікроформу². В 64-70 тактах, як і в попередній оркестровій переграді, стретно накладаються ритмоінтонаційні формулки – ніби інваріанти попередніх, творячи врізної пульсуючу алеаторну тканину з елементів-покликів, що відчутно особливо в партії першої скрипки. Цей динамічний розгін одномоментно перерізає репліка-соло кларнета, побудована на зворотньому ході – в.7 донизу.

Piu mosso II (71- 134 тт.) – велетенський розділ з постійно зростаючою напругою, в якому можна виділити три стадії нагнітання. **Стадія 1** (71-83 тт.) базується на двоярусному співставленні соло кларнету (розвиток пра-мотиву) та алеаторній площині ритмічних стрет. **Стадія 2** (84-91 тт.) – пришвидшене, віртуозне соло кларнета на тлі рівномірного руху оркестру (чвертками), а скрипка-соло, здіймаючись високо у третій октаві над партією кларнета (мала і перша октави), розвиває власний мелодичний монолог на основі підголоску. Одразу чотири танцювальні ритмічні мотиви, стретно накладені по вертикалі, різко – в одному такті – переміщують події в іншу сферу. **Стадія 3** (93-134 тт.) відтворює дику танцювальну стихію, де кларнет витанцьовує з неймовірними підскоками, в ритмічній часами аж до деструктивності нерегулярній синкопованій збивній ритміці якісь чудернацькі неприродні фігури. Немов фантасмагорія рухається музична матерія, адже оркестр веде свої танці, причому головним засобом стає накладання кількох ритмоформул³. В 121 т. дві стихії раптом "впорядковуються": тричі водоспади кларнетових пасажів на тлі рівномірного маркованого руху оркестру відгукуються у оркестровій, глісандуючій натуральними

¹ Пристрасний монолог кларнета проходить на кластері низьких струнних (флажолети у віолончелей та контрабасів), частина скрипок контрапунктично ведуть повзучу догори хроматичну лінію; іншим доручаються мотиви-шелести-шерхоти, одній зі скрипок доручається соло – підголосок до партії кларнета. Цікаво, що солюючий підголосок перекидається іншим скрипкам, як і мотиви-шелести, задіюючи всі інструменти в густо сплетений лінеарний фактурі тембро-акустичного цілого. Так, підголосок проводить віолончель, кларнет завершує-спадає в динаміці (мотив-затухання), а скрипка підносить його в третю октаву, здіймаючи на рівень високої напруги (ремарка *molto espressivo*). Кластер поступово розчиняється, а на його місце приходить туттійна скандуюча чітка ритмічна формула, яку на *p* оркестр ніби зловісно прохриплює маркованими шиплячими звуками, які граються коло колодки (*sul ponticello*). Утримані звуки, з яких виринають підголоски, або закінчуються ними творячи пульсуючий кластер-фон, на якому завершує свою пристрасну сповідь кларнет, що переходить у відгомони покликів-награвань на в.7 пра-мотиву.

² Від **Piu mosso I** (чвертка=60) до **Piu mosso** (чвертка=72).

³ Все це відбувається на *f* штрихами маркато – гостро, сухо, грубо, навіть бездушно – всуціль дисонантна вертикаль та лінеарні ряди цих танків створюють враження конвульсій. Захлинаючись, кларнет раптом зупиняється та блискавичний алеаторний удар-хвиля (т.131) – стретне почергове включення-нагромадження всіх інструментів від контрабасів догори, ніби викликає кларнет на двобій. Він всуває соло – як на початку **Piu mosso** (т.71) на сильній гучності, оркестр німіє на одну чвертку – генеральна пауза, і знов починає свою атаку: стаккато, трелі, форшлагги, дисонантні нагромадження, колючі ритми, синкопи, сфорцандо – цілий арсенал використовує композитор для відтворення такого "таємного поклику", який загалом імітує почасти якусь скажену коломийку, то зринають гопакові ритмоформули, раптом – токати, далі барабанний дріб з маршовими інтонаціями – все це йде в постійному прискоренні, нарощенні гучності, немов нестримна, неконтрольована сила. Ні на мить не замовкає і кларнет, який в цьому хаосі звивається, наділений складною, віртуозною мелодичною лінією, немов не хоче підпорядкуватися, або ж здатен на такі речі, які оркестру просто не під силу.

флажолетами, вторі. Втретє кларнет відповідає пра-темою на форте (дві низхідні ч.4 між якими – в.7), після чого починається новий виток. З 137 т. кларнет обіграє пра-тему, а в оркестрі запановує всуціль алеаторна звукова маґма¹. Кларнет вже не може зупинитися у вихорі емоцій. Волаючи розширеною, до неймовірності спотвореною пратемою, обриваючись на "соль"³ на *ff* в останньому такті розділу.

З цієї точки високої напруги композитор починає наступний розділ симфонії – **Piu mosso III** (135-179 тт.). На дисонантному акорді скрипки перекривають кларнетове "соль"³ – своїм разучим "ля"³, повертаючись до гри ординарного типу – смичком по струнах. Тягучий розкладений кластер "es-as-g-f-gis-a" (заліговані цілі ноти) діапазоном в 5 октав (Es – a³) на *f* розширюється, неначе розповзається в усі боки звуковим простором (кожен новий звук акцентується *sff*, що утримує велетенську напруженість даного моменту). І на цій високій напрузі кларнет на *ff* веде не менш напружену мелодичну лінію, яка починається зі збільшеного тризвуку в другій октаві і приводить до "b" (стрибок від "a" на в.7 донизу). Декламаційні звороти, широкі мелодичні ходи, дисонансні хроматизовані арпеджіо, імпульсивні поривання і спади, врешті ламана хроматизована лінія з інтервальною структурою в.3 вниз та в.7догори і знов в.3 вниз – пра-мотив, конвульсивно злітає додолу, опиняючись на звуці "c"¹. Струнні врешті формуються в якийсь первинний хорал (a-dis(es)-e – думна кварта ля-мінору), який готує наступний розділ з тристадіальною структурою.

У **Meno mosso I** (166-179 тт.) постійно чергуються змінні темпи з *a tempo*, неначе в пошуках рівноваги. Кларнет веде свою мелодичну лінію від вершини a³, скрипки ж творять складну контрапунктичну тканину з підголосків на повзучих півтонових широченнях (цілими нотами) ходах контрабасів та віолончелей (октавна втора), а в партії альтів виникає обігрування прамотиву. Вся ця розбалансована і сповільнена маса поступово гальмується на великому рітенуто, переходячи в наступну фазу розвитку. У **Meno mosso II** (180-199 тт.) в'язка поліфонізована фактура ущільнюється до чотирьох рельєфних ліній, кожна з яких – комплементарна частка цілого, враховуючи і партію кларнету, сольний монолог якого то випереджається, то продовжується, то спотворено імітується різними інструментами, зв'язуючись з ними ніби в один вузол. **Meno mosso III** (190-199 тт.) повертає оркестр до кластерного хоралу, акорди якого врешті почали рухатися рівномірно і який поволі згасає від *f* до *pppp*. Кларнет, хоч і намагається утримати звучність, також утихомирюється і повільними ферматними кроками по звуках "as-c-e" приходить до нової точки відліку – "es"¹ – початку нової частини форми.

Molto Andante (200-234 тт.) за ремаркою автора є останнім монологом кларнету, який звучить після хоралу струнних. Одній з партій скрипок композитор доручає тягнути звук "a"³ як нав'язливий, підсвідомий тон. І знову все затихає в зловісному *pp-ppp*. Повертаються ритмічні мотиви з початку твору, які кларнет як відголосок починає імітувати-перекривляти, а широкі дисонансні стрибки по хроматизмах ламаними пасажами викликають враження якогось страхітливого спотворення, яке приводить до гліссандо губами з почерговим підвищенням та пониженням на чверть тону ходів на ряд висхідних та низхідних великих нон – абсолютно фальшивої гри, якогось нелюдського завивання, і знов – стакатні шерхоти тридцятьдругими, немов невизначені шемортання. У 217 т. кларнет повертає собі співучу кантиленну природу, ведучи експресивний дует з першими скрипками, які рівномірно і впевнено повзуть по хроматичній гамі до вершини. Композитор диференціює тембральний спектр цілого, використовуючи кілька рівнолегких площин: 1) кружляння тридцятьдругими кларнету; 2) модифіковані ритмоформулки у скрипок; 3) повзучий хоральний кластер у віолончелей та контрабасу. Нав'язливе "a" – в другій октаві, а оркестрова маса, ущільнившись до чотиризвучного квартсекундакорду "h-c-e-f", приводить до нового розділу.

Allegro (235-342 тт.) – заключний розділ симфонії. Постійно нагнітаючи динаміку, розкручуючи форму, Є.Станкович робить ще одну заключну спробу передати відчуття

¹ Оркестр "ріже" на форте за підставкою на вказаних струнах, після чого на тремолоюючих нотах ритмізується вісімками по 9 і по 7 одиниць, доходячи до найвищої точки цієї тремі, обриваючи її на вертикальному кластері dis-f-fis-gis-a-h-his-cis-g (знову 10-звучна серія з єдиним основним звуком від початкових серій – "fis").

первинних інстинктів, їх подолання чи прийняття, доходячи до передачі межових станів людської психіки. Невблаганно, ритмічно і на зростаючій динаміці насувається маршоподібна, чітко ритмізована тема, яка приводить до зриву віолончелі – акорд арко починає рондальний коловорот-круговерть образів, емоцій, психічних станів, які у швидкому темпі проноситимуться один за одним, нагромаджуючи вихор енергій, змінюватимуться з шаленим прискоренням. Фінал симфонії має загалом 12 фаз, які доречно порівняти з електричними фазами високої напруги. Так, **Фаза I** (236-246 тт.) – це наповзаючий марш-хорал, який стає тлом **Фази II** (247-260 тт.), що поєднує зривне соло віолончелі, яке починається акордом-зривом агсо; загрозливі розкладені октави контрабасу; чергування злітаючих догори зойків-окриків кларнету з жорстко маркованими детаще тридцятьдругими скрипок. Всі компоненти розширюються, підлягають розвитку, ускладнюються, утримуючись в межах динаміки *ff*. **Фаза III** (261-264 тт.) починається чотиритактом сповільненого руху і виводиться як перша кульмінація титанічної гонитви. Віолончелі, граючи цілим смичком, ведуть висхідну хроматичну гаму чвертками, на тлі якої скрипки зав'язують поліфонічні вузли з елементів поклику та прамотиву, а кларнет тремолоє довгими звуками через октаву ніби у страшному дрижачому розбалансованому арпеджіо по звуках "D-h-des-c²-des¹-g". **Фаза IV** (265-270 тт.) повертає попередню структуру, яка ще більш динамізується за рахунок детаще контрабасів. Кларнет, здавалось би, не витримує у останньому пориві і здіймається знов до тремоло у верхах. У **Фазі V** (270-280 тт.) тремолоючі зойки-крики кларнета доходять, здавалось би межового, граничного зриву – з вершини вділ і знов догори: "c³-gis²-h¹-c-es²-f³-g²-as", в той час як весь оркестр "рубає" детаще звивисту хроматичну гаму, альти дрижать тремоло довгими нотами, повзучи по хроматичній гамі догори, скрипки забирають монологічну мелодію кларнету, доводячи її до "b⁴" і "c⁵" на *sff*, створює дійсно межову ситуацію. Однак все переривається, як тільки кларнет викрикає пратему, розридавшись на останньому звуці "g²", вертаючись в сферу досяжності людського голосу. **Фаза VI** (280-286 тт.) проходить маркатіссімо, на *ff al tallone* в оркестрі, який скандує ритмічно жажливі дисонансні акорди шістнадцятками, неначе кулеметні черги, які стріляють навсібіч. У **Фазі VII** (287-291 тт.) кларнет втретє "прокрикує" пратему, тепер уже, не зупиняючись, повторює її, все вище здіймаючись у плачі-лементі. Оркестр налякано, на *mp*, збирає первісні ритмічні мотиви, пробує сформуватися в якусь масу, та знов змовкає, залишаючи в просторі рівний як крик звук кларнета. **Фаза VIII** (292 - 296 тт.) відтворює навалу маркатіссімо рітмандо, що знову атакує, посилюючись подвійними нотами, набираючи ще більш страшного, загрозливого виду. **Фаза IX** (297-301 тт.) – повторення сьомої фази, однак кларнет динамізує свою партію, знову припиняючи тремолоючим голосом оркестр. **Фаза X** (302-307 тт.) – навала не здається і щільніше акцентує кожен звук, оркестр, немов батіг, шмагає акордами. У **Фазі XI** (308-311 тт.) чотиритактове соло кларнету звивається, немов барокове *circulatio* в муках і болі, прискорюючись, безстрашно кидається на оркестрову масу. **Фаза XII** (312-321 тт.) – фрулято (охрипнувши), понад людські зусилля на ще більшому форте кларнет кидає свої звуки на відстані двох октав, немов на всі чотири сторони світу, припинаючи їх кінцевою точкою – останнім словом: "des-es-h-c-fis" (основні звуки початкової серії), накладаючись на скажену навалу.

У **Коді** (322-342 тт.) преображення-переставлення в іншість відбувається різоче: оркестр на *fff* веде гімнічно-маршовий хорал, композитор використовує тематизм реквієму, панахиди. Цей жалібний всенаростаючий хід щодва такти переривається болючими, сповненими розпачу на *fff* репліками кларнету, який обіграє прамотив заклику. Хід уже не переривається, він сходить все вище, вусібіч розширяючись, витримуючи акорди, на яких прорікає свої останні слова кларнет.

"Таємні поклики" – хто кличе наші душі з даліни, з правіків, з двохсотого коліна? Про що виспівав свою симфонію кларнет-дідик: може про невинні, невідмолені чи загублені душі, ті, що не мають пристановища, яка луна говорить в нас поза нашою пам'яттю і свідомістю? Сотні запитань ставить Євген Станкович одним зі своїх найдраматичніших, найекспресивніших творів. І якщо навіть йтиме мова про "театр тіней" (за А.Луніною), то ці тіні були колись живими, а навіть якщо вони не зі світу цього, то мають своє глибинне,

первинне значення, суть, символ. Символічно закінчує композитор це полотно – велетенським акордом, яким простягається довга-довга дорога з незапам'ятного минулого до сьогодні – 10-звучний кластер *-ges-ges-b-e-(e-a-[c]-as)-(d)-g*.¹

В цілому композиційна структура є поліплощинною, тут можна знайти принаймні кілька різнорідних форм, які розкриваються при їх драматургічному осмисленні: а) *поємність* – 1-частинна симфонія з наскрізним розвитком та монтажним принципом драматургії; б) *тричастинний конструкт* зі Вступом і Кодою; с) *еквівалент сонатної форми* з рисами монотемності та рондальності; d) *сонатно-симфонічний цикл* атака²; е) *концерт-симфонія* з рисами концертності; f) *concerto grosso* як вихідна жанрова основа концертності з довільною кількістю невеликих частин³.

Багатоплановою є ідейно-образна концепція Симфонії "Потаємні поклики", адже грані трактовки художнього змісту надзвичайно тонкі. Так "театр тіней", на думку А.Луніної, з активними і реально діючими привидами дозволяє припустити, що Є.Станкович вирішує свій театр саме в цьому ключі, звукописуючи якийсь містичний трилер. Щоправда природа солюючого кларнету – дідик-дуда викликає до себе ставлення як до інструменту, здатного розмовляти зі світом мертвих. Тут уже "театр тіней" набирає іншого, набагато глибшого, семантичного значення: давнє минуле, ніким не розкриті таємниці предковичності надають епічності. Видозмінений голос людини (солюючий кларнет) пробує передати речі непояснені, невідомі, таємні, гравітує до фантазмагоричних образів, надаючи цілому баладно-поемного, легендарного забарвлення. Тяжіння до первинних інстинктів на рівні досвідомого дає архаїчно-фовістичний вимір (традиції "Весни священної" І.Стравінського). Магічне призначення дідиків надавало можливість спілкуватися людині не лише з потойбіччям, але і з невидимим світом та його еквівалентними уособленнями в народній традиції – мавок, русалок, перелесників, водяних, вовкулаків та іншої сили, що викликає асоціації і з "Лісовою піснею", і з гоголівським Вієм, і Лисою горою. З іншого боку, як обов'язковий інструмент карнавалів, переодягань і масок (Коза, Маланка) виступають як можливості багатоликої психологічно-образної панорами гри, метаморфоз, перетворень. Врешті рівень психічно-фізіологічних процесів в надрах людської свідомості пробує віднайти той первинний геном, який ми позасвідомо шукаємо, прагнучи віднайти і зрозуміти своє справжнє єство. І він існує у майже нечутних-невидимих потаємних покликах нашої душі, до яких композитор спробував наблизитися у своєму творі.

Складно визначити і тип концертного симфонізму чи симфонічної концертності в даному творі. Вибір кларнету як солюючого інструменту та персоніфікація його тембру очевидно відповідала художньому задумові композитора. Проте рівні його втілення є знову ж таки багатозначними. Адже кларнет виступає в якості *соліста* – ведучої лінії, крізь яку приходять "таємні поклики", тобто він і є тими покликами, несучи центральне образне змістовне навантаження, а оркестр виконує функції деструктивної сили опору, яка протиставляється солістові. Кларнет виступає і як *ретранслятор покликів*, що передає їх в ролі оповідача – пристрасного і палкого, а оркестр звукописує немов рефлекс, уявляючи, реалізуючи їх, у великій мірі створюючи звукописно-емоційне тло (другий вимір покликів). Якщо поклики йдуть крізь оркестр, то кларнет, індивідуалізуючись, приймає їх або ні, згоджується або заперечує. В даному випадку *кларнет стає реципієнтом надісланих оркестром сигналів*. Ці сигнали можуть йти і з давнини, і з космосу, і з нас самих – рівень

¹ Кластер подано по вертикалі знизу догори. Чітко проглядається в басах *"ges-b -e"* - як зм.б від "e", де основним інтервалом стає один з перших інтервалів симфонії – в.3. Це тризвуччя можна трактувати і як спотворений догори підтягнений *es-moll*. Хід *"b-e"* (зб.5) вносить дисонансний тон. Від наступного "e" ля-мінорний квартсекстакорд як фінальна кадансуюча ланка, м.б *"e-as"* як відповідник національного виміру лірики, зб.4 – *"as-d"* – дисонантне напруження, в якому звук "d" належить кларнету. Остаточний поступальний хід на ч.4 витягає понижений *"ges"* до його натурального, природного стану. В цілому виходить відповідна послідовність (7-звучна серія) від с: *c-d-e-(fis)-ges-g-as-a-b*. В ній проглядаються тональні візії C-dur, a-moll, g-moll.

² Вступ, *Piu mosso* – 1 ч. (переставлене Скерцо- дикий танок), *Meno mosso* -2 ч., *Andante* – 3 ч., *Allegro* – Фінал, Кода.

³ №1 *Molto rubato*; №2 *Molto cantabile, espressivo*; №3 *Piu mosso*; №4 *Meno mosso*; №5 *Andante*; №6 *Allegro*; №7 Кода.

екзистенційної інтровертивності необмежений. І *кларнет, і оркестр суть єдиним потоком свідомості*" в магмі глибин людської душі і розуму, звідки і зринають "таємні поклики", ведучи діалоги і з нашим "я", і з оточуючим світом крізь призму людської свідомості. Така трактовка виводить на комплементарний рівень форми, викладу та власне трактування тембрально-сонорного аспекту цілого. Композитор використовує всі вищезазначені принципи драматургічних варіантів, які сумарно вб'єднуються в складну, насичену та різнобарвну тканину музичної матерії, створюючи певний рівень синтезії, переосмислення-передчуття, виходячи в тонкі сфери психічно-емоційної процесуальності. І не дивно, що саме тембр кларнету – різноякий, багатий, з величезним технічно-виразовим апаратом, наділений значними можливостями в сонорюванні тембрального начала, відкриває нові горизонти втілення художньо-естетичних концепцій сучасності.

Література:

1. Вовк М. До питання виконавського аналізу музичної мови творів українських композиторів другої половини ХХ ст. / Марта Вовк // Творчість композиторів України для народних інструментів. – Львів, 2006. – С. 23-26.
2. Вовк Р. Акустична природа та конструктивні основи аплікатури кларнета / Роман Вовк // Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 1999. – Вип. 3. – С. 54-63.
3. Волков Н. Основы управления звучанием при игре на кларнете: автореф. дис.... канд. наук / Николай Волков. – Ленинград, 1987. – 19 с.
4. Грабовський Л. Фактура. Тембр. Оркестр / Леонід Грабовський. – Москва, 1971. – Рукопис. – 20 с.
5. Денисенко М. Темброва модальність композиційної логіки // Питання стилю і форми в музиці / М. Денисенко. – Наукові збірки ЛДМА. – Львів, 2000. – Вип. 4. – С. 160-174.
6. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Эдисон Денисов. – М.: Сов. Композитор, 1986. – 145 с.
7. Дума Л. Характерні особливості симфонізму та симфоній 70 – 80 років ХХ століття Євгена Станковича / Людмила Дума // Записки НТШ: Праці Музикознавчої Секції. – Т. ССХХVI. – Львів: НТШ, 1993. – №с. 162-181.
8. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича / Елена Зинькевич. – Сумы, 1999. – 252 с.
9. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині / Любомир Кушлик // Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди: до 2000-річчя Різдва Христового. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 54-60.
10. Кушлик Л. Українські народні інструменти в театральних формах народномузичної творчості / Любомир Кушлик // Музика та дія в традиційному фольклорі: Зб. наук. пр. / упор.: В. Коваль, Б.-Ю. Янівський; Редкол.: Л. Кияновська, І. Мацієвський, Ю. Ясіновський та ін. – Львів, 2001. – С. 87.
11. Луніна А. Світ камерних симфоній Євгена Станковича // Євген Станкович. Камерні симфонії в трьох зошитах. Зошит третій (п'ята, сьома, дев'ята). Партитура / Анна Луніна. – Київ: "Музична Україна", 2002. – 4-5 с.
12. Мацієвський І. Народна інструментальна музика традиційної похоронної обрядності гуцулів // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Ред.-упор. Б. Луканюк / Ігор Мацієвський. – Львів: Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, 1993. – С. 31-35.



Пришляк А. Р.,
м. Львів

СТРУКТУРНІ МОДЕЛІ КЛАРНЕТОВИХ ТРІО В ТРАДИЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КАМЕРАЛІСТИКИ: ТИП МОНОДИЧНОГО АНСАМБЛЮ

Анотація. В контексті існування у європейській камерно-інструментальній музиці різноманітних типів ансамблів, в тому числі з участю духових інструментів, зокрема, кларнету, в статті порушується проблема становлення і розвитку одного з найцікавіших жанрів – кларнетового тріо. Розглядається один зі специфічних типів кларнетових ансамблів – монодичне тріо (для трьох кларнетів), представлене в творчості Ф.К.Душека, Ж.Боффіла, І.Плейеля, І.Стравинського, В.Лютославського та ін.

Ключові слова: кларнетове тріо, монодичний ансамбль, камерно-інструментальні жанри.

Аннотация. В контексте существования в европейской камерно-инструментальной музыке разнообразных типов ансамблей, в том числе с участием духовых инструментов, а именно, кларнета, в статье затрагивается проблема становления и развития одного из интереснейших жанров – кларнетового трио. Рассматривается специфический тип кларнетовых ансамблей – монодическое трио (для троих кларнетов), имеющее место в творчестве Ф.К.Душека, Ж.Боффила, И.Плейеля, И.Стравинского, И.Пауэра, В.Лютославского и др.

Ключевые слова: кларнетовое трио, монодический ансамбль, камерно-инструментальные жанры.

Abstract. In the context of the existence of the European instrumental chamber music of various types of ensembles, including the participation of wind instruments, namely, the clarinet, the article addresses the issue of the formation and development of one of the most interesting genres – clarinet trio. We consider a specific type of clarinet ensembles – monodic trio (for three clarinets), which takes place in the work F.K.Dushek, Zh.Boffil, I.Pleyel, I. Stravinsky, I.Pauer, V.Lyutoslavsky etc.

Keywords: Clarinet Trio, monodic ensemble, chamber and instrumental genres.

Постійне збагачення та інтенсивне зростання жанрових різновидів ансамблевої музики з участю кларнету в європейській традиції інспірує до систематизації та визначення стильово-виконавчих орієнтирів в царині одного з найцікавіших жанрів – кларнетового тріо. Осмислення та вивчення камерно-інструментальних ансамблів з використанням духових інструментів – галузь в українському музикознавстві практично не досліджена, немає і окремого дослідження цієї теми в європейській літературі. Розвідки про окремі зразки даного жанру зустрічаємо, як правило, в монографічних дослідженнях, присвячених творчості В.-А.Моцарта (Г.Аберт), Л.ван Бетховена (Е.Майер), М.Глінці (Е.Орлова), Й.Брамсу (Г.Галль), І.Стравинському (Б.Ярустовський, І.Асаф'єв), В.Лютославському (О.Нікольска, Т.Качинські), Є.Станковичу (О.Зінкевич) тощо, а також у лексиконах та довідниках з кларнетового мистецтва (Е.Бріксель, О.Кроль) чи збірці згадки у теоретичних дослідженнях проблем камералістики. Проте активне використання кларнету вітчизняними та зарубіжними композиторами в різноманітних ансамблевих складах, насамперед, тріо – викликає потребу у розгляді та загальній характеристиці ансамблевих структур з локалізацією на цей інструмент, що і складає актуальність та мету даного дослідження.

Кларнетове тріо, яке має свою кількасотлітню історію, ознаменувалося появою таких шедеврів як Дивертисменти та Кегельштадт-Тріо В.-А.Моцарта, Тріо Л.ван Бетховена, Тріо ор.114 і ор.115 Й.Брамса, "Патетичне тріо" М.Глінки. В музиці ХХ ст. цей жанр репрезентований множинністю інваріантів, зокрема, в аспекті вирішення ансамблевих складів як одно-, полі- чи різномембральних структур, що підштовхує до виявлення та осмислення типологічних моделей власне кларнетового тріо.

Визначальним однотембровим поєднанням є тип монодичного ансамблю, тобто для трьох інструментів одного виду, а саме кларнетів. Суто монодичні ансамблі зустрічаються доволі рідко в європейській традиції. Проте цілком можна припустити, що в такі епохи як пізнє Середньовіччя чи Ренесанс при багатстві та різноплановості ансамблевого використання найрізноманітніших духових, існували і склади, в які входили і шеломо – старовинні попередники кларнету. Сам інструмент був сформований у його сучасному вигляді в добу преєкласицизму, він буквально відразу завойовує велику популярність в локестровій, сольній та ансамблевій музиці. Поміж численних творів з участю кларнету – монодичні ансамблі, зокрема, і тріо для трьох кларнетів.

Так, у XVIII ст., в епоху класицизму вони мають місце в практиці таких композиторів, зокрема, представників мангеймської школи, як Ф.К. Душек – "Партія в in B", Ф.Крамер – "Духова сюїта". Особливою популярністю користуються до сьогодні серед кларнетистів-ансамблістів монодичні тріо французького композитора і кларнетиста Ж.Бюффіла (1783-1868) – випускника Паризької консерваторії (золота медаль) по класу композиції К.Лефевра, що став також одним з найвідоміших віртуозів-кларнетистів свого часу. Йому належить два цикли Тріо для 3-х кларнетів – Три тріо op.7 та ще Три тріо op.8. Це віртуозні ансамблеві композиції, проте сповнені яскравого мелодизму, цікавих ефектних знахідок, належать до ясного з рисами класицизму, а проте сповненого ліричного начала ранньоромантичного стилю. Особливо часто виконується Тріо op.7 №2, тричастинна композиція якого відповідає класичним нормам, хоч у великій мірі кларнетові партії в кожній частині тонко балансують у різноманітних комбінаціях і сполученнях (туттійна техніка, переклички, діалоги, соло і супровід тощо) при технічно-віртуозному вирішенні цілої композиції.

Прослідковуючи розвиток монодичного кларнетового тріо, зазначимо, що воно існує як дещо екзотичний жанр і у XIX ст. Романтизм з його багатством та широко модулюючою картиною модифікацій різних жанрів загалом, також репрезентує суто кларнетові тріо. Такий тип ансамблю зустрічається у творчості Ш.Данкля – "Маленьке тріо" для 3-х кларнетів op.99, Ф.Фукса – Кларнетто-Тріо, Е.Гайя – "10 маленьких кларнетових тріо", 15 мініатюр для 3-х кларнетів, І.Плейеля – Шість Тріо для трьох кларнетів op.8. Відзначимо, що багато з цих творів були написані з дидактичною метою і поповняли ансамблевий навчальний репертуар.

Окрему сторінку монодичних кларнетових тріо складають так звані перекладні ансамблі, зроблені, як правило кларнетистами та адаптовані для даного ансамблевого складу. Це твори різних епох та композиторів – від композицій середньовічних анонімів (12 тріо-анонім), ренесансних майстрів – Г.Дюфаї "10 шансон для трьох мелодичних інструментів"¹, окремі твори барокових майстрів – Г.Перселла (Чакона), тріо-сонати Дж.Тартіні, Й.С.Баха (канони, 2 і 3-голосні інвенції, частини сюїт тощо), Г.Ф.Генделя (переважно танці з сюїт – гавоти, бурре), композиторів-класиків – К.В.Глюка, Л. ван Бетховена (переклади для трьох кларнетів з інших інструментальних тріо), а також окремі твори композиторів-романтиків (Р.Шуман) та сучасних композиторів. Серед найбільш активних перекладачів кларнетних тріо – Гальпер, Кафарелла, Сімон, Харріс, Беллісон. Особливий інтерес в даному плані становлять об'ємні збірники під редакцією М.Розенталя "Кларнетові тріо" – ч.1 "Від Кореллі до Бетховена", ч.2 – "Кларнетові тріо російських композиторів".

У XX ст. – епоху модерну – монодичні кларнетові тріо також мають місце в творчості різних композиторів. Так, одним з яскравих зразків раннього модерну можна вважати твір А.Черепніна "Тріо для трьох кларнетів (труб)". Варто зауважити, що даний тип кларнетового тріо набиратиме у творчості композиторів XX ст. нових видових рис, пов'язаних в першу чергу зі специфічною програмністю та апробацією жанрових різновидів і форм для даного складу ансамблю. Англійський композитор-кларнетист П.Хоктон представив у творчому доробку типовий варіант жанру – "12 кларнетових тріо", у І. Пауера – це вже буде "Дивертисмент для 3-ох кларнетів", А.Донато – "Три речі для трьох кларнетів", у Є.Коласінські – "Мала сюїта", А.Берератца – "День за днем" – маленька музика для 3-х кларнетів, Р.Томпсона – "7 п'єс для 3-х кларнетів".

Однак існування різноманітних видів кларнетів, сімейство яких і на сьогодні є одним з найбагатших порівняно з іншими інструментами, передбачає і їх різноманітні комбінації. Безпрецедентним видом кларнетового тріо-ансамблю можна вважати "Колискові кота" І.Стравінського, написані в 1916 році, в яких жіночому голосу акомпанує тріо кларнетів – малий in Es, звичайний in A, in B і бас-кларнет. Тріо кларнетів оточує голос з його архаїчними інтонаціями вишуканим ансамблем ліній, які органічно витікають з самої суті колискових, вражаючи різноманітністю відтінків барв та гнучкості рисунків при однорідній тембровій базі. Як зазначає Б.Асаф'єв "такі вже властивості "сім'ї кларнетів", що композитор може вигинати мелодію, передавати з регістру в регістр і лучити окремі лінії, не тратячи їх єдності, разом з

¹ В давні епохи, особливо Відродження, взаємозаміна інструментів у різноманітних ансамблях – так звана практика "cantare et sonare" була типовим явищем, зберігаючись і в епоху бароко.

тим не лякаючись монотонії. М'якість, злитість, "переливчастість" і дещо жіноча пасивність кларнетних тембрів роблять цей інструмент навдивовижу пристосованим для передачі рухів і "настроїв", в яких відчувається ніжність, лагідність – для даного випадку – те, що позначається відтінками: "лінькувато", "потягаючись", "вигинаючись", "муркочучи" [1, с.94]. Безперечно, не слід розуміти буквально ці характеристики, вони радше допомагають створити певний характерний образ, "динамічний "зміст" "котячого" мелосу, як переведену в музику мускульну насиченість жестів чи рухів" [1, с.95]. Це феноменальні психологічно витончені мініатюри, які пов'язані з незбагненно дивним світом колискових. Тут кларнети виступають в унікальній ролі – ніжної субстанції заколисучого голосу. Такий тип монодичного кларнетового тріо можна вважати quasi-монодичним, оскільки композитор лучить різні види кларнету, добиваючись колосального тембрального багатства ансамблю, а ідеї поєднання різних кларнетів згодом буде використано в знаменитому "Ебеновому концерті".

Так, Перша Колискова "Спи, коте, на печі" має всього 16 тактів. На архаїчному наспіві сопрано та фоні тремолоючого середнього кларнету "неначе водяні рослини" переливаються і звиваються вибагливі інтонаційні лінії малого і великого кларнетів, які створюють картину зачарованості, інтонаційної мережки.

Друга Колискова "Кіт на печі" також невеличка – 19 тактів. Вона малює ідилічну сцену, де верхній кларнет аскетично рухається підголосковою манерою за голосом, то зливаючись, то розходячись, то доспіваючи недоговорене. Бас-кларнет забавно перегинається широкими інтервалами, а середній вступає при самому кінці, завершуючи пісеньку.

Третя Колискова – знову 16 тактів. Наскрізь хроматизовані підголоски двох кларнетів, мелодії яких рухаються паралельними квартами, які постійно виринають над голосом на півтона, чим створюється ефект мерехтіння, колихання тембрів. "Я би ризикнув порівняти такого роду поєднання строгого рисунку і незвичної для нього "хроми" з враженням від живопису на склі. Там ірраціональне співвідношення кольорового фону, який "ірреалізує" рисунок, з суворістю ліній, які дають предметні обриси, створює подібний контраст" – писав про цю Колискову Б.Асаф'єв [1, с.96].

Четверта Колискова – 7 тактів – найменша. Вона повністю діатонічна: дві поспівки в амбітусі квінти і терції складають її основу. Три кларнети ведуть три паралельні підголоски, що нагадує народне українське стрічкове багатоголосся, при чому утворюються паралелізми септімами, що підкреслює архаїчність, лінеарність стрічок засинаючої свідомості.

Дана експериментальна композиція у аспекті ансамблевого поєднання викликає захоплення майстерністю та надзвичайною вишуканою винахідливістю композитора, вражаючими психологічними та колористичними нюансами, на відтворення яких здатні кларнетові тембри.

Саме ця модель ансамблевого складу стала однією з найтиповіших при сполученні різних кларнетів: 2 кларнети + бас-кларнет. Наприклад, поширені у виконавській практиці такі перекладні композиції як "Арія, Менует і Сарабанда" Й.Маттезона, "Мадригали" С.Коена, "Вітри" Ф.Дандріє, "Хен" Ж.Ф.Рамо та оригінальні – Сонати Р.Старка, М.Міхаловічі, "Andante und Allegro" А.Бойє та інші.

Безперечний інтерес викликає інспірація даного складу одним з провідних світових композиторів другої половини ХХ ст. В.Лютославським, який написав об'ємний цикл – "10 канонів" для 3-х кларнетів. Один з найбільш цікавих авангардистів музики ХХ ст. звертається до тембральних експериментів, рівно ж як до експериментальних дослідів на шляху кристалізації власного музичного стилю та мовлення. Цікаво, що до даного інструменту В.Лютославський звернувся в трагічний час Другої світової війни. Після загибелі рідного брата на Колимі у радянських концтаборах, під час страшної фашистської окупації В.Лютославський змушений грати в кав'ярнях заради хоч якогось заробітку¹. Кілька разів композитор підлягав арештам, врешті в 1944 році змушений покинути Варшаву і оселяється з мамою в її сестри у селі Комарові під Краковом в будинку, що став пристановищем багатьох біженців, постараждалих, бездомних, втікачів від німецького

¹ Він тісно співпрацює з піаністом Пануфіком у фортепіанному дуеті, а також зі співачкою Умінською, а зароблені кошти часто віддає на підтримку потребуючим музикантам, зокрема, євреям, які переховувалися.

режиму. Майже цілий рік В.Лютославський мешкає на горищі. Саме тут виникли його кларнетові композиції. "Я мешкав і писав музику на горищі. Писав різні речі – між ними і поліфонічні вправи на кілька кларнетів. Це були екзерциси радше з музичної мови. Результатом таких кларнетових тріо-канонів стало духове Тріо для гобоя і кларнету і фаготу, яке на цьому горищі теж було написане. Їм завдячую кристалізації своєї музичної мови". Практично в цих експериментальних кларнетових канонах та інтерлюдіях сформувалася унікальна авангардова композиторська техніка В.Лютославського, а після виконання Тріо молодий композитор здобуває визнання та офіційне композиторське становище (був прийнятий до спілки польських композиторів). Техніка і тематизм цих творів стали опорним матеріалом до Першої симфонії композитора та демонструють провідні принципи ансамблевого, згодом оркестрового письма.

Як зазначає Л.Грабовський: "у Лютославського цей принцип набуває нових якостей завдяки використанню обмеженої алеаторики ритму (за його власною термінологією – групової гри *ad libitum*). Ця техніка Лютославського є нічим іншим як транспозицією в сучасність давнього горизонтально-рухомого контрапункту – в даному випадку з невизначеним показником (незалежність партій та відсутність єдиного ритмічного відліку в одних епізодах чергується з більш традиційною ритмічною організацією та відповідною нотацією в інших розділах форми). Обидва різновиди подібного складу співставляються зі структурою слов'янської підголосковості, що яскраво виявляється в поляка Лютославського, який нерідко використовує в якості вихідних та заключних моментів унісон з їх поступовим розшаруванням на багатозвучні комплекси, сповнені внутрішніх рухів і знов подальшим поверненням до унісонів" [2, с.15]. Такі типи фактури спостерігаємо в експериментальних Канонах для кларнетів, а особливо у Тріо для дерев'яних духових 1945 року. Знаменно, що саме цей новий тип композиторської техніки, який уславить композитора в таких творах як 2 Симфонія, "Книга для оркестру", сформувалася власне в кларнетних дослідженнях, якщо так можна висловитися – змасштабованих від тріо до велетенських оркестрових партитур. Так, в першій інтермедії (ц. 110) "Книги для оркестру" рух *clarinetti* породжує хитку тембромасу, миготливе та нестійке звучання, що призводить до калейдоскопічних рухів у подальшому розвитку. Власне такий тип фактури зустрічаємо в Тріо. "Горизонтально-рухомий контрапункт" Лютославського приводить до новаторського відчуття звукотембрової вертикалі, основаної на прийомах "обмеженої" або "контрольованої" алеаторики. Також варто відзначити одночасне використання *accelerando* і *ritenuto* в різних інструментальних партіях, що створює ефект стереозвучання. Дані твори вражають нестандартністю мислення та глибоко індивідуалізованим підходом.

В XX ст. зустрічаються кларнетові ансамблі і з використанням специфічного різновиду кларнетової родини – саксофону. Такий твір знаходимо у творчому доробку французького композитора Е.Сойє – "Lento et Allegro" для 2 кларнетів і саксофону.

Значно багатше і різноманітніше представлені в музиці ансамблі дерев'яних духових з участю кларнету, які навіть отримали певний традиційний ансамблево-виконавський статус (можна вважати їх полі-монодичними моделями, оскільки в них єднаються інструменти однієї оркестрової групи) та творять кілька характерних типів:

- 1) для 2-х кларнетів і фагота;
- 2) для гобоя, кларнета і фагота;
- 3) для флейти, гобоя та кларнета;
- 4) для флейти, кларнета і фагота.

Власне перший тип найбільше наближений до засад монодичності, а одними з перших зразків можна вважати П'ять Дивертисментів В.-А.Моцарта для 2-х кларнетів та фагота (в сумі – 25 п'єс). У XX столітті цей жанр знайшов своє відображення в творчості С.Хеннесі – Тріо ор.54, додекафоніста Х.Єслінека – "Шість афоризмів" ор.9 №3 та "Шість маленьких творів" ор.10\3, а також інших багаточисленних композиціях, хоч за типологічними ознаками – це так звані *bläsertrios* – тріо для духових, в яких можливі поєднання як дерев'яних, так і мідних духових. Визначальною ж ознакою для дослідження є участь та визначення ролі в цих тріо кларнета.

Загалом художньо-естетичні якості кларнета в ансамблевій музиці дуже багатогранні, адже з одного боку розкривають глибинні первинні його звукової барви через монодичне мислення, з іншого – шляхом експериментування – відкривають нові, досі незнані якості цього інструмента.

Література:

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Борис Асафьев. – Ленинград: "Музыка", 1977. – С. 94.
2. Витольд Лютославский. Статьи, беседы, воспоминания / Составление, комментарии и перевод И.Никольской. – М., 1995. – 264 с.
3. Грабовский Л. Фактура. Тембр. Оркестр / Леонид Грабовский. – Москва, 1971. – Рукопись. – 20 с.
4. Шалтупер Ю. О стиле Лютославского 60-х годов / Ю.Шалтупер // Проблемы музыкальной науки. Вып.3. – М., 1975. – С.262-279. ↑
5. Brixel E. Klarinetten-Bibliographie. – 1. Aufl. / Eugen Brixel-Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1977. – 512 s.
6. Gwizdalanka D., Meyer K. Lutosławski: Droga do dojrzałości / D. Gwizdalanka, K. Meyer. – Kraków: PWM, 2003. – 207 s.
7. Estetyka i styl twórczości Witolda Lutosławskiego / Studia pod red. Z. Skowrona. – Kraków: Musica jagellonica, 2000. – 300 s.
8. Kaczyński T. Lutosławski: Życie i muzyka / T. Kaczyński. – Warszawa: Sutkowski Edition, 1999.
9. Kroll O. Die Klarinette / O. Kroll. – Kassel, 1965. – 153 s.
10. Paja-Stach J. Lutosławski i jego styl muzyczny / J. Paja-Stach. – Kraków: Musica jagellonica, 1997. – 127 s.



**Комар А. М.,
м. Львів**

РОЛЬ ТРУБИ В АНСАМБЛЕВІЙ МУЗИЦІ РЕНЕСАНСУ

Анотація. В статті порушується проблема трактування труби як ансамблевого інструменту в історичній проекції однієї з найбільш цікавих з точки зору розвитку ансамблевої музики епох – Ренесансу. Визначаються різноманітні типи складів ансамблів за участю труби, найпоширеніші способи їх побутування, роль труби в ренесансному інструментальному ансамблі.

Ключові слова: труба, інструментальний ансамбль, Ренесанс.

Аннотация. В статье затрагивается проблема трактовки трубы как одного из инструментов ансамбля в исторической проекции одной из наиболее интересных с точки зрения развития ансамблевой музыки эпох – Ренессанса. Определяются разнообразные типы составов ансамблей с участием трубы, наиболее распространенные способы их бытования, роль трубы в ренессансном инструментальном ансамбле.

Ключевые слова: труба, инструментальный ансамбль, Ренессанс.

Abstract. In this article the problem of broken pipes interpretation as ensemble instrument in the historical projection of one of the most interesting terms of ensemble music eras – Renaissance. Determined by different types of ensembles with pipes, the most ways to spread the word existence, reveals the role of pipes in the Renaissance instrumental ensemble.

Keywords: pipe, instrumental ensemble, Renaissance.

На сучасному етапі наукових досліджень генези розвитку трубного мистецтва і досі **актуальними та маловивченими** залишаються питання розгляду труби як ансамблевого інструменту. А між тим, саме ансамблева музика стала тим фундаментальним ґрунтом, на якому проросли згодом дві найбільш характерні лінії використання труби в композиторській творчості останніх століть – сольна та оркестрова (за В.Апатським). Досліджуючи динаміку становлення труби як ансамблевого інструменту, виникає необхідність прослідкувати роль

цього інструменту в ансамблях на різних історичних етапах, щоб встановити провідні закономірності функціонування різноманітних ансамблевих складів та визначити в них роль індивідуального тембрового начала труби – **мета** даної наукової статті.

Тема труби як ансамблевого інструменту частково заторкувалася в працях різних дослідників, переважно на рівні констатації поодиноких фактів чи прикладів, адже цільового комплексного дослідження даної проблеми поки що не існує. Проте в провідних роботах по інструментознавству (Д.Рогаль-Левицький, Г.Благодатов, А.Веприк, А.Модр, М.Нюрнберг, К.Закс, А.Карс), в працях дослідників історії та теорії духових інструментів (С.Левіна, Ю.Усова, С.Хадрися, В.Менке, Х.Ейхборна, Е.Тарра, Й.Павловські, Д.Смізерса), а також у вітчизняних дослідників (В.Апатського, В.Богданова, В.Посвалюка, П.Круля, І.Гижки, О.Вар'янка, А.Карп'яка та ін.) висвітлюється історична перспектива розвитку труби. При цьому труба фігурує принагідно і як ансамблевий інструмент, проте дана інформація, як правило, є додатковою, а основне навантаження припадає або на солуючі виразові можливості інструменту, або на його оркестрове значення. Між тим, в ґрунтовних історичних музикознавчих працях, що стосуються дослідження різних епох та стилів музичної культури (Т.Ліванова, Р.Грубер, К.Закс, Т.Мозер, Й.Хомінський, К.Неф, А.Прюньєр, М.Букофцер, Г.Рієс та ін.) неодноразово в контексті окреслення сфер побутування та типів музикування труба фігурує як один з провідних ансамблевих інструментів. Тому дослідження та виявлення закономірностей труби в значенні ансамблевого інструменту покликане до осмислення історичного шляху інструменту впродовж розвитку ансамблевої музики.

Епоха Ренесансу відзначалася бурхливим розквітом світського мистецтва, що було пов'язане з новими естетично-культурними тенденціями прогресивного напрямку "*Ars nova*", який відкриває широкі горизонти для розвитку музики не лише вокальної (хоч, безперечно, що впродовж цієї епохи вона превалюватиме), але і вокально-інструментальної та суто ансамблево-інструментальної. Особливого поширення інструментальні та вокально-інструментальні ансамблі набрали в побутовій музиці. Зрештою, яскравими свідченнями цього є зображення музикантів з інструментами на багатьох ренесансних полотнах, де відтворено і домашні концерти, і ансамблі музикуючих ангелів, і придворні ансамблі тощо. Тогочасний ансамбль відзначався великою мобільністю, хоч налічував як правило 5 різних інструментів, в числі яких часто входила і труба. Так, вона згадується в епітафії на смерть Гійома де Машо – одного з найпомітніших представників раннього Ренесансу, який ввів інструментальний ансамбль у свою знамениту месу "Нотр-Дам". Т.Ліванова наводить інструментальний склад в цій епітафії: "арфи, сарацинські труби, рубеби, лютні, віоли, шіфоні (ліри), псалтеріуми, роти, квінтерни (попередники гітари), флейти, свирілі" [4, с.110]. Відомо, що часто інструменти підміняли вокальні голоси у віртуозних мадригалах та шансон, але деякі збережені партії радше наводять на думку про інструментальну природу (багатство мелізматики, широта діапазону, віртуозна рухливість пасажів). Такі партії виконували і труби [5, с.57]. Саме з періоду "*Ars nova*" починає практикуватися звичай доручати вокальні партії інструментам або ж писати їх для інструменту чи голосу – принцип взаємозаміни ("*sonare et cantare*"). При пануванні вокально-хорового начала та поступовому входженні в церковну музику різних ансамблевих складів особливого значення набувають в церковній вокальній практиці юбіляції¹. Їх проведення доручається різним інструментам. Не була винятком і труба, чий святково-урочистий тембр відповідав піднесено-урочистим настроям юбіляцій. В епоху Ренесансу найбільше розростається саме трубне сімейство (з'являються тромбони, остаточно проходить розділення труб на високі (дискантові) та низькі (басові), вигнуті, прямі, закручені, двічі загнені, кулісні (перші спроби хроматизації мідних)². Все це не лише засвідчує велику популярність та поширення труб в епоху

¹ Віртуозне розспівування слова "Алилуйя", що становили собою вишукані, пишно удекоровані та багаті на орнаментику та імпровізаційного характеру частини меси, з яких зародилася традиція віртуозних варіацій не лише вокального, але також інструментального типу. Саме в практиці інструментальних юбіляцій формуються індивідуальні технічно-виразові можливості тогочасного інструментарію. Можливо, саме звідси бере початок і висококласна віртуозна техніка труби кларіно, яка розквітне в добу бароко.

² С.Левін приводить дані за однією з перших інструментознавчих праць 1511 року Себастьяна Вірдунга, який подає 4 основні види труб, не враховуючи їх підвидів [5, с.61].

Відродження, але і говорить про їх ймовірні ансамблеві трактування. Труби і надалі зберігають свою "благородну" сигнальну функцію, залишену в спадок від хрестових походів та пов'язане з біблійною етимологією значення. Розписи церков, картини художників рясніють ангельськими ансамблями, де серед представлених інструментів майже завжди присутня труба [8, с. 132, 139, 173]. Таким чином, даний інструмент посідає усталене місце в практиці інструментального музикування насамперед як ансамблевий в соборах, монастирях, ряді університетів, діяльності жонглерів та менестрелів, а також при найбільших дворах Європи.

У XV столітті в ансамблевій практиці провідними стають дві окремі виконавські традиції, пов'язані з різними типами ансамблів, які різняться своїми складами. Як зазначає Е.Тарр [19, с.96], вже від 1400 року ці ансамблі мали певний стабільний склад. Розрізняються "стара капела" ("*Alte Kapelle*"), в яку входили "тихі" інструменти – фідель, торбан, лютня, псалтеріум, а також "голосні" – шалмеї, бомбарди, цинки, одна або дві труби. Спочатку це були прості трубки різної довжини (доходили до 2 м), строєні в квінту або кварту, згодом – "S"-подібної форми. Паралельно зі "старою капелою" виникає самостійний ансамбль з труб та литавр ("*Neu Kapelle*"), який з часом переростає в придворний корпус трубачів. Початково цей ансамбль виконував військові сигнали, потім – репрезентаційні. В деяких джерелах подається, що цей корпус приймав участь і в урочистих богослужіннях разом з хорами [13, 14].¹

Трубачі при європейських дворах набирають впродовж Ренесансу щораз більшої ваги, а їх кількість була свого роду мірилом багатства та високості влади. Очевидно, що музиканти посідали високі щаблі, та це не означало попри їх коштовний одяг, відзнаки княжих та королівських гербів чи оздобу інструментів, що вони були можновладними (як це було почасти в період Середньовіччя). Музиканти перебували на службі, однак входили часто в безпосереднє підпорядкування князя чи короля. По-суті, корпуси трубачів були свідченням воєнної могутності держави². Серед музикантів королівські трубачі мали високий статус, адже були офіцерами королівських гвардій, мали можливість здобувати шляхетні титули, зрештою, отримували дуже високу платню. Їм часто навіть надавали пенсію, що на ті часи було нечуваним явищем серед музичних професій. Однак обов'язки королівських трубачів полягали не лише у виняткових урочистостях – вони супроводжували всі офіційні виступи, а також всі бесіди при дворах. На турнірах (улюбленому занятті дворів) "трубачі працювали цілий день. Від сходу сонця вони з литаврами оповіщали про турнір. Супроводжуючи турнірні бої, труби вторили флейтам та іншим інструментам (виступали в ударно-духових ансамблевих поєднаннях). Ввечері такий день закінчувався бесідами, танцями, які мусили супроводжуватися музикою, де одними з обов'язкових ансамблевих інструментів були труби" [19, с.49; 11, С.21]³. Такі "Бесідні концерти" являли собою тричастинні композиції на два або три хори труб з одним чи двома солістами. Р.Грубер, описуючи побут одного з найбагатших свого часу бургундського двору, згадує, що крім трубачів капели, там

¹ Можна припускати, що їх партії мали бурдонний характер або рухалися паралельними квартами чи квінтами, з огляду на будову та велику кількість художніх зразків тогочасного малярства, де зображаються трубний ансамбль з хором.

² В Англії в 1514 році налічувалося 16 трубачів (в 1610 р. їх вже було 26). В Данії створення "корпусу трубачів" припадає на коронацію короля Крістіана I – 1449 р. Це об'єднання існує донині під назвою "Трубачі Кавалерії Короля Данії". Цікаво, що на коронації Крістіана IV в 1596 р. виступало 23 стаціонарних придворних трубачів разом з 30-ма прибулими з усієї Данії, а також з німецькими трубачами, серед яких було 10 запрошених з Дрездена. Перші згадки про французьких придворних трубачів належать до 1467 р. При королівському дворі в Інсбруку в XV ст. працювало 13 трубачів. В Монако при дворі баварського короля було задіяно 12 трубачів у 1513 р. При іспанському дворі в 1594 році за панування Рудольфа II працювало аж 27 трубачів [13, с. 27-39].

³ В багатьох урочистостях (вихід, публічні виступи, відхід короля та королівських осіб, дипломатичні прийоми, іноді гра до столу) та в церковних церемоніях труби часто виступають з ансамблем сакбутів, цинків та корнетів. На жаль, залишилося небагато документів тої епохи, які б засвідчили тодішній репертуар королівських трубачів, проте відомості про їх мистецтво імпровізації вражають. Більшість нотних записів все ж належать наступній епосі бароко, коли вже фіксувалися твори, виконувані під час урочистостей, походів, а також сонати "при бесідах", "парадні сонати", "церковні сонати" для кількох труб чи цілого корпусу трубачів або для придворних мішаних ансамблів. Адже багатоголосні імпровізовані композиції і були найчастіше замовлюваними та виконуваними.

утримувалося ще 6 бойових трубачів [2, с.313-321]. Цікаво, що всі обов'язки придворних трубачів залишилися чітко окресленими в одному з перших "придворних розпорядків" (*Leges Palatinae*) з 1450 р. короля Майорки Джейма II [12].

Міське музикування, професіоналізм якого сягнув того часу небувалого розквіту завдяки спеціальним корпораціям-капелам, репрезентує і висококласне трубне ансамблеве музикування: "ансамбль менестрелів м.Гент продукував за допомогою труб, кларін та інших інструментів забавну і мелодичну музику, а популярність духових в цьому місті була настільки великою, що там виник духовий оркестр, який славився "ніжним поєднанням своїх труб і рогів" [2, с.323]. Очевидно, що торгові міста Фландрії, Італії, Німеччини прагнули конкуренції з дворами. Багаті міщани постійно конкурували з дворами та церквами в пишноті церемоній¹. Так у Болоньї вже в XIII столітті було два офіційних трубачі, які утримувалися коштом міста, хоч виконували і всі королівські розпорядження. Місто оплачувало їх працю, виділяло коштовні уніформи, а їх срібні труби були оздоблені прапорцями з гербом міста. Однак труби були інструментами, що в міській культурі і надалі належали міській стражі, яка сповняла функції "баштових музик". В їх обов'язки входило "відтублювання" пір дня та багатоголосне виконання хоралів і псалмів у свята. В Нюрнбергу в давніх документах збереглися приписи для міських трубачів ще від 1380 р. Цей звичай став популярним у протестантських країнах, де і найдовше зберігся (Німеччина, Австрія, Швеція, Англія).

В епоху Ренесансу продовжується розвиток цехової музики, започаткованої в середньовіччі, а впродовж Ренесансу музичні цехи утворилися практично по всій Європі. Так, цех-братство трубачів виникло в 1416 році в Базелі, а найстарішим цехом музикантів в Європі вважається братство св.Миколая у Відні (1288 р.). Привілеї створювати цехи трубачів отримали Нюрнберг, Аусбург, Ульм, Краків. В Лондоні перший цех трубачів датується 1381 роком. Окрім привілеїв, прав, обов'язків, приписів та юридичних канонів, братства ставили перед собою завдання створення професійних шкіл та відповідали за високопрофесійний рівень трубачів. У Болоньї цеховиків-трубачів називали "*trombetti dell signoria*", хоч латиною їх іменували "*tubatores*"². Часто всі музиканти володіли грою на кількох інструментах, адже один ансамблевий склад грав у корчмі, інший – переважно труби з тромбонами в церкві, ще інший – на міських церемоніях. До обов'язків міських трубачів входило також постійне концертування на відкритому повітрі, перед міською ратушою, рано і ввечері в свята, до обідів та після них, в дні урочистих подій. На зразок міських та королівських трубачів було створено також і "корпус 15 трубачів" у Ватикані. Популярними були форми композиції для "баштової музики" – невеликі багаточастинні композиції типу сюїти³. Варто зазначити, що переважна кількість таких творів була написана для досить стійкого ансамблевого складу: дві або три труби (могли бути замінені цинками) та 2-3 тромбони з литаврами. С.Левін подає окремі типи ренесансних ансамблів XV століття, які "складалися з окремих характерних

¹ Тут можна навести історію суперечок між міськими та придворними трубачами міста Базеля, де донині в архівах збереглася багата документація про міську баштову музику. Від 1440 р. сторожа костелу св.Мартина в Базелі вже мала свої труби, окрім міських труб. В 1550 р. влада міста зажадала, аби костельні трубачі "відтублювали" ранкові та вечірні сигнали на два голоси. На цей час базельський цех налічував 5 трубачів [13].

² Одним з перших цехових об'єднань трубачів можна вважати Болонський цех. Це було так зване об'єднання *Concerto Palatino della Signora*, що виходило з окресленої владою сіньйорії групи восьми міських музикантів. Це сталося 1450 року: присягу прийняло між іншими троє трубачів. А в 1533 році *Concerto Palatino* налічував вісім трубачів, які відокремилися як ансамбль від загального ансамблю з восьми "піскупів" (до "міських піскупів" належали цинки, сакбуди та шалмеї), арфіст і лютніст. Вже під кінець XVI ст. міський оркестр Болоньї налічуватиме від 60 до 90 музикантів [16].

³ Однак привілейована знать неохоче погоджувалася на публічні виступи трубачів, вважаючи їх своєю власністю та ознакою аристократичної касты. Цікавим з цього огляду є факт конфлікту в Ляйпцігу між трубачем Йоганом Германом Шейном (1586-1630), між іншим – близьким другом Й.С.Баха, та правом саксонських князів. Адже нехтуючи цим правом, Й.Г.Шейн komponував твори для труб та литавр для міщанських шлюбів. Стосунки між придворними та міськими трубачами були напруженими. Так Рудольф II одним з пунктів царського привілею вказує, що "жодний правдивий трубач не має права грати ні перед ким, як лише для князів, духовних осіб, шляхтичів чи інших осіб відповідного стану"[19, с.29].

голосів, наприклад: 1) три співаки, арфа, віола, ручний орган, тромбон, довга труба; 2) дві довгі труби, коротка віта труба, флейта, арфа, тамбурини, бубники та маленькі литаври. У XVI столітті переважають ансамблі з типових груп: три флейти, три шалмеї, дві труби, флейта і цинк – всі в поєднанні з басовим голосом тромбону, число яких доходило іноді до 9, часто приймав участь і співак" [5, с.65].

З'являються і збірники п'єс "для різних інструментів крім органу", в т.ч. і для труби [6, с.52]. Сповнена експериментальних пошуків, прагнення до нового, саме епоха квінточенто спричинилася не лише до неймовірного "розрощення інструментарію", але і усвідомлення суто інструментальної фактури – твори співвідносилися з характером звучання, принципами звуковидобування, технічними можливостями інструментів, для яких вони писалися¹.

С.Левін висловлює цікаві думки щодо функціонування ренесансних ансамблів того часу, зазначаючи: "З урахуванням духової специфіки створюються і теоретичні праці²... однак, факти і тенденції спеціалізації духового ансамблевого виконавства залишаються майже не висвітленими. Це пояснюється тим, що лютневе, органне, клавесинне мистецтво в своїй основі мало сольну практику, духове ж виконавство формувалось передусім в рамках інструментального ансамблю" [5, с.85]. І далі: "На межі XV-XVI століть інструментальні ансамблі практично ще не є самостійними. Так, невеликі ансамблі, долучаючись до духовних співів, подібно до органу, беруть участь в церковній службі (тут використовуються труби, корнети, тромбони), замінюючи лютню, звучать в домашніх та придворних концертах, в час маскарадів чи на народних святах. Їх склади невизначені. У більшості інструментальних п'єс інструменти зовсім не позначалися – кожна партія могла бути виконана на довільному інструменті, а основою для використання інструментів – скрипки чи віоли, флейти чи труби, бомбарди чи тромбона – були межі діапазону. Але приблизно з середини XV ст. в зв'язку з активізацією інтересу до інструментальних тембрів розвиток ансамблю пішов семимильними кроками" [5, с.86]. Зокрема, в праці італійського теоретика Ерколе Боттігарі (1531-1612) "Дезідеріо або Про виконання на різних музичних інструментах" збереглися унікальні свідчення про високу професійну ансамблеву культуру та активне концертне життя у Феррарі [6, с.540-543]³. Наведемо склад інструментального ансамблю жіночого монастиря св.Вітта у Феррарі: корнети, труби, тромбони, скрипки, віоли, бастарди, двійні арфи, лютні, волинки, флейти, чембало і голоси. Такий ансамбль можна трактувати як первісток оркестру – капели. Однак, кількість та склад ансамблів тоді визначався присутністю тих чи інших інструментів. Та власне у цій сфері музикування утворились передумови для поєднання різноманітних інструментів [9, с.12-413], наприклад – струнних та духових.

Так, Андреа Габріелі одним з перших створює музику, в якій можна обходитися "без слів", яку можна виконувати "на духових інструментах з таким самим успіхом, як і голосом" [8, с.165]. Джованні Габріелі створює "ансамблі голосів та інструментів, які то ведуть діалог, то об'єднуються в одне ціле і співставляють маси різних звучань, розчиняючись врешті в грандіозних ансамблях всіх голосів" [8, с.166]. А в кінці століття Клаудіо Монтеверді в своїх мадригалах приділяє увагу інструментам рівно стільки, скільки ж і вокалу, створюючи для перших віртуозні партії, виконання яких майже не під силу людським голосам. Цікаво, що в

¹ Револьюційним винаходом для духових інструментів стає клапанна система, покликана до поступової хроматизації. Опис цієї системи та різновидів труб знаходимо в найбільш повному інструментознавчому трактаті Ренесансу Міхаеля Преторіуса "Syntagma musicum" 1618 року, який характеризує трубу як "блискучий інструмент, на якому хороший майстер може грати, дивуючи і вражаючи своїм мистецтвом", засвідчуючи таким чином різноманітне використання труби як мелодичного і віртуозного інструменту. В таблиці його трактату приводиться три основних види труби – польова труба з подвійним оборотом стволу, мисливська труба і довга пряма дерев'яна труба [15].

² Автор спирається на перший в історії музики словник "Визначник музики" Йогана Тінкторіса (1446-1551).

³ Опис музичного життя при дворі у Феррарі не залишає сумнівів щодо високого рівня ансамблевого музикування, в т.ч. з трубами. Так, герцогська капела перебувала у виняткових умовах – наявність найкращих європейських віртуозів-інструменталістів, спеціальні приміщення для репетицій, багатий інструментарій, штат майстрів-настройщиків, велетенська нотна бібліотека, чітке розмежування на "публічну" та "домашню" музику – все це засвідчує високий пієтет до музики та відповідний рівень професіоналізму. Приводить до прикладу Боттігарі і ансамбль жіночого монастиря св.Вітта, гра на духових інструментах в якому нагадувала урочистий релігійний ритуал, а майстерність та високий професіоналізм вражали сучасників.

цю епоху словом "хор" позначався довільний тип ансамблю – вокальний, інструментальний чи змішаний, в їх склад входили і тогочасні різновиди труб.

Наприкінці XV століття значно поживавлюється духове виконавство, зокрема, варто відзначити участь труб в розкішних карнавальних походах в Італії, які супроводжувалися досить великими оркестрами. Часто співаки та інструменталісти їхали на кінних повозках, а інструментальний ансамбль, в який майже завжди для урочистості і гучності включалися труби, вторив вокальним партіям. Так відбувалися карнавали у Флоренції часів Лоренцо Медічі [5, с.84]. Згадує про крупні інструментальні ансамблі у Венеції і Р.Грубер. [2, с.202-210]. На зустрічі королеви Кіпру в 1497 р. грав велетенський оркестр з двох груп: в одну входили 24 виконавці на барабанах, трикутниках, скрипках і лютнях, в іншу – по десять труб і тромбонів. Щоразу появу венеційського дожа супроводжували окрім хору, 6 срібних труб, також ансамбль з тромбонів, шалмеїв та інших інструментів. Слід зазначити, що саме в епоху Високого Ренесансу в Італії духове мистецтво значно переважало позиції інших інструментів. У Венеції та Болонї виготовлялися інструменти, виховувалися цілі школи духовиків-віртуозів. Їх слава була настільки великою, що французькі королі Франциск I та Генріх II утримували при своїх дворах італійських трубачів-віртуозів, гра яких прикрашала виступи придворних ансамблів. Щодо венеційської культури епохи Ренесансу, то навіть в центральному храмі св.Марка – одному з найбільших храмів Італії – активно використовувалися інструменти поруч з багатохорною вокально-поліфонічною музикою [18]. Причому спочатку в ансамблях храму були представлені винятково мундштучні духові, а лиш значно пізніше туди потрапили струнні (одна скрипка, потім віоли, лютні та інші інструменти аж під кінець XVI ст.). Володіючи розкішними хоровими та інструментальними засобами, композитори, які працювали в цьому соборі, виявляли в своїй творчості прагнення до звукової колористики, різноманітного використання інструментарію, ведуча роль в ансамблевих утвореннях яких належала духовим, насамперед трубам.

В творчості основоположника венеційської школи Адріана Віллярта (1480-1562), який працював капелмейстером собору св.Марка, спостерігаємо цікаві темброво-звукописні поєднання, контрастні співставлення регістрів і тембрів, колористичні ефекти, своєрідні музичні світлотіні, зокрема, у його ширококорозгорнутих месах. І якщо спочатку ті ж труби дублювали чи заміняли голоси хору, то згодом композитор почав подвоювати їх в октаву, що було абсолютною новацією для того часу.

В другій половині XVI ст. Андреа Габріелі (1510-1586) та його племінник Джованні Габріелі (1557-1612) ознаменували найвищий розквіт венеційської школи, адже стали творцями величного монументального стилю, який базувався не лише на чергуванні ефектних хорів, але і використанні пишних духових інструментальних ансамблів з властивими для них звуковими та тембровими контрастами. Головним досягненням Габріелі є те, що до досягнень хорової поліфонії вони долучили інструментальну музику, створюючи новий тип ансамблево-оркестрової фактури. Невипадково К. Неф сказав, що "з Габріелі починається оркестрове письмо, з Габріелі починається епоха камерно-інструментального ансамблю" [7, с.87]. Особливий інтерес представляють інструментальні ансамблеві твори А.Габріелі, окрім сонат, річеркарів, мадригалів, особливо в плані ансамблевої труби цікава його обробка шансон К.Жанекена "Битва при Маріньяно", вокальні голоси якої Габріелі переклав для 8 духових інструментів, створивши одну з перших ансамблевих інструментальних п'єс. Великий вплив на подальший розвиток камерного мистецтва мали його восьмиголосні мадригали для різних інструментів (в т.ч. і з трубою). Цікаво, що А.Габріелі вводить мідні духові не лише у світські твори, але і церковні – це Мотети 1565 року, "Покаянні псалми" 1583 року та Мотети 1584 року.

"Музичний Тіціан Венеції" – Джованні Габріелі¹ осягає в своїй творчості високі щаблі інструментальної поліфонії. Так, ансамблева техніка збагачується такими засобами як співставлення, чергування, комбінування окремих груп та сольних партій, відзначається різноманітністю виразових ефектів, які кожен інструмент виявляє не лише в плані

¹ Джованні Габріелі – учень Орландо Лассо, вчитель Генріха Шютца, був капелмейстером собору св.Марка у Венеції після Адріана Віллярта.

індивідуальних можливостей, але і через взаємозбагачення та взаємодоповнення. Колористика, багатство барв та розмаїття їх переливів перегукується з яскравим письмом венеційських художників доби високого Ренесансу. У 77 монументальних "Духовних симфоніях" для 2-3 хорів та духового ансамблю з 8-15 інструментів¹ роль труби надзвичайно вагома. Даючи загальну характеристику цих "симфоній", С.Левін зазначає: "Труби, тромбони, корнети сміливо, на рівних правах вклинюються в хор, творячи з ним небували за багатством барв співзвуччя" [5, с.93]. Використовується труба і в інструментальних ансамблях Дж.Габріелі – Канцонах, Сонатах для різноманітного інструментального складу від 3-ох до 22-ох інструментів. Саме Дж.Габріелі починає вперше виписувати інструментальні партії в своїх творах для корнетів, тромбонів та інших духових. Кристалізація самостійних інструментальних номерів у багаточастинних вокально-хорових полотнах приводить до розмежування вокальної та інструментальної поліфонії, та знаменує появу останньої як повноправного музичного жанру в сфері камерно-інструментальної музики.

Зрештою, саме епоха Ренесансу позначається активними еволютивними процесами – розвиваються та переживають стадію формування і самі інструменти, і способи їх поєднання. Детальну картину нової ансамблевої практики об'єднання різнорідних інструментів різних сімейств у складно організовані "хори" подає у другій частині "Syntagma Musicum" М.Преторіус [15]. Якщо коротко охарактеризувати описані ним складні ансамблеві сполуки, то спостерігаємо кілька цікавих принципів: а) об'єднання в духових ансамблях інструментів замкнених сімейств; б) об'єднуються групи різних неспоріднених сімейств; в) вперше описано і аргументовано поєднання струнних і духових.

Цікаво, що М.Преторіус рекомендує виконувати один і той самий 7-голосний мадригал О.Лассо кількома різнорідними ансамблевими складами, що наводить на думку не лише про винахідливість та ренесансний універсалізм, але і про активні пошуки в сфері поєднання різних тембрів в ансамблевих структурах того часу. Цей процес поступово ставав все менш хаотичним і до кінця XV століття з'являються твори з чітко обраним і виписаним складом інструментів (Дж.Габріелі). Вибір інструменту залежав не лише від авторського бажання чи відповідних технічних завдань (діапазон, ключ, лад), але і був продиктований певними естетичними засадами того часу. Так, в театральній, камерній, церковній музиці були чітко визначені функції окремих інструментів: рекордери – пасторалі та духовна музика; шалмеї – похоронна музика; тромбони – явища надприродного; труби і литаври – брагородна королівська музика; корнети – аристократична; флейти і барабани – військова [10]. Як бачимо, навіть у цьому "зводі правил" труба виступає в парі з литаврами. Зрештою, при використанні інструментів враховувалися також їх технічні можливості та тембральні якості. Навіть темп ансамблевої п'єси встановлювався з огляду на використаний інструмент, зокрема, його ведучу роль в тому чи іншому фрагменті. Наприклад, труби вимагали деякого сповільнення темпів.

Таким чином, можна зробити висновок, що інструментальні принципи ренесансного ансамблю не були довільними, а спиралися на солідний практичний досвід та мали в своїй основі струнку системність. Однак на противагу практиці класичного ансамблю, який виходив з визначеного наперед інструментального складу, ренесансний ансамбль відзначається величезним різноманіттям та гнучкістю, оскільки музиканти даної епохи створювали для кожної композиції нові комбінації інструментів, які відповідали її змісту. Вони підбиралися з велетенської кількості видів тогочасних інструментів та за відповідними ознаками об'єднувалися в "інструментальні хори", які переважно були духовими, змішаними або з участю вокалістів. Виникаючи повсюдно – при дворах, міських музичних колегіях, церквах, в міському середовищі, вони, за словами Преторіуса "справляли надзвичайний ефект і чудове звучання...". В межах ренесансного ансамблю складаються риси духової інструментальної стилістики, а рівень ансамблевого музикування був настільки високим, що складав одну з суттєвих сторін музичного життя Європи в цілому. "Применшення ролі інструментального ансамблю в добу Відродження, властиве багатьом дослідникам, є, безумовно, незаслуженим", – зазначає С.Левін [5, с.90], з твердженням якого автор даної

¹ Лише в двох симфоніях до них додається по одній скрипці.

статті повністю погоджується. І хоч епоху Ренесансу дійсно в багатьох аспектах можна назвати експериментальною, та етапи зародження оркестру, як називає їх А.Карс – "ранні досліди" – і були якраз тими зразками ансамблевої музики в сучасному розумінні [3, с.28]. Не випадково багаті традиції минулого відроджують та використовують композитори XX-XXI століття в жанрах камерно-інструментальної музики, експериментуючи в оркестрово-ансамблевих складах з участю в них і труби.

Література:

1. Апатский В. Духовые инструменты в музыкальной культуре средневековой Европы // Дослідження. Досвід. Спогади: Зб.праць / В.Апатский. – Вип.7. – К.: Генеза, 2007. – С. 6-13.
2. Грубер Р. История музыкальной культуры. т.1, ч.2 / Р. Грубер. – М.-Л.: Музгиз, 1941. – С. 317.
3. Карс А. История оркестровки / А.Карс. – М.: Музыка, 1989. – 304 с.
4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Книга 1. От античности к XVIII веку / Т.Ливанова. – М.: Музыка, 1985. – 600 с.
5. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – в 2-х ч. ч. 1-я / Семен Яковлевич Левин. – Л.: Музыка, 1973. – 264 с.
6. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М.: Музыка, 1966. – 522 с.
7. Неф К. История западноевропейской музыки / Карл Неф. – М.,1965. – 387 с.
8. Прюньер А. Новая история музыки / Анри Прюньер. – М.:Музгиз, 1937. – 290 с.
9. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю.Усов. – М.: Музыка, 1989 – 205 с.
10. Bukofzer M. Studies in medieval and renaissance music / Bukofzer M. P. – N. Y., 1950. – 510 p.
11. Hadryś S. Clarino – sztuka gry na trąbce naturalnej / S.Hadryś. – Warszawa 1981. – s.221.
12. Eichborn H. Die Trompete in alter und neuen Zeit. Ein Beitrag zur Musikgeschichte und Instrumentationslehre. / H.Eichborn. – Leipzig, 1981. – 601 s.
13. Menke W. History of the Trumpet of Bach and Handel / W. Menke. – Londyn, 1934. – p. 27-39
14. Pawlowski J. Trąbka od A do Z / Jozef Pawlowski. – PWM, 1969. – 200 s.
15. Praetorius M. Syntagma musicum / M. Praetorius. – 3 vols., Wolfenbiittel 1614-20, facs. rpt. by Wilibald Gurlitt. – Kassel, 1958-59. – 300 s.
16. Reese G. Music in the Renaissance / Gustave Reese. – New York, 1954. – 410 p.
17. Sachs C. Historia instrumentow muzycznych / Curt Sachs. – PWM, 1989. – s. 492.
18. Selfridge-Field E. La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi / E. Selfridge-Field. – Torino: ERI, 1980. – 334 s.
19. Tarr E. The Art of Baroque Trumpet Playing / E.Tarr. – Mainz: Schott Music International CmbCo.KG, 1999. – Vol.I. – 128 p.



**Шовгенюк С. С.,
м. Івано-Франківськ**

ДРАМАТУРГІЧНА РОЛЬ БАСОВОГО КЛАРНЕТУ В ОРКЕСТРОВІЙ ПАРТИТУРІ РІХАРДА ВАГНЕРА (НА ПРИКЛАДІ ДРУГОЇ ДІЇ ОПЕРИ "ТРИСТАН ТА ІЗОЛЬДА")

Анотація. У статті розглядаються основні прийоми роботи Р. Вагнера з басовим кларнетом на прикладі партитури "Тристана та Ізольди". Аналізуються найбільш драматургічно ключові моменти другої дії опери як такої, де басовий кларнет відіграє важливу роль. За рахунок проведення зв'язку з драматургічною ситуацією в певний момент, робиться висновок щодо рівня композиторського розуміння потенціалу басового кларнету.

Ключові слова: басовий кларнет, Р. Вагнер, "Тристан та Ізольда", партитура, тембр, соло.

Аннотация. В статье рассматриваются основные приемы работы Р. Вагнера с бас-кларнетом на примере партитуры "Тристана и Изольды". Анализируются наиболее драматургически ключевые моменты второго действия оперы, так как в нем бас-кларнет играет значительную роль. За счет проведения связи с

драматургической ситуацией в определенный момент, делается вывод касательно уровня понимания композитором потенциала бас-кларнета.

Ключевые слова: бас-кларнет, Р. Вагнер, "Тристан и Изольда", партитура, тембр, соло.

Annotation. In this article we have been explore a main features R. Wagner's work with bass-clarinet in "Tristan and Isolde". We analysing the most important moments in the second act, where bass-clarinett is a very important. By conducting connection with the dramatic situation at some point, the conclusion about the level of understanding of the composer's bass clarinet potential.

Key words: bass-clarinet, R. Wagner, "Tristan and Isolde", score, timbre, solo.

Розвиток оркестру у добу Романтизму набуває дещо інакших рис, ніж у класичну добу. У тому чи іншому вигляді, але ці риси є похідними від загальних естетичних координат романтичного світовідчуття. Дослідники цієї музично-історичної епохи говорять про граничну суб'єктивізацію, про спроби відійти від антагоністичної повсякденності, про увагу до емоційного стану людини, її почуттів та думок. Останні, у свою чергу, спричинили й надзвичайно великий спектр образних світів романтиків – від полум'яного пафосно-революційного романтизму ("Траурно-тріумфальна симфонія" Гектора Берліоза, "Прелюди", "Мазепа" Ф. Ліста тощо) до суб'єктивно-ліричного (творчість Р. Шумана, П. Чайковського та інших митців).

Фактично, як зазначав І. Соллертинський: *"Романтизм це не просто стиль, романтизм являє собою дуже розгорнутий та цілісний світогляд"* [7, с.80]. Саме у добу Романтизму, коли антропоцентрична концепція досягла своєї кульмінації, коли в центрі всесвіту стала людина з її переживаннями та почуттями, – були створені найбільш видатні твори світової музичної класики та сформувався класичний для нас симфонічний оркестр.

Кожен з композиторів-романтиків, прагнучи якнайтонше передати грані власного світу образів, інтенсивно шукав й нові засоби виразності. Тому розвиток романтичного оркестру – це, перш за все, його темброва персоніфікація (певний тембр – носій емоційного стану основного образу), його розширення за рахунок нових інструментів. Залучення та використання тембру басового кларнету є, безумовно, продовженням даної тенденції.

Мета даної статті полягає у персоніфікації тембру басового кларнету в оркестровій музиці Ріхарда Вагнера.

Досягти мети можна за рахунок виконання таких **завдань**, як аналіз ролі басового кларнету в романтичному оркестрі та виявлення особливостей роботи з ним саме у вагнерівському "Тристані".

Незважаючи на те, що поява перших басових кларнетів припадає ще на початок XIX століття, сучасних характеристик він набуває наприкінці 1830-х років. У "Лекціях з історії оркестрових стилів" Ю. Фортунатова зазначається наступне: *"наприкінці 1830-х років музичні майстри <...> збільшили довжину бассету та отримали кларнет, що звучить октавою нижче, тобто кларнет, який удвічі більший за звичайний – басовий кларнет. Він моментально витісняє бассети та займає ключове місце у романтичному оркестрі"* [8, с.103].

Саме в романтичному оркестрі у контексті пошуку нових тембрових фарб басовий кларнет виявив себе як носій, з одного боку, негативних та моторошних образів, з іншого – узагальнено філософських. У таких випадках тембр басового кларнету виявився більш показовим порівняно з традиційним фаготом. Як зазначає Ю. Фортунатов: *"Порівняно з низькими регістрами фаготу, басовий кларнет має більшу щільність, більш темний характер, що відчутно пронизаний холодною інтонацією. Звучання басового кларнету є дуже холодним та немовби слизьким. У ньому є дещо зміїне. Він "вповзає" до басового регістру і робить його особливо похмурим та багатозначним"* [8, с.117].

Басовий кларнет чудово поєднується у тембровий комплекс з віолончелями та контрабасами, в набагато меншій мірі – з фаготом. Його впровадження до романтичного оркестру виявилось наслідком розширення традиційного складу дерев'яної духової групи (*Legni*) та прагненням з боку композиторів більш тонко вибудовувати темброво-кolorистичну палітру, що була би здатною передати усі нюанси образно-емоційної ідеї твору.

У такому ключі басовий кларнет використовувався у партитурах Ф. Ліста та Р. Вагнера. Як добре відомо з біографії, обидва композитори були творчими однодумцями та друзями й прибічниками синтетичної *Gesamtkunstwerk*. До них тембр басового кларнету активно використовувався Г. Берліозом та Д. Мейєрбером. У п'ятому акті "Гугенотів" останнього басовий кларнет має достатньо розвинену партію з великою кількістю сольних проведень. Але в цілому партитури обох композиторів ще недостатньо розкривають тембровий потенціал басового кларнету, розуміючи його лише як черговий низький бас дерев'яної духової групи.

У партитурах Ф. Ліста та Р. Вагнера трактовка тембру басового кларнету переходить на зовсім інший рівень. Незважаючи на те, що композитори мають досить різні оркестрові стилі, обидва працювали над персоніфікацією тембрів та їхнім посиленням в загостренні емоційного колориту. Тому на зміну зовнішнім якостям звучання приходить більш глибоке розуміння його можливостей, більш детальне ототожнювання з драматургічною ситуацією твору у певній точці форми. З таким розумінням ще пов'язана ідея синтетичного мистецтва майбутнього, що володіла свідомістю обох митців.

Як наслідок оркестрові тембри починають грати важливу драматургічну роль поряд з системою лейтмотивів. Фактично в їхніх партитурах формується ідея лейттембрів, яка розквітне уже в мистецтві XX століття. В умовах такого підходу басовий кларнет розумівся як носій похмурих та філософських мелодичних висловлювань, з погрозовими та емоційно збудженими відтінками. Доручаючи сольні проведень тематизму басовому кларнету, обидва композитори прагнули посилити такі образно-емоційні стани. Активізація басового кларнету у тембрових комплексах посилює загальну образно-темброву матрицю у бік пригніченості, збудженості та своєрідного "нависання" похмурого та загрозливого образу.

Оркестр Ріхарда Вагнера можна вважати зразком *інтенсивного* оркестрового мислення (на контраст до *екстенсивного*). Це полягає, перш за все, у наявності мінімуму інструментів, що звучать одночасно; при цьому – їхні темброво-артикуляційні можливості використовуються максимально, а ефективність рішень у формуванні тембрових комплексів продиктована лише драматургічною доцільністю кожного окремо взятого моменту. При цьому до мінімуму зводиться використання ударних та дуже дозовано – інструментів мідної групи. Така концентрованість й насиченість вагнерівського оркестру спонукає думати, що будь-яке використання басового кларнету має на меті *дуже сильно* підкреслити емоційний стан моменту.

У творчості Р. Вагнера найбільш показовим втіленням тембрових можливостей басового кларнету можна вважати "Тристана та Ізольду". Відома та захоплююча інтерпретація середньовічної легенди про кохання та смерть набула багатьох рис інноваційної музичної драми. Саме в даній опері композиція усе більш чітко базується на зчепленні різних лейтмотивів у різних інтонаційних, фактурних та тембрових конфігураціях. Різноманіття тем підпорядковане двом магістральним лейтмотивам – *тристан-акорду* та *Liebestod*. У свою чергу басовий кларнет відіграє дуже важливі функції під час драматургічного розгортання другої дії.

Нагадаємо, що друга дія опери є центральною для сюжетної подачі. Крайні дії виглядають експозицією, зародженням пристрасного кохання Тристана та Ізольди (перша дія) та його підсумком, де між собою змагаються високість почуттів, трагедія героїв та пафос персонажів (третя). У другій дії відбувається своєрідний злам та розворот у бік такої розв'язки. Зазвичай дослідники поділяють її на три окремі частини та сцени:

- очікування Ізольди, страхи Ізольди та Брангени;
- центральний ліричний дует Тристана та Ізольди, у якому застигає час;
- розв'язка – розкриття таємниці, вигнання Тристана та загибель зрадника Мелота.

У наведених сценах басовому кларнету немає місця у ліричному дуеті. Він є сферою позачасового, позаземного, міфологічного. В той же час у двох крайніх сценах тембр басового кларнету, застосовуючись як складова тембрового комплексу, так і маючи сольні

мелодичні лінії, створює емоційний стан, амплітуда якого коливається між емоційним збудженням вступу та суворим, моторошним запитанням короля Марка у заключній частині другої дії. Отже розглянемо детальніше характер партії басового кларнету у зазначених епізодах в аспекті якостей мелодичної лінії та поєднання з іншими інструментами.

Уже в оркестровій інтродукції, що має на меті передати збуджено-нервовий стан Ізольтди перед зустріччю з коханим, можна спостерігати дві форми використання басового кларнету: дублювання, участь у тембровому комплексі та проведення сольної мелодичної лінії.

Розглянемо перші такти вступу. Ефект напруженості у початкових тактах вступу досягається як гармонічними, так і тембровими й динамічними засобами. На *ff* звучить субдомінантовий септакорд (ключові знаки вказують на *B-dur*), що переходить у свій альтерований різновид. Надалі – очікується розв'язання у каданс. Але "Тристан та Ізольтда" відомий ще завдяки інноваційним гармонічним рішенням композитора, які базуються на еліптичних зворотах, та в яких Е. Курт свого часу вбачав "кризу романтичної гармонії" [5]. Відповідно надалі йде тремолуюча низхідна хроматична пульсація у струнних на *dim*. Вона також робить свій внесок у загальний напружений стан сцени.

З оркестрової точки зору інтенсивність мислення композитора, про яку вказувалось вище, можна вбачати у залученні лише струнних, дерев'яних духових та чотирьох валторн. Як наслідок виникає дуже м'яке, але ще й дуже напружене звучання, немовби натягнуте до граничної межі. Басовий кларнет в цьому моменті бере участь у створенні гармонічної педалі до мелодії флейти та скрипок.

Приклад 1.

Einleitung
Sehr lebhaft

Zweiter Aufzug

The image shows a page from a musical score. At the top, it is titled "Einleitung" (Introduction) and "Sehr lebhaft" (Very lively). Below this, the instruments are listed on the left: 2 Flöten (2 Flutes), 2 Hoboen (2 Oboes), 2 Klarinetten in B (2 Clarinets in B), Englisch-Horn (English Horn), 4 Hörner (4 Horns), 3 Fagotte (3 Bassoons), Bassklarinette (Bass Clarinet), Violinen (Violins), Bratschen (Violas), Violoncelle (Cello), and Kontrabässe (Double Basses). The score itself consists of multiple staves for each instrument, showing musical notation with various notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat major or D-flat minor). The tempo/mood is "Sehr lebhaft". The score is divided into two sections: "Einleitung" and "Zweiter Aufzug" (Second Act). The "Einleitung" section starts with a forte (ff) dynamic and a subdominant seventh chord. The "Zweiter Aufzug" section begins with a decrescendo (dim.) marking. The string section plays a tremolo pattern in the lower register.

Куди більш рельєфним виглядає проведення мелодичної лінії у 9-11 тактах, з повтором у 13-15-х. Ця тема за характером є достатньо енергійною та збудженою. Вона проводиться у низькому регістрі на домінантовій педалі тону "фа". Тембровий потенціал басового кларнету робить це проведення дуже концентрованим та напруженим, яке переривається пульсацією триолів у звичайних кларнетів. Остання – виглядає як відповідь до теми, розрядження її напруги.



Подібні якості можна спостерігати у партії басового кларнету *на початку першої сцени* (починаючи з 22-го такту партитури). У поєднанні з альтом, басовим кларнетом проводиться низхідна мелодизована хроматична лінія. У цей час на сцені з'являються Брангена та Ізоolda. За сюжетом, Брангена вмовлятиме Ізоолду зачекати, поки король Марк зі своїм почтом від'їде якнайдалі на полювання.

З режисерської точки зору можна вбачати доволі вдале рішення композитором ідеї тембрового конфлікту. Річ у тому, що королівська свита темброво представлена фанфарами валторн. Їй на контраст до них басовий кларнет та альт проводять достатньо зловісну хроматичну тему, що виносить назовні нервовий стан Ізоолди та страх Брангени до розкриття. Цей епізод – ще одне підтвердження дуже тонкої тембрової гри композитора, яка у традиціях музичної драми вибудовує власний драматургічний простір.

Наступним прикладом розкриття тембрових можливостей басового кларнету, є *кінцівка літери D*. За сюжетом, в цей час Брангена продовжує вмовляти Ізоолду ще трохи зачекати, оскільки королівський паж Мелот слідкує за ними й тому треба бути обережнішим. На кінцівку літери D припадає певна кульмінація цього епізоду, в якому з'являється хроматична та ламана тема. Вона також виконує функцію емоційного коментаря ситуації.

У цей момент партія басового кларнету бере активну участь у формуванні тембрового комплексу дерев'яних духових. Його участь допомагає зробити звучання більш похмурим та важким. Вона є своєрідним контрапунктом до низхідної хроматичної лінії віолончелей та контрабасів. У якомусь сенсі ці відповіді втілюють драматургічну ідею нервовості, метушливості героїні та є квінтесенцією напруги. Надалі починається монолог Ізоолди, в якому вона висловлює своє небажання ще чекати на зустріч. У цей момент партія басового кларнету виконує здебільшого функцію акомпанування, працюючи на створення загального колориту.

Надалі з'являється Тристан. Починається дуже велика й безпрецедентна на той час дуєтна сцена кохання. Враховуючи те, що сцена відрізняється відірваністю від реального світу, тембр басового кларнету в ній майже не використовується. Можна сказати, що в романтичному світогляді йому там не місце.

Нарешті ключовий момент використання басового кларнету припадає на *монолог короля Марка на заключному етапі розвитку драми*. Він починається за 11 тактів до літери I. Окремо варто відзначити дуже скупі й концентровані оркестровки цього фрагменту: басовий кларнет, альт та віолончель.

Короткі низхідні мотиви басового кларнету є своєрідним контрапунктом, договорюванням до скорботних реплік короля. Він абсолютно не гнівається, але страждає, оскільки вважає, що Тристан його зрадив. В цьому епізоді розкриваються дещо інакші якості тембру басового кларнету – холод та відчуженість. Навряд чи якийсь інший тембр зміг би так влучно передати емоційний стан короля в цей момент.

Приклад 3



Отже, на прикладі другої дії опери "Тристан та Ізольда" нами були розглянуті основні форми застосування басового кларнету у вагнерівському оркестрі зрілого періоду, а також – виявлена його роль у формуванні драматургічного простору музичної драми. Серед головних функцій зазначимо наступні:

- доручення сольних партії (з акомпанементом) у тих випадках, де його тембром необхідно підкреслити або нервово-напружений, або холодний емоційний стани;
- участь у тембрових комплексах з іншими дерев'яними духовими та струнними;
- роль у створенні тембрового конфлікту як однієї з форм загального романтичного конфлікту світу мрій та реальності.

Розуміння особливостей роботи з басовим кларнетом є лише одним з аспектів вивчення вагнерівського оркестрового стилю. Але без його врахування неможливим є повноцінне уявлення про сутність розуміння та відчуття композитором романтичного конфлікту; не можна говорити про драматургічну реалізацію або навіть інтерпретацію авторського задуму. У свою чергу, виходячи з таких роздумів, можна робити висновок про надзвичайний інтерес до тембрових можливостей басового кларнету з боку композиторів-романтиків та їхню роль у побудові повноцінної музичної драми.

Література:

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. Акопян. – М. : Практика, 1995. – 256 с.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной оркестровке и инструментовке в 2-х томах / Г. Берлиоз [ред., дополн., прим. Р. Штрауса; пер. С. Горчакова]. – М.: Музыка., 1972. – 284 с.
3. Zenkin K. Романтизм как историко-культурный переворот / К. Zenkin // К. Жабинский, К. Zenkin. Музыка в пространстве культур : сб. статей. – Ростов-на-Дону : МП "Книга", 2001. – С. 8-28.
4. Костенников А. Оперное творчество Рихарда Вагнера в аспекте современных интерпретаций / А. Костенников // Сучасний оперний театр, проблеми оперознавства: зб. статей. – (Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського). – Вип. 89. – К., 2009. – С. 227-237.
5. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вангера / Э. Курт, [пер. Б. Асафьева]. – М.: Музыка, 1975. – 552 с.
6. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
7. Соллертинский И. Романтизм и его общая и музыкальная эстетика / И. Соллертинский // Музыкально-исторические этюды [ред.-сост. М. Друскин]. – Л. : ГМИ, 1958. – С. 80-100.
8. Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей / Ю. Фортунатов. – МГК им. П.И. Чайковского. – М., 2004. – 384 с.
9. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія / Ю. Чекан. – К.: Логос, 2009. – 237 с.
10. Чулаки М. Інструменти симфонічного оркестра / М. Чулаки. – М.: Музыка, 1972. – 177 с.



*Жабенко В. С.,
м. Канів*

З МУЗИКОЮ В СЕРЦІ ПО ЖИТТЮ

Підбиваючи підсумки прожитого та зробленого на певному життєвому етапі, кожен із нас намагається визначити низку причинно-наслідкових подій, що так чи інакше вплинули на нашу долю, а також виокремити із потоку близьких чи просто знайомих людей саме тих, хто безпосередньо чи опосередковано мав найбільший вплив на наше становлення як особистості, вибір професійного шляху, роду заняття, хобі чи кола життєвих інтересів. І досить часто серед таких людей ми відзначаємо педагогів, чий професійний вогник зумів запалити і наш інтерес. Саме таким є для багатьох студентів Канівського коледжу культури і мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини – відокремленого структурного підрозділу університету Сазоненко Павло Іванович, який своїм прикладом стимулює інтерес до фахових знань, за час навчання в коледжі сприяє формуванню у студентів самодостатнього професіоналізму своєї справи.



Мета статті – висвітлити життєвий та творчий шлях П.І.Сазоненка, який своє життя та мистецький талант присвятив вихованню молодого підростаючого покоління та розвитку духового мистецтва в місті Каневі та Черкаській області.

Народився Павло Іванович Сазоненко 23 жовтня 1947 року в селі Нова-Полтавка Костянтинівського району Донецької області в селянській родині. Батько працював механізатором, а мама – вихователем у дитячому садочку. Сім'я була багатодітна, в ній було 5 дітей: 3 брати та 2 сестри. Павло Іванович в сім'ї був четвертою дитиною.

В сім'ї грою на музичних інструментах захоплювався батько – на балалайці та на гармошці (хоч гармошки дома не було). В рідному селі була початкова школа до чотирьох класів. Після закінчення четвертого класу Павло Іванович змушений був ходити на навчання в сусіднє село. Після смерті матері в 1958 році одинадцятирічного хлопця відправили на навчання в школу-інтернаті с. Дружківка (там була восьмирічна школа). При цій школі-інтернату був невеликий духовий оркестр, де хлопець почав вчитися гри на баритоні. Після закінчення восьми класів був відправлений на навчання в Артемівську одинадцятирічну школу-інтернат зі спортивним профілем, де провчився тільки один рік.

В 1963 році після закінчення 9 класів поступив на навчання в Артемівське державне музичне училище по класу тромбона, але перший рік навчання займався на баритоні. В училищі навчався у викладача Лаврика Степана Семеновича, випускника Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, на другому курсі навчання Павло Іванович почав займатися по спецінструменту (тромбона) та інструментовці в Головка Олександра Олександровича, випускника Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (який у свій час навчався по класу тромбона у В. Блажевича, основоположника радянської тромбонної школи).

У 1967 році Павло Іванович одружився і постало питання: чи йти служити в армію, чи продовжувати навчання у вищому навчальному закладі. І в цьому ж році поступив на навчання до Харківського державного інституту культури по класу тромбона, де провчився на стаціонарі один рік, а потім в цьому ж році в молодій сім'ї народився син і у зв'язку з цим з наступного 1968 року вимушений був перевестися на заочну форму навчання. Під час навчання в Харкові Павло Іванович працював у філармонії артистом симфонічного оркестру, а також артистом оркестру цирку. За період навчання в Харківському державному інституті

культури навчався у викладачів Байди Івана Олександровича, а потім Елінкріга Юрія Ізраїльовича на заочній формі навчання.

Після того, як перевівся на заочну форму навчання, поїхав разом із сім'єю працювати до Криму у с. Цвіточе Білогорського р-ну художнім керівником, баяністом і керівником духового оркестру.

Перебуваючи на одній з чергових сесій, Павла Івановича запросив до себе декан факультету і представив його як кращого студента директору нашого училища Чорноусу Миколі Мироновичу, який запросив його на роботу до Канівського училища культури. У 1969 році разом із сім'єю переїхав у Канів працювати на відділ духових інструментів (на той час завідувачем відділом був Василенко О.Ф.), працював паралельно концертмейстером на хореографічному відділі. У 1970 році в училищі був створений квартет баяністів, у якому грали викладачі Ключев В.М., Парнюк М.Г., Сазоненко П.І. та Сергієнко П.О. У репертуарі квартету виконувалися класичні, віртуозні твори, увертюри до опер. Квартет баяністів брав активну участь у концертному житті училища та міста.

Павло Іванович – засновник естрадного оркестру в училищі. Ще в 1970 році запропонував створити на відділі естрадний оркестр, але на комісії це сприйняли скептично. У 1971-1972 навчальному році за підтримки тодішнього завуча з навчальної роботи Батеровського Ю.Г. та директора Шокуна В.П. організував в училищі із студентів та викладачів відділу естрадний оркестр. Дирекція закупила естрадні інструменти і оркестр розпочав репетиції. Репертуар привіз із Харкова, а також використовував інструментовки, які сам створив. Згодом оркестр зазвучав на естраді, незважаючи на те, що створювався він за складних умов.

У 1980-90 роках викладачі училища багато працювали поза межами навчального закладу. Це називалося "шефською допомогою". Павло Іванович створює духовий оркестр у СШ №4 м. Канева. З 1972 року стає керівником духового оркестру АТП 23666 м. Канева. Під його керівництвом оркестр стає постійним учасником масових заходів у місті, бере активну участь у районних та обласних святкових заходах. У 1978 році оркестр під його керівництвом бере участь у Республіканському огляді колективів самодіяльного мистецтва робітників автомобільного транспорту та стає дипломантом конкурсу, а також приймає участь у фестивалі "Зорі Канева" (1979 р.). У 1985 р. від військово-оркестрової служби міністерства оборони СРСР (головний військовий диригент – генерал-майор М. Михайлов) колектив нагороджується Почесним Дипломом за активну пропаганду радянської духової музики.

У 1978-1980 роках Павло Іванович стає керівником естрадно-симфонічного оркестру районного будинку культури, а з 1980 року призначається головою комісії "Духових та ударних інструментів" та художнім керівником зведеного духового оркестру училища. Оркестр під його керівництвом бере активну участь у суспільному житті міста, а також у підготовці та проведенні звітних концертів училища на різних святах. З 1974 по 1990 р. Павло Іванович – керівник оркестру тематичних концертів та звітних концертів училища, готує з духовим оркестром концертну програму до відзначення 40-річчя Перемоги у Великій Вітчизняній війні, за що нагороджується Дипломом лауреата, грамотами та подяками.

В 1985 році під його керівництвом духовий оркестр училища нагороджується Дипломом газети "Красная Звезда" (головний редактор – генерал-лейтенант М. Макеев) за кращі втілення військово-патріотичної тематики у самодіяльному художньому мистецтві, а також нагороджується Дипломом лауреата Всесоюзного огляду самодіяльних художніх колективів.

Павло Іванович був двічі головою циклової комісії відділу духових та ударних інструментів з 1980 по 1989 та з 1991 по 1995 роки. Як голова комісії багато працює над удосконаленням навчального процесу на відділі. В 1991 році за розпорядженням Міністерства культури України він розробляє навчальний план зі спеціалізації "Духові та ударні інструменти". Разом із викладачами комісії розробив програми з предметів спеціалізації та їх методичного забезпечення.

У 1997 році адміністрацією училища (директор Тулін В.І.) було прийнято рішення про відродження естрадно-симфонічного оркестру при РБК на базі училища культури і Павло Іванович знову стає його керівником. До складу оркестру увійшли учні та викладачі відділу, була складена концертна програма, проводилися регулярні репетиції, концертні виступи в училищі, місті, селах району та області. Студенти відділу отримали можливість працювати і вдосконалювати професійні навички з оркестром при підготовці до державного іспиту з диригування. У 2004 році естрадний оркестр бере участь в обласному фестивалі народної творчості "Земля Богдана і Тараса, України вільної окраса". За високий рівень виконавської майстерності, змістовний репертуар та активну участь у культурному обслуговуванні населення оркестр нагороджений Дипломом лауреата фестивалю і йому було присвоєно звання "Народний аматорський колектив".



Святковий концерт з нагоди 40-річчя естрадного оркестру

З 2001 по 2003 рік Павло Іванович – художній керівник духового оркестру відділу. За час роботи з духовим оркестром Павло Іванович розробив обов'язкову програму роботи з колективом, в яку включалися твори як концертного, церемоніального, маршового характеру, так й інші, якими всі студенти повинні були оволодіти у практичній роботі з духовим оркестром за період навчання. У 2003 році Павло Іванович призначається дирекцією училища керівником оркестрової групи народного хореографічного ансамблю "Канівчанка" (керівник Ключєва В.Х.), який бере участь у фестивалях у Франції (2003 р.) та Естонії (2004 р.). За значні досягнення у роботі був нагороджений грамотою обласного управління культури та відзнакою посольства України в Естонії. За час роботи з різними ансамблями та оркестрами він зробив безліч різних інструментовок та обробок музичних творів, перекладів для тромбона та фортепіано.

В 2003 та 2004 роках Павло Іванович призначається головою журі обласного огляду-конкурсу духових оркестрів області.

Працюючи на посаді викладача і керівника, Павло Іванович одночасно працює над створенням цілої низки навчальних програм та методичних рекомендацій, таких як:

- Навчальна програма з дисципліни "Методика роботи з естрадним оркестром".
- Методичні рекомендації до вивчення інструментів естрадного оркестру (тромбон).
- Методичні рекомендації "Інтонування звуків ладу на тромбоні".
- Методичні рекомендації "Виховання в учнів навичок самостійної роботи".
- Методичні рекомендації до вивчення оркестрових інструментів "Тромбон – характерний мідний духовий інструмент".

- Робоча навчальна програма з предмета "Інструментознавство та інструментовка".
- Комплекс методичного забезпечення з предмета "Інструментознавство та інструментовка".

Нині Павло Іванович є акомпаніатором народного хору "Кобзарєва криниця" при Канівському РБК ім. Т.Г. Шевченка та викладачем фахових дисциплін підготовки відділу "Духових та естрадних інструментів" Канівського коледжу культури і мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини – відокремленого структурного підрозділу університету.



*На фото: викладачі відділу "Духових та естрадних інструментів" (2010 рік).
(зліва направо: О.П. Горб, В.П. Мартиненко, Ю.Ф. Сидоренко, П.М. Горб,
П.І. Сазоненко, Р.О. Близнюк, М.В. Пилипчук, Ю.В. Мороз, В.С. Цимбал)*

За багаторічну працю має подяки із занесенням до трудової книжки, грамоти від міського, районного та обласного відділів культури, чотири Почесні грамоти Міністерства культури України: держсекретар В.Л. Стасюк (2003), міністр Ю.П. Богущкий (2004), О.В. Білозір (2005), Є.М. Нищук (2014), та грамоту за заслуги перед Українським Національним Рухом і Організацією Українських Націоналістів (2004).

Підсумовуючи усе сказане, можна прийти до висновку, що творче життя П.І. Сазоненка в мистецтві – це життя подвижника, який не шукає легких шляхів, а в подоланні труднощів черпає натхнення і сили для улюбленої справи, запалює молоді серця, вчить їх жити та працювати, виховує любов до своєї професії.

Сьогодні низка його випускників працює керівниками творчих колективів, викладачами та артистами військових оркестрів, серед них: **Таран Володимир** – керівник та диригент муніципального духового оркестру м. Тальне (Черкаська область); **Новак Іван** – керівник дитячого духового оркестру, с. Вознесенськ Золотоніського р-ну (Черкаська область); **Янаков Федір** – артист Черкаського муніципального духового оркестру, головний методист по духових оркестрах в Черкаській області ОЦНТ; **Жабенко Вадим** – викладач Канівського коледжу культури і мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини – відокремленого структурного підрозділу університету; **Приз Олександр** – артист оркестру Черкаського обласного музично-драматичного театру імені Т.Г. Шевченка; **Яровий Олександр** – художній керівник та директор СБК у с. Млієві (Черкаська область); **Щебетун Леонід** – артист військового духового оркестру в Латвії; **Степанов Леонід** – артист Черкаського муніципального духового оркестру, викладач Черкаського музичного училища; **Лебідь Олександр** – артист духового оркестру Служби

Безпеки України (м. Київ); **Лебідь Руслан** – артист оркестрової групи народної артистки України Оксани Білозір та багато інших.

Павло Іванович має звання "старший викладач", викладач вищої категорії. Але крім цього він людина мудра, чиста, добра, чуйна, чесна, скромна і благородна. Він є справжнім другом для студентів і колег, яким завжди допоможе та підкаже в тяжку для них хвилину. У своїй діяльності Павло Іванович дотримується девізу: "Просто працюю сумлінно та відповідально". З упевненістю можна сказати, що цей девіз – не просто вислів, а зміст його життєдіяльності. Він є сумлінним керівником, учителем, наставником і подвижником духового мистецтва Канівщини, Черкащини та України.

Видатний український педагог Василь Сухомлинський писав: "Людина народжується на світ не для того, щоб зникнути безвісною пилинкою. Людина народжується, щоб залишити по собі вічний слід". Саме такою людиною є і залишається Сазоненко Павло Іванович.



*Мартинюк В. В.,
с. Підкамінь Львівська обл.*

ТВОРЧИЙ ОСЕРЕДОК МИСТЕЦЬКОГО НАВЧАННЯ ПІДКАМІНЩИНИ

У мальовничому краї Бродівського району Львівської області, на північних схилах гір Медоборів, поблизу витоків річок Ікви та Серету розташоване невеличке селище Підкамінь, яке здавна вабить до себе своєю чарівною місцевістю, казковою природою, загадковою історією.

Над селищем височіє велетень-камінь, з цікавістю і захопленням він зустрічає шанувальників усього загадкового і таємничого. А поруч гора Рожаниця та Домініканський монастир – архітектурна пам'ятка XVII–XVIII ст., оберіг селища.

Перегорнувши кілька цікавих сторінок історії, потрапивши у жовтень 1846 року, можна дізнатися про перебування великого Кобзаря, видатного українського поета Тараса Шевченка у селищі, який почув про Підкаміньський чудо-камінь і монастир від конюха з панського маєтку Федора Кружилка, заїхав до Підкаменя, щоб своїми очима побачити це диво. На згадку про це у Підкамені був відкритий музей Тараса Шевченка, у приміщенні якого в 1993 р. з ініціативи начальника відділу культури Бродівського району Галини Зварич, селищного голови смт Підкамінь Кулініч Емілії Мартинівни та директора Бродівської школи естетичного виховання Бугрій Любові Миколаївни була відкрита Підкаміньська школа мистецтв.

Цей новий мистецький творчий навчальний заклад, який був надзвичайно потрібний для навчання та виховання особистості засобами музичного мистецтва, розвитку духовності та культури, розчинив свої двері не тільки юним підкамінчанам, але і дітям сусідніх сіл. Підкаміньська школа мистецтв відразу наповнилася маленькими талантами.

Першим директором цього закладу був призначений Гук Ігор Васильович (1993-2002), випускник Рівненського державного гуманітарного університету (1999) по класу тромбон, спеціаліст I категорії.

Посаду завуча з 1995 р. по сьогодні займає Бешлей Віктор Володимирович, випускник РДГУ (1994 р.) по класу гобой, старший викладач, спеціаліст вищої категорії. Керівник музичного гурту "Зорецвіт" та інструментального ансамблю "Сузір'я", які є постійними учасниками фестивалів та конкурсів, Віктор Володимирович надзвичайно відповідально ставиться до своєї роботи, контролює навчальний процес, є здібним організатором, вимогливим керівником, користується повагою серед колег, учнів та громадськості.

З початку відкриття музичної школи учні мали змогу навчатися за такими художніми та мистецькими напрямками, як: фортепіано (Назаревич М.М.), скрипка (Ковальчук О.С.), тромбон (Гук І.В.), труба (Галатюк А.Р., Федоркович А.Р.), кларнет (Михайлов В.М.), баян – акордеон (Микитюк В.М., Бакоменко Л.Й., Ковальчук Р.М.), бандура (Клімченко Л.І.), художнє малювання (Добрянський З.П.).

У перший навчальний рік (1993-1994) Підкаміньська школа мистецтв дарувала свою любов, духовне спілкування, творчий розвиток 104 учням.

У наступні роки у школу прибувають нові молоді і талановиті викладачі, наповнені бажанням відкривати дітям приємні хвилини творчості, любові до мистецтва. Відділ духових інструментів поповнили Бешлей В.В. (гобой), Думінський І.П. (тромбон), Молінський Ю.І. (гобой), відділ народних інструментів Федунець І.П., Шаправський І.А. (баян – акордеон), Шклярук В.Ю., Гаргаш М.С. (бандура), фортепіанний відділ – Сарабан С.О., Клок Г.В., Мартинюк В.В., Бручківська Н.П., Будзіківська Л.С., відділ струнно-смичкових інструментів – Демчук Н.В., Осейчук О.П. (скрипка), відділ музично-теоретичних дисциплін Квасюк Н.П., відділ художнього малювання – Байцер М.Я.

У 2002 році на посаду директора школи була призначена Шклярук Вікторія Юріївна, випускниця РДГУ (2002 р.) по класу бандури, спеціаліст I категорії, керівник ансамблю бандуристів "Струни душі". Професіоналізм, терпеливість і велика праця, яку вкладає директор у свою справу, дозволяє досягати високих результатів, впевнено йти вперед, виховувати нове покоління юних музикантів. Будучи палким ентузіастом своєї справи, вона вносить великий вклад у становлення та розвиток школи. З її ініціативи у 2003 р. відкривається хореографічний відділ, адже з давніх-давен мистецтво танцю є невід'ємною частиною музичного життя українського народу. На відділі працюють такі викладачі: Гілевич Н.В., Цимбалістів Г.О., Саваринська І.В., Гриб А.Б., є два дитячих хореографічних колективи – "Радісне проміння" та "Скай денс", лауреати та дипломанти фестивалів-конкурсів дитячої хореографічної майстерності серед учнів шкіл мистецтв області та Всеукраїнського фестивалю мистецтв "Мелодії Підкаменя". Хореографія допомагає розкрити творчу особистість дитини, її артистичні здібності. Учні проходять сценічну практику з ранніх років, а різноманітна творча діяльність допомагає їм стати впевненими в собі, бути розкутими, артистичними, відчувати культуру й естетику руху.



Хореографічний колектив "Радісне проміння"

Відділ духових інструментів існує від початку заснування школи мистецтв. Першими викладачами на відділі були Гук І.В., Галатюк А.Р., Федоркович А.Р., Михайлов В.М. Надалі викладацький склад змінювався, зростав набір учнів, розширювався вибір інструментів. На відділі діють класи труби, тенора, баритона, кларнета, флейти, саксофона, тромбона, сопілки, створено оркестр малої форми та ансамбль дерев'яних та мідних духових інструментів.

Такі учні відділу, як Назаревич П., Михалюк М., Янчин Ю. є дипломантами Обласного конкурсу методичного кабінету департаменту культури м.Львова та Всеукраїнського фестивалю-конкурсу юних виконавців (м. Дрогобич).

Відділ пишається випускниками школи, які продовжили навчання у вищих навчальних закладах України різного рівня акредитації, грають у професійних колективах. Серед них: Назаревич П. (сопілка, викл. Бешлей В.В.), Гук В. (тромбон, викл. Гук І.В.), Думінський А. (тромбон, викл. Думінський І.П.), Попроцький І. (тромбон, викл. Думінський І.П.), Ковальчук В. (тромбон, викл. Думінський І.П.), Ковальчук В. (труба, викл. Федоркович А.Р.), Янчин Ю. (сопілка, викл. Бешлей В.В.).

Фортепіанний відділ діє від початку заснування школи. Першим викладачем відділу була Назаревич М.М. У наступні роки викладацький склад поповнили Сарабан С.О., Клок Г.В., Мартинюк В.В. Вже стало традицією проведення на відділі щорічних концертів-лекцій "Музична скринька" та "Подорож у класику", на яких учні можуть продемонструвати свої вміння, індивідуальність та поглибити набуті знання з історії музичного мистецтва, біографій композиторів та концертної виконавської майстерності. Також учні є постійними учасниками святкових концертів у селищі та районі. Викладачі відділу прагнуть до нових творчих здобутків та пошуку сучасних організаційних форм та методів навчання, що дозволяє підвищувати ефективність виконавської підготовки учнів та надає змогу продовжувати й примножувати традиції виховання майбутнього професіонала та аматора музичного мистецтва.

Знання, здобуті у школі мистецтв, стали базою для продовження навчання у середніх та вищих навчальних закладах таким учням: Назаревич Г. (фортепіано, викл. Назаревич М.М.), Мартинюк В. (фортепіано, викл. Назаревич М.М.), Кутняк С. (фортепіано, викл. Сарабан С.О.), Валько М. (фортепіано, викл. Сарабан С.О.).

Продовжувачами давніх культурних традицій українського народу є викладачі та учні народного відділу, на якому сумлінно працюють – Бакоменко Л.Й., Федунець П.І., Шаправський І.А., Гаргаш М.С., Шклярук В.Ю. Щорічно проводиться звіт відділу, де учні різних класів можуть показати свої досягнення, розвивати сценічну витримку, отримувати задоволення від музичної діяльності. Активними учасниками концертів є ансамбль народних інструментів та ансамбль бандуристів "Струни душі". Учні відділу є учасниками регіональних, обласних та всеукраїнських конкурсів, серед них: Данилюк А., Свентик А., Сокальський Р., Федоркович М., Стефанів Х., Піган С.

Продовжили навчання у середніх та вищих навчальних закладах такі випускники: Шаправський І. (баян, викл. Бакоменко Л.Й.), Сокальський Р. (баян, викл. Федунець П.І.), Гарасимчук В. (баян, викл. Федунець П.І.), Федоркович М. (бандура, викл. Шклярук В.Ю.), Волянчук Б. (бандура, викл. Шклярук В.Ю.), Стефанів Х. (бандура, викл. Шклярук В.Ю.)

Також дуже важливим та невід'ємним структурним підрозділом школи є відділ музично-теоретичних дисциплін. Розвиток музичного слуху, пам'яті, почуття ритму у дітей, розширення їх музичного світогляду, знайомство з кращими досягненнями світового музичного мистецтва – основні напрямки діяльності викладачів музично-теоретичних дисциплін.

Першим викладачем відділу була Ковальчук О.С. З роками відділ поповнився новими педагогами – Квасюк Н.П., Мартинюк В.В., Гаргаш М.С.

Викладачі відділу – активні учасники концертів, лекцій, тематичних вечорів, виступають у ролі ведучих та організаторів концертних заходів школи та селища, розробляють сценарії літературно-музичних вечорів, тематичних концертів. Під керівництвом викладачів теоретичного відділу традиційним є щорічне проведення загальношкільних заходів "Свято першокласника", "Останнього дзвінка", "Випускного вечора".

Школа ще досить юна, але дала вже чимало своїх плодів. Повертаються у рідні стіни випускники школи, які, проникнувшись до глибини душі тією любов'ю, яку прищепили їм ще під час навчання їхні наставники, прагнуть розвивати культурні традиції свого народу, плідно продовжують працювати для досягнення головної мети – розвитку особистості дитини, реалізації її творчих здібностей і можливостей, виховання художнього смаку в контексті духовно-моральних та естетичних ідеалів сучасного суспільства. Серед них Назаревич П.В. (сопілка), Шаправський І.А. (баян), Мартинюк В.В. (фортепіано).

Учні та викладачі Підкамінської школи мистецтв протягом усього періоду існування закладу ведуть велику концертно-лекційну роботу в освітніх закладах, бібліотеках, на майданчиках міста, області. В школі постійно працюють дитячі та викладацькі творчі колективи: хори старших та молодших класів, оркестр народних інструментів, ансамбль бандуристів "Струни душі", ансамбль скрипалів, оркестр малої форми та ансамбль дерев'яних та мідних духових інструментів, дитячі вокальні ансамблі "До-мі-сольки", "Мереживо", хореографічні колективи "Радісне проміння" та "Скай денс", колективи викладачів "Зорецвіт" та "Сузір'я", які неодноразово ставали лауреатами різноманітних фестивалів та конкурсів.



Музичний гурт "Зорецвіт"

У процесі навчання у Підкамінській ШМ, крім оволодіння певними музичними інструментами, розвитком вокальних навичок, художньої майстерності та хореографічного мистецтва, також формується їх особистісний світогляд, естетичні й етичні ідеали, воля та характер. Професіоналізм, терпеливість і велика праця викладачів дозволяє досягати високих результатів новому поколінню юних музикантів. Так виховується не лише майбутня творча еліта, але й формується "золотий запас" всієї країни, ті, хто продовжать справу батьків і не дадуть згаснути духовності свого народу.



*Кирстя В. Ф.,
м. Новоселиця*

ЗАДАТКИ І ЗДІБНОСТІ У МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

У сучасній педагогіці чільне місце відводиться дослідженню питань, пов'язаних із розвитком здібностей. Від них залежить успіх і швидкість оволодіння професійними знаннями, уміннями і навичками, які є важливими чинниками керування аматорськими музичними колективами.

Відомий психолог Б.М.Теплов, визначаючи здібності, виділяє три елементи: 1) здібність – це індивідуально-психологічні особливості, які відрізняють одну людину від іншої; 2) здібності – не будь-які уявні індивідуальні особливості, а лише такі, що стосуються успішного виконання дій; 3) здібність не зводиться до знань, умінь і навичок, вироблених в людині [10].

Дещо інший підхід у С.Л.Рубінштейна, який головним показником здібностей вважав легкість засвоєння нової діяльності. Вчений підкреслював, що здібність людини – це передусім здатність до праці і навчання, в процесі яких вони (здібності) розвиваються [7].

Своєрідне трактування здібностей зустрічаємо в О.І.Леонтьєва, який обстоює думку про вирішальну роль соціальних умов виховання у розвитку здібностей, правда, применшуючи їх природну сторону [4]. В.Г.Ананьєв у проблемі здібностей звертає увагу не лише на роль активної діяльності в засвоєнні суспільного досвіду, а й на зв'язок здібностей з особистістю як психологічним утворенням. Простежуючи зв'язок здібностей і характеру, вчений наголошує на тому, що розвиток здібностей і характеру є єдиним, хоч деякою мірою і суперечливим процесом [1]. О.Г.Ковальов і В.Г.Мяснищев ставлять питання про ліквідацію розриву між здібностями та іншими якостями особистості. Обидва дослідники вважають, що під здібностями належить розуміти комплекс якостей особистості, необхідних для успішного здійснення будь-якої діяльності.

Деякі вчені (В.В.Богословський, О.Г.Ковальов, А.В.Петровський) виділяють загальні та спеціальні здібності. На їхнє переконання, загальні здібності відповідають вимогам не одних, а багатьох видів діяльності, а спеціальні – більш вузькому колу конкретної предметної діяльності (педагогічної, музичної, математичної тощо).

Тому можемо визначити, що музичні здібності – це характерні властивості індивіда, за допомогою яких він сприймає музику як художній феномен, виявляє і реалізує себе в музично-творчій діяльності. Наявність чи відсутність здібностей значною мірою визначають спроможність індивіда навчатися музичному мистецтву, а їхній якісний рівень – доцільність вибору музики як галузі професійної діяльності. Разом з тим музичні здібності, які у первісному виявленні є анатомо-фізіологічними задатками і спочатку не зорієнтовані виокремлено на музику, підлягають розвитку у процесі цілеспрямованого навчання. Ефективність цього розвитку значною мірою залежить від того, наскільки повно і конкретно входить ця робота в систему підготовки музиканта з початкової школи до завершення вищої освіти і наскільки органічно вона пов'язується з усіма компонентами змісту навчання.

Проблеми нахилів, задатків і здібностей, як відомо, були у полі зору філософів з давніх часів. Особливо активізувалися наукові дослідження у даному напрямі у другій половині XIX століття, коли психологія повністю виокремилася в самостійну науку і предметно поділилася на окремі галузі (загальна психологія, педагогічна психологія, дитяча психологія, психофізіологія, психологія мистецтва тощо). Основи матеріалістичної теорії заклали праці І.М.Сеченова та І.П.Павлова, яку опрацьовували і розвивали у різних галузях психології Б.М.Теплов, В.Г.Ананьєв, С.Л.Рубінштейн, О.М.Леонтьєв, В.М.Мясищев, А.Г.Ковальов, Г.С.Костюк, Ю.В.Самарін, В.І.Кириєнко, Ф.М.Гоноблін, Н.В.Кузьміна та інші. У процесі досить тривалих наукових досліджень поступово сформувалося більш-менш узгоджене розуміння сутності нахилів, задатків і здібностей, визначилися основні положення їх теорії. Так, здібності переважно розглядаються як властивості індивіда, що забезпечують виконання певних видів діяльності. "По суті здібність, – писала Т.І.Артем'єва, – входить в систему притаманних даній особистості якостей і є вираженням її індивідуальності" [2, с. 48]. Нахили

виявляються у прагненні до певної діяльності і є первісною ознакою здібностей. "Під задатками необхідно розуміти первинну природну основу здібності, ще не розвинену, але таку, що дає про себе знати при перших спробах діяльності" [3, с. 163]. І.П.Павлов писав з цього приводу: "... те, що відбувається без навчання, є безумовний рефлекс, а те, що відбувається з навчанням, – умовний рефлекс" [5, с. 618].

Задатки як анатомо-фізіологічні властивості перетворюються у здібності у процесі певної предметної діяльності, навчання і виховання. Цю думку, закладену в поглядах І.П.Павлова, поділяє переважна більшість психологів. Б.М.Теплов писав: "... природженими можуть бути лише анатомо-фізіологічні особливості, тобто ті задатки, що лежать в основі розвитку здібностей, самі ж здібності завжди є результатом розвитку, який здійснюється у процесі виховання і навчання" [10, с. 151]. В.М.Мясіщев і О.Л.Гостдінер пропонують розглядати задатки як природжені при житті придбані властивості особистості, що полегшують оволодіння будь-якою діяльністю і дозволяють здійснювати її на високому рівні.

Існують також думки, що й здібності доцільно розглядати як первісні природні якості, однозначні за змістом генетичним задаткам. Їх розвиток є логічним процесом продовження "людської природи" в умовах соціальної адаптації особистості, навчання і виховання, цілеспрямованої практичної діяльності. Але за такої точки зору, на думку О.Г.Ковальова, виникає питання: стають задатки у процесі перетворення психологічними явищами, чи до анатомо-психологічних явищ тільки додаються психологічні? У цьому він бачить складність питання і його нерозв'язаність [3, с. 162-163].

Виокремлюючи поняття задатків і здібностей (або обдарованості, таланту чи генія), дослідники зіштовхуються з теоретичними труднощами як фенотипічного плану, так і щодо наукової достовірності обґрунтування кожного поняття, визначення об'єктивно мотивованої межі між ними. Можна, зрозуміло, тлумачити задатки як первісні реакції психіки, головної нервової системи на конкретні зовнішні подразники, певну спроможність індивіда до тієї чи іншої діяльності, даровану йому від народження. Але де та межа, за якою задатки переходять у здібності? С.Л.Рубінштейн, А.Н.Леонтьєв, А.Г.Ковальов, В.Н.Мясіщев та інші психологи з тими чи іншими нюансами розглядають здібності як результат удосконалення та узагальнення умінь і навичок (формування у процесі діяльності) і як продукт психічної діяльності: "... психічний процес переходить у здібність по мірі того, як зв'язки, що визначають його протікання, "стереотипізуються" [7, с. 57].

Не викликає серйозних заперечень твердження, що успішна професійна музична діяльність індивіда можлива лише за умови наявності у нього розвинених музичних здібностей і насамперед яскравих природжених задатків. Саме анатомо-фізіологічні якості найчастіше стають визначальним фактором соціальної адаптації особистості, ефективності її професійної діяльності. Так, відмінні музичні задатки дозволяють підготувати висококваліфікованого професійного музиканта, успішно формувати його як творчу особистість, посередні задатки – посереднього фахівця, а слабкі задатки свідчать про професійну непридатність.

Візьмемо, для прикладу, ситуацію, яка досить часто спостерігається в навчальних закладах усіх ланок і рівнів. Одна частина учнів чи студентів, виявляючи старанність і наполегливість у навчанні, постійно зустрічається з труднощами у сольфеджуванні, написанні музичних диктантів, слуховому аналізі інтервалів, акордів, гармонічних послідовностей тощо. Інші учні чи студенти, виявляючи поверхове ставлення до навчання, досить легко справляються з подібним завданням. Тобто цілеспрямована робота одних не призводить до результатів яких без особливого напруження досягають інші. Показово, що у процесі багаторічного навчання відмінності якісних показників між цими групами фактично зберігаються. Обдаровані учні і студенти, навіть не змінюючи свого ставлення до навчання, як і попередньо, мають відчутну перевагу, а ті з них, що були налаштовані на серйозну роботу, досягали, як правило, значних успіхів у професійній діяльності.

Необхідно мати на увазі, що музичні задатки до "зустрічі" з музикою не є, власне, задатками музичними. Очевидно, що відчуття неадекватної висоти звуків і сили звучання – це природна реакція аналізатора на частоту та амплітуду коливань джерела звука. Тобто

реакція на звуковий сигнал, який сам собою є фізичним, а не музичним явищем. Ритм як певна послідовність, організоване чергування процесів, дій, рухів, сигналів, упорядковані звуки, мовні чи зображальні елементи, широко використовуються в суспільній практиці, у найрізноманітніших видах і формах людської діяльності. Чуття ритму як природжена властивість допомагає індивіду виявляти себе в тій чи іншій практичній діяльності, не маючи при цьому ніякого відношення до музичного мистецтва. Подібні приклади можна продовжувати, торкаючись фактично усіх так званих природжених музичних здібностей.

Отже, анатоμο-фізіологічні задатки первісно є "безпредметними", загальними: одні й ті ж із них можуть використовуватися і адаптуватися в різних видах практичної діяльності, де вони "опредмечуються" як специфічні властивості у конкретній предметній сфері. Так, природжені задатки стають музичними тільки у процесі застосування їх у музичній діяльності, коли вони виявляються по відношенню до елементів і виражальних засобів музичної мови, механізмів сприймання і переживання музики. Вони отримують конкретну предметність, ознаки певної музичної властивості і розвиваються у відповідності з правилами і вимогами музичного мистецтва.

Питання взаємовідносин природжених задатків і придбаних здібностей у психології і теорії музичного виховання займають важливе місце. Адже саме вони визначають можливості і потенції учнів і студентів, значною мірою обумовлюють якість підготовки фахівців. У чому ж полягає сутність і особливості цих взаємовідносин? По-перше, як відзначалося, музичні задатки детермінують генезис і розвиток музичних здібностей: за відсутності перших не можуть відбутися другі. Факти виявлення і розвитку музичних здібностей у дітей, які не володіють природженими задатками, висвітлені у дослідженнях Б.М.Теплова, О.М.Леонтьєва та інших науковців, не заперечують даної тези. Кожна, навіть незначна здібність до музичної діяльності спирається на певні природжені потенції індивіда. Ці потенції, задатки можуть спочатку не виявлятися чи мати дуже слабкий сигнал. Особливо це характерно для дітей, що не мають належного культурного оточення, не розуміють механізму виконання тестових завдань, сутності операції звукоутворення, побудови метроритмічних малюнків тощо. Але у кожному випадку спочатку пробуджуються анатоμο-фізіологічні властивості, без чого про здібності не може бути й мови.

По-друге, розвиток музичних здібностей сприяє удосконаленню музичних потенцій, поліпшенню "музичної природи" індивіда. Природжені задатки адаптуються в умовах реального інформаційного простору, практичної музичної діяльності, цілеспрямованого розвитку музичних здібностей, відчувають їхній вплив і піднімаються на вищий рівень самореалізації і генеративної дії на здібності. Деякі відомі композитори і виконавці стверджували, що в основі їх творчих досягнень лежить один відсоток таланту і дев'яносто дев'ять відсотків копіткої праці. Віддаючи належне ролі праці в удосконаленні природжених властивостей, необхідно пам'ятати, що розвиток здібностей можливий тільки в межах генетичних можливостей індивіда.

По-третє, музичні задатки і здібності, як тісно взаємозв'язані і взаємозалежні явища, складають, на перший погляд, єдину, цілісну сферу пізнання, самореалізації і продуктивної діяльності індивіда в галузі музичного мистецтва. Проте не треба забувати, що субстанціонально вони є різними, неадекватними поняттями і їхні взаємозв'язки і взаємозалежності як взаємовідношення потенційних можливостей і засобів їх реалізації, мають досить умовний характер. Більше того, вони не завжди обумовлюють один одного. Так, музичні задатки породжують музичні здібності, детермінують їх розвиток, проте не обумовлюють і не гарантують якісних показників цього розвитку. Індивід може мати відмінні музичні задатки і не виявляти себе в здібностях до практичної музичної діяльності. Музичні здібності, у свою чергу, ґрунтуються на реальних задатках, але визначальним фактором їхнього розвитку виступають інші рушійні сили, зокрема, психофізіологічні чинники. Один із таких чинників є нахили до музичної діяльності. Вони формуються на основі природженого потягу до творчої діяльності (належність індивіда до художнього типу), іманентних кожному індивіду генетичних властивостей, а також мотиваційних чинників, обумовлених зовнішніми, соціальними факторами та індивідуальними інтересами.

Серйозне опрацювання проблем музичних здібностей почалося з кінця XIX – початку XX століть. Запроваджене ще на початкових етапах дослідницької роботи поняття "музичність" довгий час не мало належних анатомо-фізіологічних і психофізіологічних обґрунтувань і конкретних характеристик як об'єктивно-суб'єктивна якість і логічно побудована структура, що досить часто обумовлювало випадковість у визначенні її елементів, еклектичне поєднання різнорівневих властивостей і т.п. Одні дослідники розуміли музичність як чуття інтервалів (А.Файст), здібність аналізувати акорди (К.Штумпф, М.Меєр), інші – як здібність насолоджуватися музикою, переймати її настрій, глибоко розуміти форму, фразоутворення, тонке відчуття стилю.

Конкретні елементи музичних здібностей визначали М.О.Римський-Корсаков (технічні – здібність до гри на певному музичному інструменті чи до співу, і слухові здібності – елементарні (гармонічний і ритмічний слух) і вищі), В.Хеккер і Т.Ціген (п'ять компонентів, які відповідають основним, на їх думку, психічним функціям: сенсорний, рентентивний, синтетичний, моторний та ідеативний, що репрезентують відчуття, пам'ять, сприймання, моторику і мислення).

Численні дослідники, визначаючи компоненти чи елементи музичності, робили спроби знайти методологічні підходи до визначення і класифікації музичних здібностей. Так, Г.Кьоніг вважав доцільним класифікувати їх за основними видами музичної діяльності. К.Ламп і Н.Кейс пропонували класифікувати музичні здібності за ознаками "специфічності здібності" до гри на різних музичних інструментах. І.Кріс визначив три види музичності: інтелектуальну, емоційну і творчу. Е.Віллемс вважає підґрунтям для класифікації музичних здібностей основні засоби музичної виразності – мелодію, гармонію і ритм. У класифікації Е.Сегі прослідковується опора на різні види музичного слуху (ритмічний, мелодичний, гармонічний, поліфонічний, тональний і внутрішній слух). П.Міхель вважає основним фактором музичності специфічну взаємодію музичних здібностей (здібності диференціювати і запам'ятовувати музику, музичного мислення і музичної фантазії, виховання музичного смаку). Д.Мак-Лейш висловив думку про те, що у побудові системи музичності необхідно спиратися на домінуючу властивість – музичну пізнавальну здібність. Складовими цієї здібності він назвав музичну пам'ять, розрізнення висоти і уміння аналізувати акорди.

Значний внесок у розвиток наукової думки про музичні здібності зробив Б.М.Теплов. Багаторічні дослідження дозволили створити оригінальну модель музичної обдарованості, яку він розглядає як якісно своєрідне сполучення загальних і спеціальних здібностей, що зумовлює ефективність музичної діяльності. Основними музичними здібностями він вважав ладове відчуття, здібність до слухового уявлення і музично-ритмічне відчуття. Музичний слух, на його думку, має два компоненти – перцептивний (сприймання мелодичного руху – ладове відчуття) і репродуктивний. До неосновних компонентів музичності він відносить тембровий, динамічний, гармонічний і абсолютний слух.

Н.О.Витлугіна ділить музичні здібності на музично-естетичні і спеціальні. М.Г.Барановський, О.М.Сохор, Л.А.Баренбойм, Г.М.Піпін виділяють роль музичного мислення. Окремі автори наголошують на необхідності включення до комплексу музичних здібностей музичної пам'яті (А.Л.Готсдинер, І.П.Гейнріс, Г.М.Ципін, А.К.Бриль, В.О.Крутецький). К.В.Тарасова, ґрунтуючись переважно на результатах теоретичних досліджень Б.М.Теплова, знаходить особистий підхід до визначення структури музичності як багаторівневої системи власне музичних загальних і окремих здібностей. Структура загальних музичних здібностей, на її думку, складається з двох основних підструктур: емоційної чутливості музики – головного показника музичності, і пізнавальних музичних здібностей – сенсорних, інтелектуальних і музичної пам'яті. До загальних сенсорних музичних здібностей К.В.Тарасова відносить музичний слух (мелодичний, тембровий, динамічний і гармонічний) і відчуття ритму; до загальних інтелектуальних музичних здібностей – музичне мислення (в єдності його репродуктивного і продуктивного компонентів) і музичної уяви; до окремих музичних здібностей – абсолютний слух і різного виду виконавські дані – сенсорні, моторні, сенсомоторні. Вона наголошує, що кожна музична здібність – це системне утворення, яке складається із компонентів різної складності; вона формується від елементарних до все складніших складових [9, с. 26-27].

Викладені вище матеріали – це короткий огляд лише частини різноманітних поглядів і суджень щодо музичних здібностей у відомих науковців і музикантів. Проте і вони дозволяють зробити певні висновки. Насамперед треба відзначити, що багаточисельні наукові позиції, погляди і судження (налічується понад сто варіантів) не свідчать про наявність такої ж кількості наукових підходів до проблеми. Значна частина з них містить аналогічний зміст чи ідентичні, викладені різними понятійними формулами, погляди. Це дозволяє об'єднати їх в окремі групи, провести певну класифікацію за іманентними ознаками і смисловою тотожністю. Аналіз матеріалів показав, що узагальнена думка науковців зосереджує увагу переважно на п'яти напрямках виявлення музичних здібностей (музичності, музичної обдарованості): інтелектуально-пізнавальному, сенсорно-слуховому, виконавському, образно-емоційному і творчому.

Література:

- 1.Ананьев В.Г. Человек как предмет познания. – Л.: ЛГУ, 1968. – 339 с.
- 2.Артемов Т.И. Проблема способностей: личностный аспект // Психол. журнал. – М., 1984. – Т.5., № 3. – С. 48.
- 3.Ковалев А.Г. Психология личности. – М., 1963.
- 4.Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М., 1975. – С. 280.
- 5.Павловские клинические среды. – М., 1954.
- 6.Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии. – М., 1976. – 416 с.
- 7.Рубинштейн С.Л. Методологические и теоретические проблемы психологии. – М., 1969.
- 8.Смирнова Е.И. Становление межличностных отношений в раннем онтогенезе // Вопросы психологии. – 1994. – № 6. – с. 5-15.
- 9.Тарасова К.В. Онтогенезис музыкальных способностей. – М., 1988.
- 10.Теплов В.М. Психология музыкальных способностей. – М., 1975. – 330 с.



*Франчук А. М.,
м. Рівне*

ВІДДІЛ ОРКЕСТРОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХМІЛЬНИЦЬКОЇ ШКОЛИ МИСТЕЦТВ

Хмільник – місто обласного значення в Україні, центр Хмільницького району Вінницької області, курорт державного значення. Розташоване в північно-східній частині Поділля на річці Південний Буг. Перша згадка про місто зазначена у 1363 році в литовському літописі про князя Ольгерда.



Географічне розташування міста визначило його складну історичну долю, бо Хмільник розташований неподалік від Чорного шляху, яким рухалися татарські орди, залишаючи за собою страшні сліди насилля і руйнувань. За народними переказами, у межах сучасного міста жили мужні поселенці, які робили сміливі набіги на грабіжницькі орди татар та ховались від них на острові, покритому густими заростями лози й калини, поверх якої густо

вився хміль. Цей острів називали хмільником (від слова "хміль"). В 1434 р. в місті була збудована сильна фортеця з укріпленим замком, навколо якої поселялися люди, будувалися будинки.



1793 року разом з іншими містами Поділля Хмільник приєднано до Росії в якості заштатного містечка Подільської губернії. З утворенням Брацлавської губернії 22 травня 1796 р. був затверджений герб міста (срібна вежа на блакитному тлі).

9 Червня 1804 року Хмільник став заштатним містом Літинського повіту Подільської губернії, в цьому статусі перебував до Жовтневого перевороту. Зі зростанням промисловості збільшився приплив переселенців до міста (1915 р. у Хмільнику мешкало 18,3 тис. осіб). У 1911 році за проектом академіка Фоміна над мальовничим берегом Бугу поблизу старих замкових мурів збудовано найяскравішу споруду Хмільника Палац графа Ксідо. 9-16 серпня 1919 р. у Хмільнику під час наступу на Київ стояв Кінний полк Чорних Запорожців Армії УНР. 1934 року при пошуках питної води у Хмільнику були виявлені лікувальні радонові води; відкривається нова сторінка в історії міста – Хмільник стає курортом. З 1970 року Хмільник – місто-курорт республіканського значення. З 1979 року Хмільник віднесено до категорії міст обласного підпорядкування.

Хмільник – не тільки курорт, але й промисловий центр. Промислові підприємства міста виготовляють обладнання для сільського господарства, будівельні матеріали, меблі, одяг, продукти харчування.

Освіта також не на останньому місці: у Хмільнику функціонує чотири загальноосвітні школи, два професійно-технічні навчальні заклади, школа мистецтв, вісім гуртків різних напрямів роботи, спортивна школа та три спортивні секції.

Хмільницька школа мистецтв



Школа створена 1962 року рішенням виконкому Хмільницької райради депутатів трудящих "Про відкриття Хмільницької дитячої музичної школи". 1 вересня 1963 року 60 учнів почали заняття по класу фортепіано, бандура, баян та духові інструменти в приміщенні Будинку піонерів. Першим директором став Могилевський Валерій Григорович та 4 викладачі розпочали роботу по формуванню учнівського колективу. 1964-65 навчального року контингент школи складає 200 учнів та педагогічний колектив з 15 викладачами, який

очолив Шлікер Володимир Васильович. В 1968 році відбувся перший випуск, музичну освіту здобули 17 учнів.

В 1975 році добудовано нову частину приміщення: актову залу на 160 місць та 13 класів. У 1988 році заклад відзначив своє 25-ліття, учнівсько-педагогічний колектив очолює Сіпатий Дмитро Дмитрович, заступник директора – Громова Алла Миколаївна, контингент школи складає 300 учнів та 32 викладачі. 1990 рік – кризовий для школи, контингент учнів зменшується до 281, викладачів до 28.

У 1992 році змінена назва закладу на Хмільницька школа естетичного виховання. У 2000 році відкривається новий клас гітари та клас образотворчого мистецтва. 2005 рік – директором призначається Автодійчук Валентина Василівна. На 4-х відділах навчається 325 учнів, педагогічний колектив складається з 32 викладачів. 2007 році заступником директора призначається Коломієць Ірина Михайлівна та відкривається клас сольного співу. В 2008 році контингент школи – 331 учень, викладачів – 33.



2012 року змінюється назва закладу на Хмільницьку школу мистецтв, відкрито групи, що працюють на засадах самоокупності (70 учнів), також відкрито підготовчі групи раннього естетичного розвитку для дітей дошкільного віку. 2013 року контингент школи складає 395 учнів, школа відзначає ювілей – 50 років. За весь час існування мистецьку освіту здобули більше 1500 учнів.

На сьогоднішній день Хмільницька школа мистецтв – це комунальний початковий мистецький навчальний заклад. Школа закупила новий комплект духових інструментів, при школі створений дитячий духовий оркестр. Контингент школи – 400 учнів, які навчаються на п'яти мистецьких відділах.

Відділ музично-теоретичних предметів

Провідну роль у розвитку природних музичних здібностей дітей відіграють уроки з музичної грамоти, сольфеджіо, музичної літератури, сольного, ансамблевого та хорового співу. Постійна модернізація викладання, застосування музично-комп'ютерних технологій, удосконалення навчального процесу, а також творчий підхід заввідділом, старшого викладача Дячок Л. М. створили належні умови для навчання. Окрім програмних матеріалів, з якими учні школи знайомляться на уроках, проводиться велика наочна робота: оформлення стендів, таблиць, планшетів, шкільної газети "Мистецький вісник", підбір фонохрестоматій та відео додатків.

На відділі створені підготовчі групи для дітей дошкільного віку, програма яких розрахована на ранній естетичний розвиток. Учні оркестрового та народного відділу мають змогу відвідувати предмети за вибором, зокрема додатковий музичний інструмент (викл. Торбо Н. І.).

В 2003 році у школі була створена дитяча вокальна студія "Веселка", яка набула особливої популярності. У її складі вокальні ансамблі та солісти. За високу виконавську майстерність і творчі досягнення колективу в 2007 році присвоєно почесне звання "зразковий".

Усі предмети музично-теоретичного циклу разом з фаховими надають учням можливість отримати гармонійний розвиток, збагатити свій кругозір, творче мислення і духовність.

Відділ народних інструментів

З першого навчального року школи розпочалася велика організаційна робота по створенню класів народних інструментів. За час існування відділ декілька разів реорганізовувався та об'єднувався з відділами оркестрових духових і струнно-смичкових інструментів.

Нині на відділі працює 7 викладачів і навчається 66 учнів з фаху баяна, акордеона, бандури та гітари. Організаційну роботу ось уже 25 років здійснює заввідділом, старший викладач Андрощук О. М.

З метою охоплення більшого контингенту учнів естетично-виховною роботою та популяризацією колективного музикування на відділі створені ансамблі бандуристів, гітаристів, народних інструментів та ансамблі малих форм. Для роботи дитячих творчих колективів придбані музичні інструменти, а саме: баяни, гітари, акордеони, бандури, а також сценічні костюми.

Найдовший творчий шлях пройшов ансамбль бандуристів (кер. Автодітчук В.В.). Дата його створення – 1965 р. Змінювалися учасники і керівники, та колектив демонстрував високий виконавський рівень, постійно пропагував національний інструмент і рідну українську пісню.

Покращення матеріально технічної бази, удосконалення навчального процесу, велика робота з естетичного виховання – все це сприяє зросту творчої активності викладачів і учнів відділу народних інструментів.

Фортепіанний відділ

Фортепіанний відділ був сформований з перших днів відкриття школи і пройшов з нею всі етапи становлення і розвитку. До 50-річчя закладу відділ, яким керує досвідчений викладач Бурденюк С.Ю., підійшов з немалими творчими здобутками, добрими традиціями та з активною участю в естетично-просвітницькій діяльності школи. На найчисельнішому відділі школи 15 викладачів навчають 160 учнів гри на фортепіано. Слід відзначити викладачів, які неодноразово підтверджували якісну підготовку вихованців до конкурсів, концертів та вступів у виші, це: Громова А.М., Глозман Д.Б., Наумова Л.В., Красільник Р.В., Смішко О.А., Стороженко Г.В.

Близько 150 випускників відділу успішно продовжили мистецьку освіту в культурно-просвітницьких, педагогічних, музичних училищах, інститутах культури і мистецтв, музично-педагогічних університетах, консерваторіях та музичних академіях.

Відділ образотворчого мистецтва

Клас образотворчого мистецтва був відкритий у школі восени 2000 року з 8 учнями з ініціативи керівництва закладу та місцевого митця Д.І.Власійчука.

У 2000 р. з розширенням учнівського контингенту був створений відділ образотворчого мистецтва. Сьогодні тут навчається 80 учнів. Троє досвідчених викладачів: Громова І.М. (заввідділом, викладач-методист), Власійчук Д.І. (викладач-методист), Дворецький В.Г. не тільки навчають дітей бачити в житті дивовижні явища, форми і різноманітність кольорів, але й відчувати їх художню і емоційну виразність.

Упродовж 6 років учні вивчають академічний малюнок, живопис, композицію, декоративно-ужиткове мистецтво (писанкарство, витинанку, народний декоративний розпис). Також діти знайомляться з різноманітними зображувальними матеріалами – гуаш, акварель, кольорові олівці, пастель, фломастери, аплікації і комбінації цих матеріалів у змішаній техніці.

Гарною традицією у школі стало у переддень Великодня проведення свята "Сонце на долоні" та майстер класу з писанкарства. Щорічно в школі проводяться декілька тематичних, експонаційних та звітних виставок.

Визначними подіями у житті відділу були також персональні виставки народного майстра витинанки Д.І.Власійчука у виставкових залах та мистецьких салонах України. Викладачі відділу гордяться, що за 12 навчальних років початкову мистецьку освіту отримали 195 учнів і 25 з них вступили у вищі навчальні заклади України та Польщі.

Шкільна дитяча філармонія

Дитяча філармонія (відповідальна Слюсар Г.І.) у 2012 році відзначила свій перший ювілей – 5 років з дня створення. Цей відділ у закладі став своєрідною творчою лабораторією для юних виконавців та учнів, лекторів-початківців. Щороку восени складається план заходів Дитячої філармонії, формуються концертні бригади та призначаються відповідальні викладачі. Протягом навчального року лектори та концертні бригади відвідують міські заклади освіти, організовують зустрічі з установами та організаціями, співпрацюють із міськрайонним літературно-мистецьким клубом "Золота троянда", РБК та міською бібліотекою.

За час існування Дитячої філармонії всю організаційну роботу виконують викладачі відділу музично-теоретичних предметів. Творчо, з цікавими добірками тематичних матеріалів проводять заплановані заходи Дячок Л.М., Осаволюк Л.А., Давидова Н.О., Доліна О.Г., Крижевська Т.Б.

На заходах постійно пропагується класичне мистецтво, музичні інструменти, дитяча творчість. Концертно-просвітницька діяльність Дитячої філармонії суттєво змінила рівень абітурієнтів. Ось вже кілька років зарахування до початкових класів проводиться на конкурсній основі.

Відділ оркестрових інструментів



Відділ створений в результаті об'єднання класів струнно-смічкових та духових інструментів (заввідділом Невмержицька І.В.). 90-ті кризові роки негативно вплинули на учнівський склад відділу. Суттєво зменшилась кількість учнів-духовиків та повністю закрилися класи скрипки і віолончелі. 2000 роки стали роками відродження класу духових інструментів. З кожним навчальним роком розширювався його учнівський склад. У 2005 році відновлено клас скрипки, а у 2006 році клас віолончелі.

Для творчого розвитку дітей на відділі створені учнівські колективи, в яких беруть участь всі юні оркестранти. Заслуженою увагою в школі користується ансамбль скрипалів (кер. Невмержицька І.В.) та ансамблі малих форм (кер. Кошель Н.М.). Солісти-скрипалі неодноразово брали участь в регіональних конкурсах "Струни Поділля", обласних "Подільська весна" та нагороджувалися подяками, дипломами і грамотами.

Сьогодні шкільну сім'ю оркестрових інструментів представляють скрипка, віолончель, труба, тромбон, туба, саксофон та сопілка. Навчають гри на духових інструментах досвідчені викладачі – це старший викладач та керівник духового оркестру Долін Михайло Юрійович який починав свій творчий шлях з юних літ, ще у молодших класах він почав грати у шкільному духовому оркестрі, закінчив Хмельницьку музичну школу, Вінницьке музичне училище ім. М.Д.Леонтовича по класу тромбон та Вінницький педагогічний університет. Придбання комплекту духових інструментів (2012 р.) дало змогу відновити заняття з колективного музикування, нині оркестр готує цікавий репертуар для концертних виступів.



Кішук Олексій Сергійович, який також закінчив Хмельницьку школу естетичного виховання, вступив та вдало закінчив Хмельницьке музичне училище ім. В.І.Заремби по класу саксофон та Вінницький педагогічний університет, активно займається педагогічною діяльністю на теренах Хмельницького району. На сьогоднішній день саксофон – дуже популярний інструмент і є багато бажаючих навчатися грі на цьому інструменті, через це на вступних заходах створюються конкурси серед дітей на вступ до закладу.

Педагоги активно пропагують серед дітей та молоді оркестрові духові інструменти, ведуть велику концертну діяльність. Солісти класу духових інструментів брали участь і ставали переможцями у конкурсах різних рівнів та неодноразово займали призові місця у регіональному конкурсі "Струни Поділля".

Покращення матеріально-технічної бази, удосконалення навчального процесу, велика робота з естетичного виховання – все це сприяє зросту творчої активності викладачів і учнів відділу оркестрових інструментів.

За 50-річну діяльність викладачами відділу були підготовлені до вступу у вищі навчальні заклади десятки кращих випускників школи.

Література:

1. Сайт міста Хмельника [<http://hm.ua/page/history>].
2. Архів Хмельницької школи мистецтв.
3. Інформаційний посібник "Хмельницька школа мистецтв".

*Турковський В. А.,
м. Рівне*

ІСТОРИЧНІ ПЕРІОДИ ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ: ВІД СТАНОВЛЕННЯ СПЕЦІАЛІЗАЦІЙ ДО СЬОГОДЕННЯ ТЕРЕБОВЛЯНСЬКОГО ВИЩОГО УЧИЛИЩА КУЛЬТУРИ

Теребовлянщина як історико-етнографічний епіцентр Галицького Поділля повсякчас привертає увагу дослідників не лише складною історичною долею, а й особливостями традиційно-побутової і духовної культури та самобутнім музичним мистецтвом. Саме на Теребовлянщині сформувалося специфічне життєве середовище, де віками перепліталися елементи української, польської, вірменської, єврейської та російської культур, відбувалося взаємопроникнення регіональних традицій, а багатовікове співіснування та мовна близькість сприяли асиміляції. Культурно-мистецька самобутність теребовлян значною мірою вплинула на збереження мовної та звичаєво-обрядової традиції місцевого населення. Фактично національна свідомість українського етносу знаходила себе в мові, народній художній творчості, звичаях і обрядах [2, с. 3].

Метою даної публікації є розкриття особливостей, становлення та розвитку Теребовлянського вищого училища культури.

1 вересня 1940 року в Теребовлі розпочала роботу бібліотечна школа з контингентом 90 учнів відповідно до рішення Президії Тернопільського облвиконкому (протокол від 5 червня 1940 року). Виконував обов'язки директора навчального закладу Анохін Василь Сергійович, випускник Харківського бібліотечного інституту. Бібліотечна школа знаходилася в приміщенні торгового будинку, який побудували за власні кошти четверо підприємців-теребовлянців в 30-ті роки минулого століття. Під час нацистського "нового порядку" приміщення було частково зруйноване, інвентар та обладнання частково знищено. Навесні 1944 року, коли ще точились бої за Тернопіль, було відкрито Теребовлянський технікум політосвіти. Він мав клубний і бібліотечний відділи. Директором технікуму було призначено Артема Якимовича Проскуру. У 1947 році назву навчального закладу змінено на "Технікум підготовки культурно-освітніх працівників". Через два роки було відкрито заочний відділ. З 1950 по 1965 роки колектив училища очолював директор Яків Петрович Олійник. В 1961 році технікум реорганізовано в культурно-освітнє училище з клубним та бібліотечним відділами. За новими навчальними планами вводяться спеціалізації: хорове диригування, народні та духові інструменти, режисура. У 1965 році колектив училища працює під керівництвом молодого директора Івана Онисимовича Вітенка. У 1968 році було добудовано новий корпус з актовю залом на 350 місць, бібліотекою і навчальним кабінетом, відкрито хореографічний відділ. Багато добрих справ було зроблено під керівництвом Анатолія Миколайовича Гончарова (1969-1986 рр.). В училищі діяли колективи: академічний хор (керівник С. М. Загорецька), духовий оркестр (керівник М. С. Мельник), оркестр народних інструментів (керівник В. І. Прах), троїсті музики (керівник Б. С. Гнип), ансамбль народного танцю (керівник А. Поліщук). Протягом 1986-1991 років посаду директора училища обіймав Віталій Пилипович Конончук.

У 1989 році було збудовано гуртожиток на 450 місць зі всіма комунальними зручностями. З 1991 по 1993 рік директором училища був Борислав Іванович Івасів. У 1993 році навчальний заклад було перейменовано у Теребовлянське вище училище культури. З вересня 1993 року колектив училища очолює Орест Михайлович Олійник. Саме під його керівництвом було створено камерний хор викладачів училища, який став лауреатом республіканського конкурсу імені Леонтовича. У 1997 році Орест Михайлович був удостоєний звання Заслуженого діяча мистецтв України. В 1995 році відкрито відділ декоративно-ужиткового мистецтва, який спочатку очолив народний майстер декоративно-прикладного мистецтва, учасник персональних виставок у Тернополі та Києві, лауреат обласної премії Олени Кульчицької Петро Платонович Ткачук. З 1999 року Теребовлянське вище училище культури очолює Микола Іванович Виннічик, заслужений працівник культури України, відмінник освіти України.

Сьогодні училище – це сучасний навчальний заклад, де є всі можливості для набуття студентами необхідних знань. Тут діють 28 групових класів і навчальних кабінетів, оркестровий клас, два класи хореографії, методкабінет, бібліотека з книжковим фондом понад 42 тис. примірників, актова зала гуртожитку на 90 місць, 45 класів для індивідуальних занять, спортивна та музейна кімнати. Щовесни з 1999 року в училищі проводиться обласний конкурс-фестиваль "Надія". Автором проекту "Конкурсу-фестивалю" став Губ'як В. Д., кандидат історичних наук, доцент Тернопільського Національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. При училищі відкрито Теребовлянський навчально-консультативний пункт ДА КККиМ (в січні 2010 року ДА КККиМ отримала статус Національного). За період існування навчального закладу підготовлено понад 15 тисяч спеціалістів денної та заочної форми навчання. Багато випускників продовжують славні традиції училища в своїх творчих колективах, на відомих сценах, у педагогічній роботі. Кращі з них прославили своєю працею Тернопільський край та Україну. [4, с. 458].

Розглянемо почергово спеціалізації Теребовлянського вищого училища культури. Відкриття бібліотечної школи в 1940 р. послужило основою організації бібліотечного технікуму в 1944 р. Перші набори були на базі 10 і 7 класів. Перший випуск відбувся в 1945 р. У цей час викладачами працювали: Мирник Віра Остапівна, Анохін Василь Сергійович, Лапіна Анастасія Тимофіївна, Кравченко Григорій Микитович. В 1954 р. збільшується набір студентів на стаціонарну форму навчання на базі 10 класів (2-3 групи) і на базі неповної середньої освіти (1 група) та на заочну форму навчання (3 групи). В кожній групі навчалось не менше 30 студентів. Тоді ж поповнюється викладацький склад: розпочали свою трудову діяльність Мілько О. А., Петрунчак І. В., Пустовідко Л. Ф., Лазарева М. С. За навчальну практику відповідав завідувач Теребовлянської районної бібліотеки для дорослих – Снітовський І. Й. В 1970-1980 роках на бібліотечній спеціалізації щорічно навчалось по 4 групи учнів (2 групи стаціонарної форми і 2 групи заочної форми). В 1975 році організовується методичне об'єднання викладачів бібліотечних дисциплін, яке очолила Снітовська Г. Т., спеціаліст першого курсу. Разом зі своїм чоловіком, Іваном Йосиповичем, були засновниками сучасних бібліотек на Теребовлянщині, прищеплювали читачам любов до книги, розвивали інфраструктуру бібліотек.

З 1982 року циклову комісію бібліотечних дисциплін очолює випускниця училища Федчишин Лариса Омелянівна, яка вміло і впевнено здійснює керівництво цикловою комісією бібліотечних дисциплін до сьогодні. Тоді ж викладацький склад поповнює Николишин С. М., а згодом Габура В. Б., Лещук О. В., Штик О. П., Брездень В. М. Сьогодні навчають студентів викладачі з великим бібліотечним і педагогічним досвідом, які розуміють, що молоді спеціалісти повинні бути підготовлені до активної творчої професійної діяльності. На спеціалізації "Бібліотечна справа" навчаються здібні, працьовиті та відповідальні студенти. Циклова комісія пишається випускницею 1947 року Тетяною Олексіївною Скрипник, яка присвятила свою діяльність бібліотечній науці і сьогодні є доцентом Харківської академії мистецтв. Про значення навчання в Теребовлянському вищому училищі культури можна засвідчити словами-спогадами Л. Є. Пазірович (випускниця 1976 року): "Роки навчання в училищі стали для мене основою, сформували фундамент мого подальшого життя, моєї професії, якою я живу, за яку вболіваю і про підняття престижу якої мрію".

Випускники працюють у наукових, публічних, шкільних бібліотеках бібліографами, документознавцями, завідувачами бібліотек, абонементів, читальних залів, книгознавцями, працівниками музею, організаторами масивів документів в інформаційних структурах.

Крім того, в училищі є спеціалізація "Народна хореографія". Теребовлянське культурно-освітнє училище поповнилося двадцятьма студентами хореографічного відділу, який вперше відкрився в 1968 році. Першою і єдиною викладачкою була Агєєва Надія Семенівна, випускниця Дніпропетровського державного театрального училища. Через рік після відкриття відділу на роботу прийшла талановита випускниця Львівського культурно-освітнього училища Лещук Людмила Петрівна. Відділ поповнюється новими викладачами: подружжям Шепелів, Жорник В. І., Гордій Г. В. Залишилася працювати на відділі випускниця першого випуску Александрович (Шахтай) Г. С. Спеціалізація професійно

зросла з приходом Анатолія і Олександри Поліщуків. В даний час на спеціалізації працюють вісім викладачів. Перші випускники працювали, розвивали хореографічне мистецтво в Тернопільській області і за її межами. Гордістю спеціалізації є ансамбль народного танцю "Любисток", керівник – заслужений працівник культури Николишин І. О. [5, с. 630], ансамбль "Мажоретки" (керівник – Гребеньовська Б. В.), ансамбль класичного танцю "Дивертисмент" (керівник – Краківська І. В.), ансамбль фольклорного танцю "Джерело" (керівник – відмінник освіти України, студентка першого випуску Александрович Г. С.). Викладачі та студенти – постійні учасники звітних концертів району і області. Танцювальні колективи беруть участь і виборюють призові місця у всеукраїнських та міжнародних конкурсах і фестивалях.

Щорічний конкурс "Надія", що проводиться традиційно в училищі з 2000 р., дає змогу проаналізувати якість хореографічних колективів, їх підготовку і репертуар. Це лабораторія для студентів, які є незалежними членами журі і мають змогу оцінити роботу своїх колег, повчитися, зустрітися і поспілкуватися, набутися знання для майбутньої роботи в колективі. Сьогодні викладачі та студенти вивчають і впроваджують інноваційні методи навчально-виховної роботи, звертають увагу на самостійну роботу студентів, роботу з першоджерелами.

Спеціалізацію "Декоративно-прикладне мистецтво" створено у 1995 році. Історія створення відділу декоративно-прикладного мистецтва при Тербовлянському вищому училищі культури пов'язана з національним піднесенням на початку 1990 років, проголошенням незалежності України, відродженням народної творчості та забутих ремесел. Відділ декоративно-прикладного мистецтва представляє один з цікавих напрямків вищої освіти України, а саме – професійну підготовку і виховання творчих особистостей у галузях образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва. Відкриття у 1995 році в училищі цього відділу було зумовлено гострою потребою у таких фахівцях. Побудова навчально-виховного процесу, спрямованого на широкий розвиток здібностей і таланту в сучасній студентській молоді – одне з важливих загальноосвітніх завдань. Сучасний народний майстер як носій традицій, повинен бути спадкоємцем майстерності попередників та художніх принципів мистецтва.

Очолив відділ майстер народної творчості педагог П. П. Ткачук, який залучив до співпраці досвідчених фахівців та професійних художників і спрямував роботу відділу на відродження та поєднання багатовікових традицій минулого з найсміливішими ідеями сучасності. Зараз відділ очолює О. П. Ткачук. Фахову підготовку здійснюють 11 викладачів.

На відділі мають свою школу, свою місію, свій напрямок по переосмисленню і новаторському використанню накопичених традицій, закладають ґрунтовні професійні навички людям, які поєднали своє життя з мистецтвом, навчають глибокому осмисленню надбань вітчизняного та світового мистецтва. Під керівництвом досвідчених викладачів студенти збирають і систематизують твори декоративно-прикладного мистецтва, вивчають національні витоки декоративно-ужиткової творчості. Окрім навчання, на відділі налагоджене постійне спілкування студентів з професійними художниками, народними майстрами через проведення майстер-класів, спільних пленерів, виставок. Тож викладачі відділу повертають із напівзабуття секрети майстрів, пишуть новітню історію українського прикладного мистецтва.

Також в училищі діє спеціалізація: "Народне пісенне мистецтво". У кращих традиціях виховання та освіти майбутніх спеціалістів хорового співу працюють викладачі спеціалізації. Початок її заснування – 1961 рік. Тоді на першому курсі навчалося 25 студентів та працювало три викладачі, першим керівником методичного об'єднання став Анатолій Миколайович Гончаров, який пізніше був призначений директором училища. У 1981 році спеціальність здобували 111 студентів та працювало 19 викладачів музично-теоретичних та вокально-хорових дисциплін, у 1990 році на відділі навчалося 113 студентів. У різні роки великий творчий внесок з підготовки молодших спеціалістів хорового співу зробили викладачі: Стефанія Загорецька, Мирослав Шайнович, Ярема Ратушняк, Роман Рига, Ярослав Оленчик, Раїса Медведенко, Леся Войтович, Ігор Стрілецький, Юрій Кіцила, Петро

Ярош, Володимир Виннічик. Вагомий внесок у розвиток спеціалізації, училища зробив заслужений діяч мистецтв України, директор Орест Михайлович Олійник. Під його керівництвом працював камерний хор "Благовіст".

Випускники відділу працюють диригентами самодіяльних хорових колективів, фольклорних та вокальних ансамблів, методистами хорового жанру, священнослужителями та регентами церковних хорів, музичними керівниками дошкільних та дитячих установ, викладачами хорових студій, директорами, художніми керівниками закладів культури. Очолювали методичне об'єднання викладачів спеціалізації у різні роки Стефанія Загорецька, Роман Набитович, Микола Мечник, Руслана Мирон. Сьогодні у цикловій комісії працює 18 викладачів. Головою є Лідія Стройванс, викладач вищої категорії, старший викладач. Активно впроваджуючи методи навчання, викладачі розробляють ефективні способи викладання спец-дисциплін у межах власної концепції і є співучасниками загально-національного відродження культури України. Мистецькі колективи відділу є постійними учасниками міських, районних та обласних свят, всеукраїнських, міжнародних конкурсів і фестивалів. Активно працюють малі вокальні форми: квартети, тріо, дуети та окремі виконавці, без яких не відбуваються мистецькі заходи в училищі та місті. Викладачі відділу систематично проводять профорієнтаційну роботу з виїзними концертами, постійно працюють над підвищенням фахової майстерності, над впровадженням передових педагогічних технологій, з вірою у престиж професії в майбутньому.

"...Мене виховував театр!". Так говорять ті, хто в дитинстві та юності бував у театрі [3, с. 2]. Тернопілля славиться традиціями театрального мистецтва, професійного та аматорського. З перших років у навчальному закладі почали працювати викладачами цього відділу: Н. І. Лапіна, С. Н. Бак, Є. І. Комаров, А. В. Зажерей та багато інших. А згодом поповнюється молодими викладачами. Очолювали методичне об'єднання театральних дисциплін у різні роки: С. Н. Бак, Є. І. Комаров, В. С. Анохін, М. В. Ковальчук, Є. П. Ваврик, П. П. Ткачук, М. О. Стадніченко. З 1987 р. головою циклової комісії є Лугова Н. М.

Школою майстерності режисури на спеціалізації ВТЗ є аматорська народна театр-студія "Рампа", керівником якої є випускник училища, заслужений діяч мистецтв України А. Р. Нечай. Високий рівень їх виконавської майстерності засвідчили не лише глядачі міст і сіл України, а й сусідньої Польщі. Досвідчені викладачі-методисти, відмінники освіти України, старші викладачі, спеціалісти вищої категорії є активними членами журі міських, районних, обласних оглядів-конкурсів театрального мистецтва, учасниками районних та обласних семінарів працівників культури, активно проводять майстер-класи для слухачів, були членами експертних акредитиційних комісій Міністерства освіти і науки України, Міністерства культури і туризму України. Викладачі спеціалізації тісно співпрацюють з викладачами Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, яка здійснює дистанційну заочну форму навчання на базі Терехівського вищого училища культури. Студенти спеціалізації беруть участь в обласних та всеукраїнських конкурсах читців, присвячених творчості Т. Г. Шевченка і неодноразово ставали дипломантами та лауреатами, стипендіатами Українського фонду культури за програмою "Нові імена України".

Однією з інструментальних спеціалізацій є "Народне інструментальне мистецтво" (народні інструменти). Засновано спеціалізацію народних інструментів училища культури у 1960 р., очолив її на той час Прах Василь Іванович. Усі мистецькі спеціалізації очолив Гончаров А. М. А в 1963 році було здійснено розподіл спеціалізацій: хорову очолив Гончаров А. М., народних духових – Прах В. І., комісію викладачів гри на баяні та акордеоні – Чуприна В. А.

Перший оркестр народних інструментів було створено у 1961 р., ним керував Прах В. І., та ансамбль "Троїсті музики" під керівництвом Гнипа Б. С. Ці колективи стали улюбленцями публіки, на високому рівні пропагували народне музичне-пісенне мистецтво. У 1972 році викладачем бандури Кубіт Я. В. створено тріо, яке стало ядром ансамблю бандуристів. Оркестр народних інструментів має різноманітний репертуар. У 1984 році викладачем Якібчуком В. Д. організовано ансамбль, а згодом оркестр українських народних інструментів. Людей різного віку, досвіду об'єднує любов до вікових музичних традицій українства, що дає

змогу реалізувати навчальний процес підготовки спеціалістів народно-інструментального мистецтва для роботи керівниками колективів, ансамблів та оркестрів народної музики в системі клубних закладів. На спеціалізації струнних народних інструментів успішно функціонують такі творчі колективи: оркестр українських народних інструментів (керівник Грига К. І.); оркестр народних інструментів (керівник Калакура Н. О.); ансамбль, тріо та дует бандуристів (керівник Кубіт Я. В.). В репертуарах мистецьких колективів твори класичної музики, обробки народних пісень і танців та авторські інструментовки.

В Тербовлянському вищому училищі діє ще одна спеціалізація: "Народне інструментальне мистецтво" (духові інструменти). Після реорганізації технікуму політосвіти (1951) в культурно-освітнє училище відкрили відділ духових інструментів. Організували відділ і працювали в ньому такі викладачі: Старов Георгій по класу труби, Росоха Віктор по класу тромбона, Пономарчук В'ячеслав по класу кларнета. Керівником загального духового оркестру був Пономарчук В'ячеслав. Головами циклової комісії були: Кушко Віктор Феодосійович, Мельник Степан Михайлович, Чопик Іван Іванович, Шафран Роман Григорович, Козак Ігор Романович. Крім того, на відділі функціонував колектив естрадно-симфонічного оркестру, мистецькими керівниками і диригентами якого були Чопик Іван Іванович, Оленчик Ярослав Федорович, котрий був добре знаний не лише на теренах Тернопільської області, але й за кордоном. Плідною була співпраця з народним аматорським ансамблем танцю "Любисток" (мистецький керівник – заслужений працівник культури України Николишин І. О.). Оркестр брав участь у постановці опери М. Лисенка "Наталка Полтавка" (режисер – заслужений діяч мистецтв України Нечай А. Р.); супроводжував усі концерти, масові заходи, які проводилися в училищі, місті, районі та області. Творчим обличчям спеціалізації є духовий оркестр, керівниками якого були: Кушко В. Ф., Бачук М. В., Мельник М. С., Юзвиський Т. Д., Оленчик Я. Ф., Гончаров В. А. Сьогодні оркестр "Княжі сурми" очолюють Крисько І. І. та Шайнович І. М. Значний внесок у розвиток духової музики зробили ілюстратори оркестру: Українець Т. Л., Сорожкевич А. В., Маргін Б. Р. та солісти-вокалісти: заслужений працівник культури України Громик І. Г., Якимів О. М., Коновалова М. І., Перхалюк У. В. Духовий оркестр училища – лауреат багатьох обласних конкурсів, марш-парадів, а також лауреат Всеукраїнського конкурсу в м. Мелітополі "Таврійські сурми" (2007 р.) та Міжнародного фестивалю-конкурсу "Фанфари Ялти" (2010 р.). З 1975 року з духовим оркестром тісно співпрацює ансамбль барабанщиків, керівником якого був Федчишин Г. Г., а сьогодні – його студент Шафранович П. М. У той час балетмейстером була Гордій Г. В., а сьогодні цю посаду очолює Гребеньовська Б. В. Відділ пишається своїми випускниками, серед яких: Грицай В. Б., заслужений працівник культури України, сьогодні директор Тернопільського муніципального духового оркестру "Оркестра Волі"; Зигмунд Юрій Іванович, соліст симфонічного оркестру новосибірської філармонії (валторна); Онищук Володимир Іванович, ст. викладач Рівненського державного гуманітарного університету; Майовецький Михайло Іванович, голова циклової комісії викладачів духових інструментів Дубенського коледжу мистецтв Рівненського гуманітарного університету; Грабовський Василь Йосипович, заступник директора з гуманітарної освіти та виховання Житомирського училища культури і мистецтв ім. І. Огієнка; Гермак Володимир Богданович, викладач Кам'янець-Подільського коледжу культури і мистецтв; Кухта Р. П., керівник військового оркестру м. Надвірна; Конкульовський І. П., керівник оркестру вищої школи міліції м. Мінськ (Білорусія); Мілянчик Андрій Миронович, керівник естрадного оркестру ЦКіД м. Копиченці; Карапулько Василь Войткович, музикант-виконавець (саксофон); Драган Ярослав Михайлович (труба) та багато інших [1, с. 238].

Сьогодні спеціалізацію духових інструментів очолює Гончарук Микола Степанович – заслужений працівник культури України.

Таким чином, було коротко розкрито особливості створення Тербовлянського вищого училища культури. Проаналізовано та узагальнено результати професійної діяльності кожної з спеціалізацій.

Література:

1. Грушковик О. "Свобода" / О. Грушковик, Б. Новосядлий. – Тернопіль : видавничо-поліграфічний комбінат "Збруч", 2004 – 2010. – С. 238.
2. Губ'як В. Д. За покликом рідної землі / В. Д. Губ'як // Тербовлянські вісті. – 1995. – С. 3.
3. Губ'як В. Д. Звітує "Намисто" / В. Д. Губ'як // Воля. – Тербовля. – 1995. – С. 2.
4. Кушнерик Г. Тербовлянщина: красназавчий альманах-календар / Г. Кушнерик // Тернопіль : Збруч, 2001. – С. 458.
5. Чайка О. О. Николишин Ігор Олексійович / О. О. Чайка: ТЕС, Т.2. – С. 630.



*Цюлюпа С. Д.,
м. Рівне
Абугулес К. Г.,
м. Чернівці*

КЛАС ТРУБИ ЯК СКЛАДОВА НАВЧАЛЬНО-ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ В ІНСТИТУТІ МИСТЕЦТВ РДГУ

Історія духового інструментального, ансамблевого та оркестрового виконавства як складової частини національної української культурної спадщини є яскравим підтвердженням традиційності розвитку професійного музичного виконавства в Україні.

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.С.Мюльберга, Р.М.Наконечного, А.Я.Карпяка, Г.Григор'єва, В.В.Громченка, І.М.Боруха, І.С.Гишки, З.П.Буркацького, С.Д.Цюлюпи, Я.В.Сверлюка, М.М.Терлецького та інших.

Наукові праці вказаних авторів створюють передумови для подальшого ґрунтовного дослідження молодими аспірантами, докторантами та магістрантами в майбутньому шляхів створення та розвитку класів труби у вищих мистецьких навчальних закладах України, збереження інформації про творчу діяльність педагогічних працівників фахових кафедр.

Дана публікація тісно пов'язана з виконанням плану наукової роботи кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету за темою "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України".

Мета дослідження полягає у збереженні даних про становлення та розвиток класу труби в процесі навчально-творчої діяльності педагогічних працівників кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури, нині Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

У колишньому повітовому містечку Ровно в 60-ті роки ХХ сторіччя діяли загально-науковий факультет Київського університету ім. Т.Г.Шевченка та Ровенський філіал Київського технологічного інституту легкої промисловості. В той час у Радянському Союзі розпочалася чергова перебудова, в тому числі й вищої школи. На базі окремих філіалів та факультетів, які закривались, місцева влада планує створення нових державних вищих навчальних закладів.

Проаналізувавши стан забезпеченості західного регіону України кваліфікованими спеціалістами в галузі культури і мистецтва, Постановою уряду Української РСР в 1969 році

створюється Ровенський культурно-освітній факультет Київського інституту культури ім. О.Є.Корнійчука.

Першим деканом факультету Міністерством культури Української Республіки призначено кандидата історичних наук Михайлова Дмитра Олексійовича, який з допомогою органів влади розпочав масштабну організаційну роботу щодо створення нового факультету.

У вересні 1971-1972 навчального року відбувся перший набір студентів на відділ духових та ударних інструментів кафедри оркестрового диригування. Студентами відділу стали випускники музичних та культурно-освітніх училищ західних областей України.

Навчальний процес на відділі забезпечували два викладачі: випускник Одеської консерваторії В'ячеслав Миколайович Старченко – завідувач відділом (клас тромбона і туби) та випускник Львівської консерваторії Дмитро Микитович Панасюк (клас кларнета). У 1972 році відділ поповнили молоді талановиті випускники Львівської консерваторії ім.М.В.Лисенка: соліст симфонічного оркестру Львівської філармонії Олексій Григорович Садовий (клас труби), Петро Романович Козоровицький (клас тромбона), Микола Михайлович Федун (клас фагота, гобоя), Богдан Іванович Яремко (клас кларнета), Михайло Ісакович Литвак (клас труби).

Минуло два роки і відділ духових та ударних інструментів відокремився від кафедри "Оркестрового диригування", куди входив відділ народних інструментів, і у 1973 році була створена окрема кафедра духових та ударних інструментів, яку продовжив очолювати В.М.Старченко.

Заслужений працівник культури України, доцент В.М.Старченко прожив коротке яскраве життя і залишив помітний слід не тільки у становленні та формуванні кафедри, а й зробив вагомий внесок у популяризацію та розвиток духової музики західного регіону України. Високий професіоналізм, відданість справі, уміння організувати навчально-виховний процес, педагогічний досвід – ось основні риси, які утверджували В'ячеслава Миколайовича як завідуючого та лідера кафедри.

Першим викладачем класу труби відділу духових та ударних інструментів кафедри оркестрового диригування культурно-освітнього факультету філіалу Київського державного інституту культури починаючи з 1972 року був випускник Львівської державної консерваторії ім.М.Лисенка **Садовий Олексій Григорович** – трубач, педагог. Народився 29 квітня 1943 р. в с. Вівчицьк Ковельського р-ну Волинської обл. – 23.03.2007 р., м. Рівне.

Навчався у Луцькому музичному училищі по класу труби в Коваля Євгена Миколайовича (1960-1964 рр.). Варто зазначити, що Є.М.Коваль нині (2015 рік) успішно працює викладачем класу труби у Львівській ДМШ №4 та виховує молоде покоління трубачів. Після навчання в училищі О.Г.Садовий здобув вищу освіту в Львівській державній консерваторії ім. М.В. Лисенка по класу труби у проф. Швеця Владислава Олександровича, та отримав кваліфікацію – викладач труби, концертний виконавець (1967-1972 рр.).

З 1964 по 1967 р. Олексій Садовий проходив службу у лавах радянської армії на посаді музиканта військового оркестру військ МВД у м. Львові.

З 1970 р. Олексій Григорович працював на посаді соліста симфонічного оркестру Львівської філармонії та артистом оркестру заслуженого ансамблю танцю "Юність" під орудою Мирослава Вантуха (нині Герой України, Народний артист України, лауреат Державної премії України ім.Т.Шевченка, професор, академік, керівник Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім.П.Вірьського).

Починаючи з 1972 року Садовий О.Г. працює викладачем, старшим викладачем (1983) по класу труби кафедри духових та ударних інструментів Рівненського культурно-освітнього факультету Київського державного інституту культури ім. О.Є.Корнійчука, а з 1979 року Рівненського державного інституту культури.

За ініціативи Олексія Григоровича у 1973 р. на кафедрі створюється брас-квінтет з числа викладачів 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 – туба (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.

У 1984 році на кафедрі створюється ще одна творча одиниця під назвою тріо мідних духових інструментів у складі: Олексій Садовий – труба (художній керівник), 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-галоп" та інші.

У репертуарі 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.Яровинського, О.Пахмутової, В.П'єскіна та ін.

Садовий Олексій Григорович за 35 років роботи на кафедрі виховав цілу плеяду високопрофесійних виконавців, диригентів духових оркестрів та викладачів класу труби у мистецьких навчальних закладах України, серед яких: **З.Крет** – заслужений артист України, диригент оркестру Рівненського академічного музично-драматичного театру; **А.Вихованець** – викладач Волинського училища культури і мистецтв, диригент Луцького муніципального духового оркестру; **І.Андрієвський** – соліст ансамблю пісні і танцю Прикарпатського військового округу; **С.Мартинюк** – соліст оркестру Рівненського академічного музично-драматичного театру; **В.Грицай** – заслужений працівник культури України, директор і диригент Тернопільського муніципального духового оркестру "Воля"; **С.Цюлюпа** – Відмінник освіти України, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ; **Й.Імре** – начальник управління у справах сім'ї та молоді Берегівської міської ради; **М.Дадак** – соліст групи Руслани Лижичко та багато інших, які працюють на ниві культури і мистецтва. Помер О.Г.Садовий 23 березня 2007 року в м.Рівне.

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.

З 1973 року на кафедрі духових та ударних інструментів поряд з Садовим О.Г. клас труби викладає випускник Уральської державної консерваторії ім.М.Мусоргського **Литвак Михайло Ісаакович** – трубач, педагог, диригент. Народився 12 квітня 1942 р. в м. Кзил-Орди Казахської РСР.

Литвак М.І. навчався у Тернопільському музичному училищі (1964-1967 рр.), потім в Уральській державній консерваторії ім. М.П.Мусоргського (м.Свердловськ, 1967-1972 рр.).

З 1956 р. Михайло Ісаакович працював учнем майстра в артілі ім. XIX з'їзду КПРС у м. Новоград-Волинському Житомирської обл.; з 1957 по 1959 р. – майстром артілі; з 1964 по 1967 р. – артистом Тернопільського обласного музично-драматичного театру; з 1968 по 1971 р. – викладачем по класу труби у Хоростківській ДМШ; з 1971 по 1973 р. – викладачем по класу труби Астраханського державного музичного училища.

З 1973 по 1977 р. Литвак М.І. працює викладачем класу труби кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури [4, с.33].

Гамбель Михайло Йосипович – трубач, педагог, диригент. Народився 11 жовтня 1953 року у м. Чорткові Тернопільської області. В 1970 закінчив Чортківську ДМШ, клас труби Й.В.Цюмко. В 1974 році закінчив Тернопільське державне музичне училище (клас труби Мирона Старовецького). В 1980 році завершив навчання на кафедрі духових та ударних інструментів (клас труби Олексія Садового) Рівненського державного Інституту культури, де і залишився працювати викладачем класу труби та учасником брас-квінтету викладачів кафедри. З 1982 року – музикант військового духового оркестру в Німеччині. З 1988 року плідно працює викладачем класу труби та керівником духового оркестру в Рівненській ДМШ №1. З 1993 викладач класу труби Рівненського державного інституту культури.

Сьогодні М.Й.Гамбель продовжує трудову діяльність викладачем, керівником естрадного оркестру та завідувачем відділу духових і ударних інструментів Рівненської ДМШ №1. Серед його випускників чудові музиканти-трубачі Катерина Вакулук, Віктор Шокура, Олексій Матул, Вадим Стаднюк та інші [3, с.137].

Юзюк Леонід Володимирович – трубач, педагог, концертний виконавець. Народився 29 серпня 1959 року в селищі Млинів Рівненської області. Першу музичну освіту здобув у Млинівській ДМШ, клас труби викладача Ю.Д.Скупського (1974-1977 рр.). З 1977 року навчався у Дубенському училищі культури, клас В.П.Горностая, А.Г.Меланіна. Студент кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури, клас труби ст. викладача Садового О.Г., клас диригування Заслуженого працівника культури України, доцента Старченка В.М. (1978-1982 рр.). Активний учасник естрадного оркестру кафедри під орудою О.Д.Гайдабури. З 1978 до 1986 року працював керівником дитячого духового оркестру Рівненського палацу дітей та молоді. З 1986 по 1988 р. працює викладачем класу труби і керівником студентського духового оркестру Дубенського культурно-освітнього училища. З 1988 року керівник військового духового оркестру Рівненського гарнізону. Нині виїхав за межі України на ПМЖ в Англію.[2, с.260].

Цюлюпа Степан Данилович – трубач, педагог, науковець, адміністративний працівник. Народився 17 травня 1959 р. в с. Дем'янів Галицького р-ну Івано-Франківської обл. Кандидат педагогічних наук (2004), доцент (2006), відмінник освіти України (2006).

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

Рішенням Атестаційної колегії МОНУ 22 грудня 2006 року присвоєно вчене звання доцента кафедри духових та ударних інструментів, з 2008 до 2011 р. – професор кафедри духових та ударних інструментів.

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

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

Член Гільдії трубачів-професіоналів України з 2003 р., член Національної Всеукраїнської музичної спілки, член комітету управління культури і туризму Рівненської обласної державної адміністрації з присвоєння мистецької премії імені Германа Жуковського.

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

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

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

– директор та член журі Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка в 2005, 2006, 2007, 2008, 2012 роках, а з 2013 – Міжнародного конкурсу, м. Рівне;

- ініціатор та організатор проведення Всеукраїнської науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя", м. Рівне, РДГУ 2006-2015 рр.;
- голова експертної комісії для проведення акредитації в Тульчинському училищі культури, 2005 р. (Наказ МОНУ №503-л від 18.03.2005 р.);
- член експертної комісії для проведення акредитації у Вінницькому обласному навчально-методичному центрі галузі культури, мистецтва та туризму, 2014 р. (Наказ МОНУ № 93-л від 23.01.2014 р.);
- голова експертної комісії для проведення акредитації в Житомирському училищі культури і мистецтв ім. І.Огієнка (наказ МОІНМСУ № 1636л від 18.05.2011 р.);
- голова державної екзаменаційної комісії в Тульчинському училищі культури, 2006-2014 рр.;
- член атестаційної комісії управління культури і туризму Рівненської обласної державної адміністрації в 2010-2014 рр.;
- член оргкомітету з проведення VIII-го Міжнародного молодіжного фестивалю духової музики "Сурми–2006", м.Рівне;
- голова журі регіонального конкурсу юних виконавців на духових інструментах "Концертино" у 1998, 2000, 2002, член журі в 2008, 2010, 2012 роках, м. Калущ, Івано-Франківська область;
- член журі VII-го Міжнародного музичного фестивалю-конкурсу "Созвучие", м. Маріуполь, 8-12 грудня 2008 р.;
- член журі II-го, співголова III-го і IV-го регіональних конкурсів юних виконавців на духових та ударних інструментах, м. Івано-Франківськ, 2010-2014 рр.;
- член журі Всеукраїнського конкурсу української музики "Бурштинові нотки" – 2010, 2011 рр.
- голова журі обласного огляду-конкурсу серед учнів та викладачів шкіл естетичного виховання Рівненської області (номінація – духові оркестри та ансамблі), 3 березня 2012 р., ДМШ № 2, м. Рівне;

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

Особливості методики – робота над якістю звуку, виконавськими штрихами, технічним і художнім удосконаленням та сценічною культурою. Виховання у молоді шани до рідної мови, людяності, поваги до інструмента та обраної професії.

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

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

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

Випускники класу труби С.Д.Цюлюпи: **Олександр Сіончук** – ст. викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ; **Роман Ковальчук** – викладач класу труби кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ; **Сергій Климчик** – директор ДМШ №2 м.Рівне; **Олександр Рудчик** – соліст Волинського академічного музично-драматичного театру, м. Луцьк; **Мирослав Швець** – викладач класу труби Дубенського училища культури; **Олександр Шаповал** – викладач класу труби Тульчинського училища культури; **Василь Пужняк** – директор Вікнянської музичної школи,

Чернівецька обл.; **Ярослав Думін** – мер м. Рахів, керівник дитячого духового оркестру; **Віталій Чорноморець** – викладач класу труби ДМШ №2 м. Рівне, **Віктор Баран** – викладач класу труби кафедри естрадної музики Інституту мистецтв РДГУ, **Микола Холод** – викладач класу труби в Канівському коледжі культури і мистецтв Черкаської області та інші.

За роки трудової діяльності Цюлюпа С.Д. нагороджений нагрудним знаком "Відмінник освіти України" (наказ МОНУ № 455 від 15 червня 2006 року. Посвідчення № 75189), Почесною грамотою виконавчого комітету Рівненської міської ради № 762 від 10 січня 1999 року, Почесною грамотою ректорату РДГУ від 22 квітня 2007 року, Грамотою ректорату РДГУ та дирекції Інституту мистецтв № 0441 від 16 червня 2005 року, Дипломом за високі педагогічні досягнення від оргкомітету та членів журі Всеукраїнського конкурсу української музики "Бурштинові нотки", м. Рівне, 2011 р., Почесною грамотою ректорату РДГУ за успішне проведення VI Міжнародної науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя" в 2013 році, Почесною грамотою ректорату РДГУ в номінації "Науковець року", 2014 рік.

Автор навчальних посібників, довідкових видань, хрестоматій, методичних рекомендацій та наукових публікацій з питань виховної роботи серед студентської молоді та історії духового інструментально-оркестрового музичного мистецтва:

- хрестоматія з класу ансамблю (мідні духові інструменти): Навчальний посібник / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: РДГУ, 2001. – 128 с. (14,88 др. арк.). Рекомендовано МОНУ (Лист №1.4/18.2-1935 від 24.12.2001 р.);

- "Інструментування для духового оркестру: практичний курс". Навчальний посібник (співавтори М.М. Терлецький, Д.С. Полех). Рекомендовано МОНУ (Лист №1.4/18-Г.-257 від 29.01.2008 р.);

- "Історія становлення і розвитку кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ. Минуле і сучасність". Навчальний посібник. – Рівне, 2012. – 240 с.

- М.В. Лисенко-Дністровський "Інтермецо" для труби з фортепіано. – Рівне: РДГУ, 2005 р.

- Некоторые вопросы самостоятельной работы студентов по классу ансамбля: Метод. рекоменд. / РГИК. – Ровно, 1988. – 25 с.;

- Специфика работы с эстрадным оркестром: Метод. рекоменд. / РГИК. – Ровно, 1991. – 20 с. Соавтор: Гайдабура А.Д.;

- Методы работы над чистотой интонации в духовом оркестре: Метод. рекоменд. / РГИК. – Ровно, 1992. – 18 с. Соавтор: Панасюк Д.Н.;

- Питання виконавської майстерності при грі на мідних духових інструментах в естрадному оркестрі: Метод. рекоменд. / РДІК. – Рівне, 1993. – 17 с.

- Самостійна робота студентів в процесі підготовки до державних іспитів з фаху: Метод. рекоменд. – РДГУ, 2014. – 28 с.

- Збірники матеріалів I-VI Всеукраїнських конкурсів молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка (2005-2013 рр.). – Рівне: Волинські обереги. – Редактор-упорядник С.Цюлюпа;

- Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". – Рівне: РДГУ, 2005, 2006, 2007, 2012, 2013, 2014 рр. Випуски 1-6. Редактор-упорядник С.Цюлюпа.

За період творчої діяльності С.Д.Цюлюпою налагоджена співпраця з науковими працівниками та керівниками творчих колективів України та зарубіжжя, а саме: з одно- йменними кафедрами Національної музичної академії ім. П.І.Чайковського (зав. кафедри проф. Р.А.Вовк та проф. Посвалюк В.Т.); Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (зав. кафедри проф. П.Ф.Круль); Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка (проф. Б.М.Олійник, проф. Р.М.Наконечний); Харківського державного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського (проф. Боданов В.О.); Луганського національного педагогічного університету ім. Т.Г.Шевченка (зав. відділом доцент

Плохотнюк О.С.); з Київ-брас-квінтетом Національного будинку камерної та органної музики (керівник – Заслужений артист України Андрій Ільків); з артистами симфонічного оркестру Національної опери України – Пилипчаком В.Г., Василевичем Ю.В., Крижанівським Ф.П. (Заслужені артисти України), Лауреатом Міжнародних конкурсів та премій Європейського парламенту Андрієм Старченком (Німеччина), студентським молодіжним центром м. Віко Екуенсе, провінція Неаполь (Італія), центром естетичного виховання студентської молоді університету м. Скоп'є (Македонія), професорами Білоруської державної академії музики Нічковим Б.В., Скороходовим В.П. та ін.

Крет Зіновій Миколайович – Заслужений артист України, трубач, педагог, диригент. Народився 30 жовтня 1959 р. в с. Давидів Пустомитівського р-ну Львівської обл.

У 1978 р. закінчив по класу труби Львівське державне музичне училище ім. С.П.Людкевича; з 1978 по 1980 р. служив у збройних силах Радянського союзу в дивізійному оркестрі; з 1980 по 1984 р. навчався у Рівненському державному інституті культури на факультеті культурно-освітньої роботи, спеціалізація "Оркестрові духові та ударні інструменти", кваліфікації: керівник духового оркестру, викладач фахових дисциплін, клас труби О.Г.Садового.

З 1981 р. працював артистом оркестру в Рівненському обласному музично-драматичному театрі; з 1991 р. – диригентом оркестру театру; з 1995 р. – головним диригентом оркестру Рівненського академічного обласного музично-драматичного театру.

З 1994 р. – по сумісництву викладач, з 1998 р. – старший викладач, а з 2012 року доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Автор наукових статей і навчальних посібників "Музика в театрі", (2011 р.) та "Хрестоматія з класу ансамблю. Брас-квінтет" (2013 р.).

Сіончук Олександр Володимирович – трубач, педагог. Народився 27.06.1966 р. в с.Прислuch Полонського р-ну Хмельницької обл.

У 1987 р. закінчив відділ духових та ударних інструментів Житомирського культурно-освітнього училища ім. І.Огієнка (клас труби Доценка П.Х. та Бархударова Г.С., диригування Фішермана Б.М.) за спеціальністю "Духові та ударні інструменти (труба)"; у 1991 р. кафедру духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури (по класу труби та диригування у доцента Цюлюпи С.Д., оркестровий клас – доцента Старченка В.М., джаз-оркестру – у доцента Гайдабури О.Д.). У 1989-1992 – артист оркестру Рівненського облмуздрамтеатру.

З 1992 року викладач класу труби кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури. З 1993 р. керівник студентського ансамблю Диксиленд-Бенд "Джокер". З 2004 року старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

У 1994-1998 рр. керівник народного джаз-ансамблю "Гелікон" Рівненського міського Палацу культури. У 1998-1999 рр. керівник народного ансамблю естрадної музики "Ретроскоп" міського Палацу дітей та молоді; в 1999-2010 рр. – керівник духового оркестру Національного університету водного господарства та природокористування та джаз-оркестру цього ж закладу.

Сіончук О.В. – Дипломант Всеукраїнського фестивалю джазової музики "Рівне-98"; Лауреат Міжнародного конкурсу духової музики "Сурми-2000" (м. Рівне, диплом 3 ступеня); Лауреат Міжнародного фестивалю "Польсько-українські зустрічі" (м.Білосток, Польща, 2000); Лауреат Другого Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових інструментах ім. В.Старченка (2006 р., м.Рівне, диплом 2 ступеня); Лауреат Третього Міжнародного конкурсу молодих виконавців "Шоу Західний Регіон" (2009 р., м.Рівне, диплом 1 ступеня). Брав участь у творчих звітах майстрів мистецтв Рівненщини у Палаці "Україна" (м. Київ, 2000-2004 рр.) та в багатьох інших заходах.

Укладач навчального посібника "Ансамбль диксиленд: практичний курс". – Рівне, 2006 р. (Гриф міністерства освіти та науки України від 27 грудня 2005 року. Лист № 14/18.2-3045); автор методичних рекомендацій "Особливості роботи з аматорським джазовим ансамблем

"Диксиленд" (Рівне, 2004) та автор чисельних обробок для ансамблю диксиленд на теми українських народних пісень та мелодій.

Особливої уваги заслуговує діяльність на теренах Рівненщини відомого трубача України, постійного голови журі конкурсу ім.В.Старченка професора **Посвалюка Валерія Терентійовича** – Засуженого артиста України, доктора мистецтвознавства, проректора з наукової роботи, завідувача кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, президента Гільдії трубачів-професіоналів України (м. Київ). Саме завдяки його допомозі за ініціативою Степана Даниловича Цюлюпи було започатковано в 2005 році Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка. Працюючи викладачем-сумісником кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ проф. В.Т.Посвалюк вперше в Україні запровадив у навчальний процес спецкурс "Труба – пікколо у виконавській практиці трубача (технологія і репертуар)" та підготував і видав у 2008 році для цієї дисципліни навчальний посібник з аналогічною назвою, який рекомендовано Міністерством культури і туризму для використання у навчальному процесі вищих музичних навчальних закладів III-IV рівнів акредитації.

Наша стаття мала на меті розкрити деякі сторінки педагогічної діяльності викладачів кафедри, висвітлити шляхи виконавства гри на трубі, а також показати високий сучасний рівень підготовки музикантів-трубачів на кафедрі духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ. Автор обґрунтовує думку про наявність в Рівному своєї школи гри на трубі, яка базується на методах і основних засадах академічного стилю роботи відомих педагогів нашого краю, як Садовий О.Г., Цюлюпа С.Д., Гамбель М.Й., Юзюк Л.В., Крет З.М., Сіончук О.В. – послідовники Львівської школи гри на трубі.

Необхідність впорядкування та підведення підсумків творчих і наукових здобутків трубачів Волинського краю має розширити світогляд музикантів-духовиків, надати поштовх в їх професійній діяльності, спонукати до серйозного ставлення при виконанні своїх обов'язків, проїнятися гордістю і повагою до славного минулого і сучасного в нашій навчально-творчій діяльності.

Автори статті надіються, що дана праця піднесе престиж виконавства на трубі, розширить число прихильників духового інструментально-ансамблевого та оркестрового жанрів, у яких би через знання історії свого краю виріс інтерес та зацікавлення до одного із популярних інструментів, його величності – Труби.

Література:

1. Апатський В.М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Книга II / В.М.Апатський. – К. : ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.
2. Столярчук Б.Й. Митці Рівненщини. Енциклопедичний довідник. Перше видання. – Рівне: "Ліста". – 1997. – 366 с. з іл.
3. Трубачі Рівного в історії інструментально-ансамблевого виконавства Волинського Полісся // Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя", Випуск 6 / Упорядник С.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2014. – 156 с.
4. Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне : навч. посібн. – Рівне : видавець О.Зень, 2012. – 240 с.



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Абугулес Костянтин Георгійович** – викладач Чернівецької музичної школи №1 магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Апатський Володимир Миколайович** – народний артист України, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, м. Київ.
- Близнюк Ростислав Олександрович** – завідувач відділом духових і естрадних інструментів, викладач вищої категорії Канівського коледжу культури і мистецтв Уманського державного педагогічного університету ім. П.Тичини, м. Канів.
- Богданова Лідія Дмитрівна** – викладач-методист Харківського музичного училища ім. Б.М. Лятошинського, м. Харків.
- Борецький Василь Ярославович** – старший викладач кафедри духових і ударних інструментів, пошукувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, м. Львів.
- Вовк Роман Андрійович** – Заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, м. Київ.
- Вакалюк Петро Васильович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка, м. Львів.
- Гайдабура Олександр Дмитрович** – доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Гишка Ігор Семенович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів.
- Димченко Сергій Станіславович** – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Димченко Катерина Сергіївна** – викладач, зав.відділом духових та ударних інструментів ДМШ № 2, м. Рівне.
- Жабенко Вадим Станіславович** – викладач Канівського коледжу культури і мистецтв Уманського державного педагогічного університету ім.Павла Тичини, м. Канів, магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, м. Рівне.
- Жульєв Анатолій Петрович** – викладач-методист Запорізького музичного училища ім. П.І. Майбороди, м. Запоріжжя.

Карпак Андрій Ярославович – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка, м. Львів.

Кирстя Віктор Федорович – викладач Новоселецької музичної школи ім. Миколи Мозгового, м.Новоселиця, Чернівецька область, магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Комар Анатолій Миколайович – аспірант кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, м. Львів.

Круль Петро Франкович – доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук вищої школи, завідувач кафедри інструментального виконавства Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

Літун Світлана Вікторівна – голова циклової комісії культурологічних дисциплін Тульчинського училища культури, м. Тульчин.

Мартинюк Василина Володимирівна – викладач ДМШ с.Підкамінь Львівської області, магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Марценюк Герольд Петрович – доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва Національного університету культури і мистецтв, м. Київ.

Омельченко Світлана В'ячеславівна – заступник директора з навчальної роботи Тульчинського училища культури, м. Тульчин.

Палаженко Олег Петрович – кандидат педагогічних наук, викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

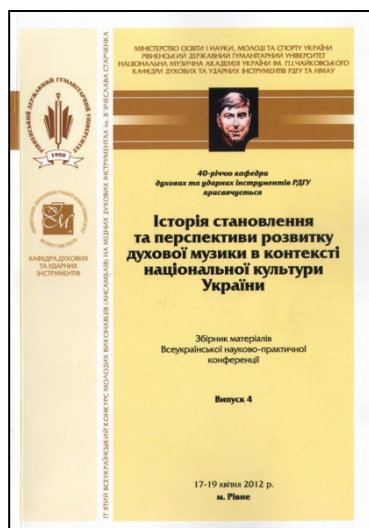
Пересунько Валерій Михайлович – викладач вищої категорії, методист, голова циклової комісії духових та естрадних інструментів Тульчинського училища культури, м. Тульчин, Вінницька область.

Плохотнюк Олександр Сергійович – докторант кафедри соціальної педагогіки Інституту педагогіки і психології, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка", м. Старобільськ, Луганська область.

Посвалюк Костянтин Валерійович – артист симфонічного оркестру Національної опери України ім. Т.Г. Шевченка, доцент кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, м. Київ.

Пришляк Андрій Романович – аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, м. Львів.

- Пшемінська Лариса Олександрівна** – голова циклової комісії хорових та музично-теоретичних дисциплін Тульчинського училища культури, м. Тульчин.
- Сверлюк Ярослав Васильович** – доктор педагогічних наук, професор кафедри духових та ударних інструментів, заступник директора Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Сіончук Олександр Володимирович** – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Терлецький Микола Миколайович** – доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Трачук Леонід Данилович** – директор, викладач вищої категорії, методист циклової комісії духових та естрадних інструментів Тульчинського училища культури, м. Тульчин, Вінницька область.
- Турковський Віталій Андрійович** – студент IV курсу кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Турчинський Борис Романович** – викладач класу кларнета в консерваторії м. Петах-Тіква, Ізраїль.
- Франчук Андрій Миколайович** – студент V-го курсу кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Цюлюпа Степан Данилович** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Шовгенюк Степан Степанович** – аспірант Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.



Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України. Збірник матеріалів IV-ої Всеукраїнської науково-практичної конференції. Випуск 4 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2012. – 156 с.

ISBN 978-966-416-271-2

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

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів та широкого кола шанувальників духового інструментального та оркестрового мистецтва.

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник матеріалів V-ої Міжнародної науково-практичної конференції. Випуск 5 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2013. – 160 с.

ISBN 978-966-416-308-5

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

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких вищих навчальних закладів та широкого кола шанувальників духового інструментального та оркестрового мистецтва.



Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник матеріалів VI-ої Міжнародної науково-практичної конференції. Випуск 6 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2013. – 156 с.

ISBN 978-966-416-336-8

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

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких вищих навчальних закладів та широкого кола шанувальників духового інструментального та оркестрового мистецтва.





Цюлюпа С. Д.

Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Навчальний посібник. – Рівне: видавець О. Зень, 2012. – 240 с.

ISBN 978-617-601-038-8

Навчальне видання присвячене 40-річчю від дня заснування кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету.

Мета видання – висвітлення основних віх наукової, навчально-методичної та культурно-мистецької діяльності колективу кафедри.

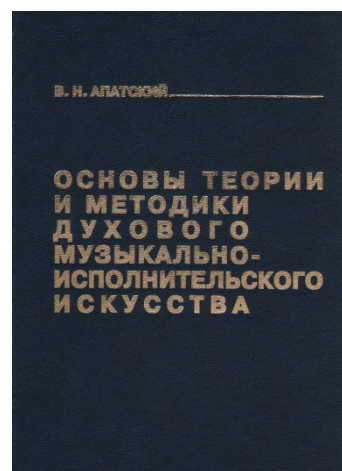
Видання містить важливі сторінки історії кафедри, цікаві й рідкісні світлини творчих особистостей та колективів, концертних афіш, конкурсів, наукових, навчально-методичних та нотних видань, компакт-дисків. Адресоване студентам, аспірантам, викладачам мистецьких навчальних закладів I-IV рівнів акредитації та широкому колу шанувальників духової музики.

Апатский В. Н.

Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: Учебное пособие / В. Н. Апатский. – К.: НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006. – 432 с.

ISBN 966-7944-98-0

В книге исследуется широкий круг вопросов, связанных с теорией и методикой духового исполнительства. В первой части рассматриваются акустическая природа духовых инструментов и анатомо-физиологические основы игры на духовых инструментах. Вторая часть посвящена исполнительскому аппарату музыканта-духовика; третья – основному арсеналу его выразительных средств. В четвертой части исследуется исполнительское творчество музыканта-духовика. Пятая посвящена проблемам обучения и воспитания. Адресованная педагогам, учащимся и исполнителям-духовикам, книга способна вызвать интерес и у более широкого круга читателей.

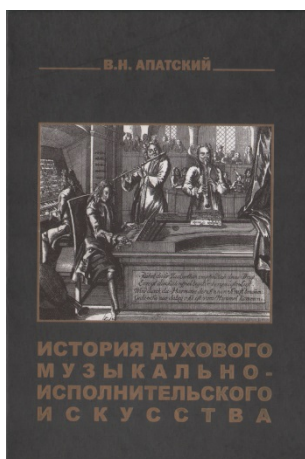


Апатский В. Н.

История духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – К.: ТОВ "Задруга", 2010. – 320 с.

ISBN 978-966-432-067-9

Книга посвящена истории духового музыкально-исполнительского искусства от древнейших времен до XXI века. В ней исследуются основные этапы этой истории: первобытнообщинный строй, Древний Восток, Античный мир, Средневековье, эпоха Возрождения, XVII, XVIII и XIX век. Параллельно с западноевропейским освещаются основные вехи истории духового исполнительства Украины. Адресованная духовикам, книга способна заинтересовать и более широкий круг читателей – композиторов, дирижеров, всех тех, кто интересуется духовыми инструментами и историей музыкальной культуры.



Апатский В. Н.

История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II / В. Н. Апатский. – К.: ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.

Книга посвящена истории духового музыкально-исполнительского искусства в период середина XIX – начало XXI века. В ней исследуются особенности музыкальной культуры и эстетики этого времени, творческая деятельность инструментостроителей, исполнителей, педагогов, композиторов, обогащавших духовую музыкальную литературу. Параллельно с мировым в книге исследуется украинское духовое исполнительское искусство, его история, достижения, проблемы и перспективы. Книга адресована музыкантам духовикам и более широкому кругу читателей.





Апатский В. Н.

Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – К.: ТОВ "Задруга", 2013. – 588 с.

В книге собраны избранные статьи, которые в разное время были написаны автором – украинским музыкантом-исполнителем (фаготистом), педагогом, ученым-исследователем. Круг рассматриваемых в книге вопросов отличается почти энциклопедической обширностью и многообразием. В своей совокупности материалы сборника содержат наиболее существенные сведения о классических духовых инструментах и искусству игры на них. Эти статьи, опубликованные в разные годы в различных сборниках трудов, в настоящее время почти исчезли из поля зрения читателей. Собранные разрозненные статьи в одном сборнике, автор надеется приблизить их к читателю и тем самым привлечь внимание к ним.

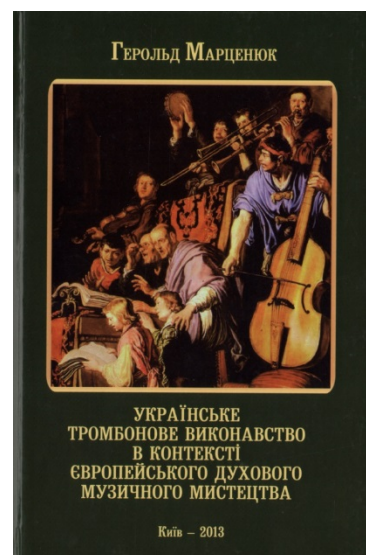
Марценюк Г. П.

Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва / Герольд Марценюк. – К.: ДП "Інформ.-аналіт. Агентство", 2013. – 402 с.

ISBN 978-617-571-095-1

Монографія є першим дослідженням з історії розвитку та проблем становлення українського тромбонowego виконавства. На основі систематизації фактичних даних простежено й узагальнено джерела формування і розвитку регіональних тромбонowych шкіл, проаналізовано витoki і розвиток їх професійних методико-педагогічних традицій, подано творчі портрети видатних українських педагогів-тромбоністів та виконавців.

Монографія призначена для викладачів і студентів музичних навчальних закладів різного рівня акредитації, а також для усіх, хто цікавиться духовою музичною культурою України.



Круль П. Ф.

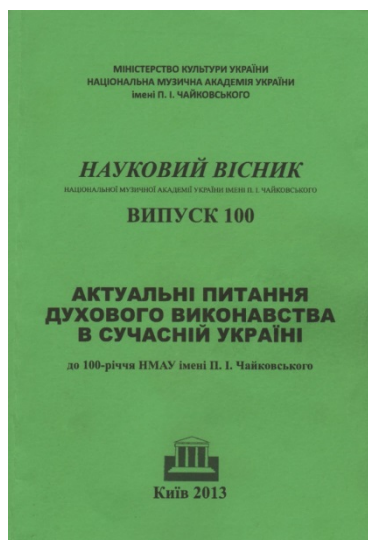
Духовий інструментарій в історії музичної культури України: підручник для вищих музичних закладів IV рівня акредитації / Петро Круль. – Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – 219 с.

ISBN 978-966-640-353-0

Навчальний підручник містить свідчення про духовий музичний інструментарій України, який є різноманітним за своїм складом і функціями й охоплює досить велику кількість різнозвучних за своїм характером інструментів, що виготовлялись як самим виконавцем, так і майстровим способом. Також подаються відомості про традиційний духовий інструментарій, який пов'язаний з історією, народними звичаями й обрядами того чи іншого етносу.

Підручник є першим в Україні з навчального курсу "Історія виконавського мистецтва на духових та ударних інструментах" і адресований вищим музичним навчальним закладам VI рівня акредитації, а також аспірантам, педагогам, виконавцям та історикам-музикознавцям.





Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні (до 100-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського) / [упорядкування Р. А. Вовк та А. Я. Кушнір]. – К., 2013. – Вип. 100. – 208 с.

Матеріали, подані у даній збірці, є результатом науково-методичної діяльності провідних українських мистецтвознавців та адресовані фахівцям у галузі духового виконавства, дослідникам, широкому колу музикантів-практиків, педагогам та студентам вищих і середніх спеціальних навчальних закладів культури і мистецтв.



Сборник очерков, опубликованных в музыкальных журналах "Оркестр" (Москва), "Израиль XXI" (Иерусалим), "Дети и музыка" (Москва).



Плохотнюк О. С.

Професія – трубач. В. М. Лисенко (історичні нариси і методика організації щоденних самостійних занять трубача) / О. С. Плохотнюк, О. В. Бондаренко. – Луганськ : "Янтар", 2013. – 68 с.

ISBN 978-966-678-459-2

Володимир Миколайович Лисенко – талановитий музикант-педагог, трубач-віртуоз, виконавська творчість якого мала великий вплив на розвиток мистецтва гри на трубі не тільки в Луганську, але й далеко за його межами. Ознайомлення підростаючого покоління духовиків з творчістю В. М. Лисенка, аналіз його методичних розробок сприяють популяризації такого надзвичайного духового інструмента як труба, а також залученню молодих виконавців до мистецтва гри на трубі.

Книга адресована викладачам і студентам музичних навчальних закладів, музикознавцям, виконавцям на духових інструментах.

Мирон Закопець. Творчий портрет. Спогади. Статті. Матеріали. / Ред.-упорядник Т. П. Воробкевич. – Львів : ТеРус, 2012. – 64 с., іл.

Книжка є даниною пам'яті до 80-річчя від дня народження Мирона Михайловича Закопця (1932-2008) – Людини й Музиканта, Заслуженого діяча мистецтв України, голови обласного осередку асоціації діячів духової музики Всеукраїнської музичної спілки, багатолітнього викладача класу гобоя ЛДМУ ім. С. Людкевича, завідувача відділу духових інструментів, почесного професора, педагога-методиста, автора численних досліджень, методичних праць та підручників, талановитого аранжувальника, укладача навчальних репертуарних збірок для ДМШ та училищ, активного діяча та організатора мистецького життя.





Посвалюк Валерий.

Методика оволадання верхнім регістром на трубі: учебное пособие / В. Т. Посвалюк. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковского, 2013. – 60 с.: іл.

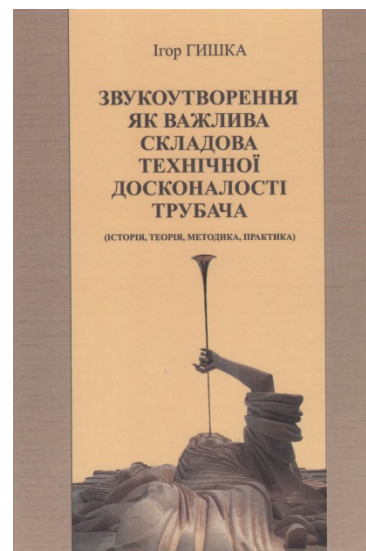
ISBN M-707519-02-8

Пособие предназначено для изучения дисциплин "Специальность", "История исполнительства на специальном инструменте", "Методика преподавания игры на инструменте" в ВУЗах III-IV уровня аккредитации. Материалы пособия адресованы преподавателям и студентам-исполнителям на духовых инструментах (труба, валторна, тромбон), студентам композиторских и историко-теоретических факультетов высших музыкальных учебных заведений, а также профессиональным музыкантам.

Гишка І. С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика): Монографія. – Львів: АСВ, 2010. – 183 с.

ISBN 978-966-486-069-4

У монографії розглядаються історичні, теоретичні, методологічні та естетичні питання трубного виконавства: з'ясовується роль труби в мистецько-культурних соціумах різних епох, аналізуються традиційні та сучасні підходи до проблем звуковидобування, експериментально досліджується ергономічний аспект базингу, вивчається його художньо-виразовий потенціал у композиторській і виконавській творчості, пропонується власна методика формування та вдосконалення амбушура трубача тощо.



Гишка І. С., Горман О. П. Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача: Навчально-методичний посібник / І. С. Гишка, О. П. Горман. – Львів: АСВ, 2013. – 109 с.

ISBN 978-966-2699-24-1

У навчально-методичному посібнику розглядаються питання теорії і методики постановки виконавського апарату трубача, функцій і взаємодії його складових у процесі гри на трубі. На основі передових науково-теоретичних концепцій і практичних засад пропонуються нові методи формування та вдосконалення виконавського апарату трубача.

Посібник призначено для курсантів ВВНЗ, викладачів та студентів музичних академій і училищ, професійних виконавців та читачів, які цікавляться питаннями методики викладання гри на мідних духових інструментах.





Вовк Р. А. Портрети корифеїв. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2013. – 225 с.

У книзі представлено творчі портрети провідних педагогів кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. П.І.Чайковського, які своєю діяльністю сприяли, сприяють і надалі сприятимуть подальшому розвитку та процвітанню духового інструментального мистецтва і вітчизняної музичної культури.

Книга адресована широкому загалу професійних музикантів, учням і студентам усіх ланок музичної освіти України та всім, хто цікавиться життям і творчістю видатних музикантів у царині духового мистецтва.

Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст. В 2-х томах. Т. 1. – Харків : ФО-П Сілічева С. О., 2013. – 384 с.

ISBN 978-966-8794-01-X (загальний)

ISBN 978-966-8794-00-1 (книга 1)

Запропоноване дослідження присвячено історії духового музичного мистецтва України від витоків до початку XX ст. На основі великого фактичного матеріалу послідовно висвітлено широку панораму проблем, пов'язаних з процесом становлення, формування і розвитку в Україні духової виконавської культури.

Дослідження може стати корисним джерелом інформації для музикознавців, естетиків, істориків, викладачів, а також шанувальників духового музичного мистецтва.



Наукове видання

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

Збірник наукових праць

ВИПУСК 7

Редактор-упорядник
Степан Цюлюпа

Верстка
Віталій Власюк
Леонід Цюлюпа

Коректор
Любов Дейнека

Підписано до друку 09.04.2015 р. Формат 60х84 1/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times". Друк різнограф. Ум. друк. арк. 23,25. Наклад 50 пр. Зам. 17.
Видавництво "Волинські обереги".
33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;
e-mail: oberegi@mail15.com
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.
Надруковано в друкарні видавництва "Волинські обереги".