

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

*Присвячується 50-річчю з дня заснування
кафедри духових та ударних інструментів
Інституту мистецтв РДГУ*

**Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State Humanitarian University
Department of wind and percussion instruments of RSHU**

**THE HISTORY OF FORMATION
AND DEVELOPMENT PROSPECTS OF WIND MUSIC
IN THE CONTEXT OF NATIONAL CULTURE
OF UKRAINE
AND ABROAD COUNTRIES**

The collection of scientific works

Vol. 13

**Rivne
2021**

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

*Присвячується 50-річчю з дня заснування
кафедри духових та ударних інструментів
Інституту мистецтв РДГУ*

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

Збірник наукових праць

Випуск 13

**м. Рівне
2021**

УДК 780.8 : 780.64

I-90

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації *серія KB № 19865-9665 P***Збірник наукових праць видається з 2006 року.***Друкуються за ухвалою Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 3 від 25 березня 2021 р.)***Редакційна колегія:****Цюлюпа С.Д.**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **голова редакційної колегії;****Палаженко О.П.**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **відповідальний секретар;****Карняк А.Я.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Львів;**Качмарчик В.П.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Рада Славінська**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдив, Болгарія;**Стоян Караїванов**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдив, Болгарія;**Пьотр Лято**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Краків, Польща;**Скороходов В.П.**, доктор культурології, професор, м. Мінськ, Республіка Білорусь;**Леонов В.А.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Ростов-на-Дону, РФ;**Круль П.Ф.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Івано-Франківськ;**Громченко В.В.**, доктор мистецтвознавства, професор, м. Дніпро;**Сверлюк Я.В.**, доктор педагогічних наук, професор, м. Рівне;**Вовк Р.А.**, кандидат мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Яковчук Н.Д.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Київ;**Яковчук О.М.**, професор, заслужений діяч мистецтв України, м. Київ;**Кушнірук О.П.**, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник НАН України, м. Київ;**Гишка І.С.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Львів;**Прокопович Т.Ю.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Рівне;**Овчар О.П.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Харків;**Цюлюпа Н.Л.**, кандидат педагогічних наук, доцент, м. Рівне.**Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя.** Збірник наукових праць. Випуск 13 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2021. – 180 с.

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

DOI 10.35619 префікс

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 духових інструментах.

Наукові статті висвітлюють корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких закладів вищої освіти і широкого кола шанувальників жанру духової музики.

The collection contains the results of research in the genre of wind music, combines different approaches of researchers to disclose the issues of history performance on wind instruments, creation of brass bands and prospects for their development, as well as teaching the methodic of performance on musical instruments. Submitted problematics and scientific articles contain useful information for teachers, students, undergraduates, graduate students and doctoral students of art universities, as well as for a wide range of fans of the brass music genre.

УДК 780.8 : 780.64

**Збірник індексується в міжнародних науково-метричних базах
Google Scholar та Academic Resource Index Research Bib.***За достовірність фактів, дат, назв тощо відповідають автори статей.**Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.*

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

DOI 10.35619 префікс

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2021

© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2021

© Видавництво "Волинські обереги", 2021

З М І С Т

Історія та теорія музичного мистецтва

Цюлюпа С.Д. Еволюція діяльності кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ на ниві культури і мистецтва України	7
Вовк Р.А. Месіанство професора Володимира Апатського... ..	15
Леонов В.А. Теория исполнительства на духовых инструментах и терминология	23
Прокопович Т.Ю. «Contra spem spero» Володимира Рунчака: жанрово-стилістичний аспект	26
Скороходов В.П. Знаменитый земляк Владимир Николаевич Апатский	30
Гишка І.С. Труба у визначних творах композиторів XIX – початку XX століть (теситурно-виконавська проблематика)	37
Дондаков Ю.М. В.М. Апатський – вчитель мого життя!	45
Piotr Lato. Trio na klarnet, skrzypce i fortepian op. 53 Karola Rathausa. Refleksje od strony interpretacyjno-wykonawczej w obliczu niedawnego prawykonania utworu	48
Старко В.Г. В.М. Апатський – очільник української фаготової школи.....	53
Мельник О.Ю., Гундер П.М. Кларнетисти Івано-Франківської області: історико-ретроспективна розвідка	58
Трачук Л.Д. Перлина культури Подільського краю	65
Алтухов В.М. Три мистецькі вершини таланту Володимира Апатського	70
Віятник М.Ф., Жеграй Б.Б., Кушнірик М.М. Міжнародний конкурс молодих трубачів та валторністів імені Мирона Старовецького 1999-2018 роки: історичні аспекти становлення і діяльності.....	72
Скаб'як Я.М., Цюлюпа Н.Л. Відділ духових та ударних інструментів Калуського фахового коледжу культури і мистецтв в освітньому просторі Прикарпаття	78
Палаженко О.П., Вознюк І.М. Постать Самусенка Євгенія Федоровича у формуванні саксофонової школи міста Рівного.....	81
Кавунник О.А. Ретроспекція творчості Тимофія Докшицера й Валерія Посвалюка в контексті музикознавчої регіоніки.....	84
Гайдабура О.Д., Гайдабура В.О. Реформація та удосконалення естрадно-інструментального жанру в мистецькому житті України	88
Левчук О.А. Трубачі Хмельниччини в історії духового інструментально-оркестрового виконавства Поділля.....	94
Макаров Є.П. Естрадно-симфонічний оркестр Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру в історії музичного мистецтва Волинського Полісся	97

Педагогіка та методика духового виконавства

Карп'як А.Я. Парадокси професії: у пошуках стилю (наукова праця під керівництвом народного артиста України, доктора мистецтвознавства, професора Апатського В.М.).....	100
Яковчук О.М. Ансамбль дерев'яних духових інструментів: композиційний ресурс використання фольклору.....	108
Концевич О.Ю. Виконавський універсалізм мистецтва трубача як сучасна стратегія.....	112
Максименко Д.П. «Скарамуш» для саксофона з оркестром Д. Мійо: Інноваційні риси програмної романтичної сюїти.....	117
Фіськов Г.М. Формування метро-ритмічного чуття у студентів в процесі оркестрового музикування.....	122
Яковчук Н.Д. Жанр сюїти в творчості Олександра Яковчука.....	125
Кашперський В. П. Сучасні проблеми поняття культури звуку виконавців на духових інструментах.....	129
Голобородов Д.Ю. Специфіка підбору музичних інструментів та навчального репертуару для майбутніх мультиінструменталістів.....	131
Жульєва Л.В. В. Успенський. Концертино для тромбона з оркестром.....	135
Жульєв А.П. Система розігрування тромбоніста.....	142
Нижник Ю.В. Порівняльний аналіз постановок мундштука на губах музиканта-тромбоніста.....	147
Димченко С.С. Історія та розвиток методик гри на ударних інструментах.....	150
Крет М.В., Левчук Н.О. Музика як психотерапевтичний засіб впливу на емоційний стан людини.....	154
Терлецький М.М. Оркестрово-ансамблева підготовка духового оркестру як шлях до професійного зростання.....	158
Відомості про авторів.....	164
Презентація сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя (2010-2021 роки).....	167

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА



УДК 780.64.03:378(477)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-1555-0836>

Цюлюпа С.Д.,
м. Рівне

**ЕВОЛЮЦІЯ ДІЯЛЬНОСТІ КАФЕДРИ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВ РДГУ НА НИВІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

Анотація. В статті висвітлюються віхи історії становлення та розвитку кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. Охарактеризовано наукову, навчально-методичну, творчу і громадську роботу науково-педагогічних працівників кафедри та концертну діяльність творчих колективів кафедри.

Ключові слова: кафедра, наука, творча діяльність, педагог, виконавець, духові інструменти, духовий оркестр.

Annotation. The article highlights the milestones in the history of formation and development of the Department of Wind and Percussion Instruments of the Institute of Arts of Rivne State University of Humanities. It covers the scientific, educational-methodical, creative and public work of scientific-pedagogical workers of the department, as well as the concert activity of the department's creative collectives.

Key words: department, science, creative activity, teacher, performer, wind instruments, brass band.

Стаття присвячена 50-річчю з дня заснування кафедри духових та ударних інструментів у Рівненському державному інституті культури нині Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Постановка проблеми. Історія кафедри духових та ударних інструментів є невід'ємною частиною історії культурно-мистецького життя регіону Волинського Полісся та України. Друга половина ХХ століття, на думку багатьох українських учених, які досліджують становлення та розвиток культури і мистецтва в Україні вважається золотим періодом. Саме в цей час відкриваються нові заклади мистецької початкової, середньої та вищої освіти, організуються духові оркестри в школах, сільських і районних будинках культури, на заводах і фабриках та інших державних організаціях і підприємствах. Духові оркестри цих державних структур ставали візитною карткою, що свідчило про увагу керівництва держави до розвитку культури й освіти та естетичного виховання учнівської і студентської молоді а також творчої молоді з селян і робітників. Про увагу до виховання й освіти молоді свідчить і той факт, що здобуття мистецької освіти забезпечувалось виключно за державні кошти. Прийом на навчання студентів до Рівненського державного інституту культури в той період здійснювався тільки за державним замовленням з наданням успішним студентам стипендій, що, безперечно, впливало на якість навчання і рівень підготовки випускників. На жаль, сьогодні в умовах ринкової економіки коли практично всі державні структури перейшли в руки олігархів, ситуація в нашій державі змінилась не на користь творчої особистості. Проблеми з мізерним виділенням державного замовлення для творчої молоді катастрофічно впливають на набір студентів у заклади вищої освіти 3-4 рівнів акредитації, що спонукає молодь навчатися за кордоном.

Духова музика як складова української культурної спадщини – яскравий приклад розвитку професійного музичного виконавства. Її вивчення є важливим чинником осмислення культурно-мистецьких процесів, художніх надбань попередніх поколінь, визначення оптимальних шляхів подальшого розвитку в умовах розбудови незалежної держави.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Питання розвитку музичної освіти і жанру духової музики в Україні широко актуалізовані в наукових працях В. Апатського, П. Круля, В. Богданова, А. Карпяка, В. Посвалюка, В. Громченка, С. Цюлюпи, І. Гишки, Я. Сверлюка, Р. Вовка, В. Старка та ін. Ці праці стали фундаментальним підґрунтям у вивченні освітніх і культурно-мистецьких процесів в Україні, що спонукають до ретельного розгляду питань становлення і розвитку регіональних закладів мистецької освіти та їх виконавських шкіл.

Розгляду питань історії виконавства на духових інструментах в Україні приділяв значну увагу Володимир Миколайович Апатський у навчальному посібнику "История духового музыкально-

исполнительского искусства", досліджуючи особливості музичної культури й естетики сучасного періоду, творчу діяльність виконавців на духових та ударних інструментах, їх історію, досягнення, проблеми та перспективи розвитку [1].

Валерій Олександрович та Лілія Дмитрівна Богданови у монографії "Історія духового музичного мистецтва України" в 2 томах на основі достовірних архівних матеріалів проаналізували цілу низку проблем, пов'язаних з еволюцією духової виконавської культури в Україні [2].

Змістовно аналізує історичний шлях розвитку виконавства на трубі в різних регіонах України Валерій Терентійович Посвалюк у монографії "Мистецтво гри на трубі в Україні", в якій простежується процес становлення національних традицій гри на духових інструментах, а також охарактеризовано діяльність музичних закладів освіти України, проаналізовано відомі зарубіжні та національні школи гри на трубі.

Надзвичайно цікавою й змістовною є монографія Валерія Васильовича Громченка "Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст.", в якій висвітлено основні тенденції розвитку сценічно-одноосібного виконавства на духових академічних інструментах, визначено специфіку та здійснено систематику сценічно-індивідуальної духової практики соло в академічній музиці XX – початку XXI століть.

Необхідно зазначити, що в цих та інших наукових дослідженнях недостатньо уваги приділено вивченню історії закладів мистецької освіти та духового інструментального, ансамблевого й оркестрового виконавства у регіоні Волинського Полісся, зокрема в культурно-мистецькому житті Рівненщини.

Метою даної публікації є збереження пам'яті про основні віхи творчого та громадського життя кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, зокрема про діяльність науково-педагогічних працівників, концертмейстерів, лаборантів, творчих колективів кафедри, кращих студентів-випускників, а також висвітлення визначних подій та здобутків у науковій, навчально-методичній та культурно-мистецькій діяльності колективу кафедри.

Виклад основного матеріалу. Проаналізувавши стан забезпеченості західного регіону України кваліфікованими спеціалістами в галузі культури й мистецтва, Постановою уряду Української РСР в 1969 році створюється Рівенський культурно-освітній факультет Київського інституту культури імені О. Корнійчука. Першим деканом факультету Міністерством культури України призначено кандидата історичних наук Михайлова Дмитра Олексійовича, котрий з допомогою органів влади розпочав масштабну організаційну роботу щодо створення нового факультету.



Перший випуск кафедри 1975 р.

У вересні 1971-1972 навчального року відбувся перший набір студентів на відділ духових та ударних інструментів кафедри оркестрового диригування, прізвища яких для збереження історичної пам'яті наведемо: В. Пастушок, М. Ковалишин, В. Заїка, В. Шашук, В. Карчення, В. Монахов, В. Тарасевич, М. Яценюк, А. Цимбал, В. Уницький, О. Терьохін, А. Вихованець, А. Багмут, Є. Ткачов, В. Поляк. Студентами відділу стали випускники музичних і культурно-освітніх училищ в основному із 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 імені М. 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 також відділ народних інструментів. А у 1973 році була створена кафедра духових та ударних інструментів, яку продовжив очолювати В. Старченко.

Заслужений працівник культури України, доцент В. 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, вміння організувати навчально-виховний процес, педагогічний досвід – ось основні риси, які утверджували В'ячеслава Миколайовича як завідувача та лідера кафедри.

У 1973 році духовий оркестр кафедри, головним диригентом і художнім керівником якого був маестро В. Старченко, з успіхом виступив на сцені Палацу культури "Україна" м. Києві, що принесло заслужене визнання колективу та його диригенту. За значний внесок у розвиток духової музики на Волині та професійну майстерність студентський духовий оркестр кафедри під його керівництвом у 1982 році було нагороджено Почесною грамотою Міністерства культури України. Глибокі традиції, закладені диригентом В. М. Старченком, продовжує його учень, головний диригент духового оркестру кафедри, лауреат Міжнародного конкурсу-фестивалю духової музики "Сурми" 1996 року, доцент Микола Миколайович Терлецький.

У 1974 році на кафедрі відкривають клас саксофона, який веде Бобов Михайло Давидович. Починаючи з 1976 року, клас валторни очолює талановитий музикант і диригент Полех Дмитро Сергійович, що дало змогу створити у майбутньому брас-квінтет викладачів кафедри під орудою В. Старченка.

Визначною подією в культурно-мистецькому житті кафедри є створення в 1974 році естрадного оркестру, який очолив випускник Ровенського педагогічного інституту Гайдабура Олександр Дмитрович, досвідчений диригент і керівник джазових оркестрів Рівненщини "Горинь" та "Полісся".

У 1977 році педагогічний склад кафедри поповнює випускник Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка, кларнетист і саксофоніст Самусенко Євгеній Федорович, який виховав цілу плеяду лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів. З 1981 року клас ударних інструментів очолює випускник Львівської консерваторії Леонід Васильович Редько, який 1991 року виїхав з Рівного на заробітки за кордон, де його спіткала трагічна доля.

За десять років діяльності Рівненський культурно-освітній факультет виріс у солідний вищий навчальний заклад Західного регіону України, який досяг значних успіхів у науково-дослідній, навчально-методичній, концертно-виконавській та організаційно-виховній роботі і фактично переріс себе як філіал Київського державного інституту культури. Ці чинники та високі вимоги суспільства щодо підвищення рівня роботи культурно-освітніх закладів, збільшення і поліпшення підготовки висококваліфікованих кадрів для галузі культури і мистецтва зумовили відкриття у м. Ровно самостійного державного інституту культури, офіційне відкриття якого відбулось у січні 1979 року.

Першим ректором Ровенського державного інституту культури було призначено авторитетного і знаного в наукових та творчих колах доктора філософських наук Віталія Феофановича Передерія, який поставив перед колективом інституту завдання підвищення рівня науково-дослідної, навчально-методичної та творчої роботи.



Перший завідувач кафедри, заслужений працівник культури України, доцент В'ячеслав Старченко

У 1983 році після успішного виступу в Київській філармонії з духовим оркестром В. Старченко запрошує на роботу випускника кафедри Цюлюпа Степана Даниловича на посаду викладача класу труби. Це рішення було підтримано ректором, професором В. Передерієм.

Визначною подією в історії інституту культури в 1983 році стає призначення нового ректора Анатолія Івановича Литвинчука – кандидата історичних наук, доцента, який на всіх ділянках роботи відзначався вмінням вирішувати найскладніші питання, масштабністю й ініціативою мислення, бажанням впроваджувати в навчальний процес інституту сучасне і прогресивне.

З 1987 року клас тромбона та оркестровий клас очолює Терлецький Микола Миколайович, який здобув практичний досвід роботи, працюючи багато років з духовими оркестрами системи професійно-технічної освіти на Рівненщині. Під його орудою духовий оркестр ПТУ № 10 виступав з концертними програмами в Кремлівському палаці м. Москви (Росія), в Національному палаці "Україна", Київській філармонії та інших престижних концертних залах нашої держави. Микола Миколайович за період трудової діяльності забезпечив практично всі лекційні дисципліни навчально-методичними посібниками (з грифом МОНУ) та рекомендаціями, що дало йому можливість згодом здобути вчене звання доцента кафедри духових та ударних інструментів.

У 1988 році кафедру духових та ударних інструментів очолив випускник Львівської консерваторії, заслужений працівник культури України, автор посібників та методичних праць з проблем підготовки керівників духових оркестрів доцент Дмитро Микитович Панасюк, якому допомагали 8 штатних викладачів, а саме: доцент М. Терлецький (клас тромбона), старші викладачі О. Садовий (клас труби), Д. Полех (клас валторни) та С. Цюлюпа (клас труби), викладачі Я. Сверлюк (клас туби), О. Велесик (клас тромбона), В. Онищук (клас кларнета, саксофона), концертмейстери: Л. Шагінян, Л. Руденко, Н. Цюлюпа, А. Адаркіна, Н. Сергеева, Л. Жирнова, старший лаборант Л. Сухораб.

Крім того, до викладацької роботи на кафедрі залучаються спеціалісти високої кваліфікації: Турчинський Борис Романович – випускник Одеської консерваторії, який у 1991-1994 роках керує духовим оркестром; з 1992 року клас труби веде випускник кафедри Сіончук Олександр Володимирович; у 1996-2000 роках духовий оркестр очолює Велесик Олег Миколайович. Усі вони мають великий практичний досвід роботи. Процес формування якісного складу кафедри постійно вдосконалюється.

В основу організації навчального процесу покладено індивідуалізацію навчання і самостійну роботу студентів, вивчення та врахування індивідуальних якостей студентів, їх інтересів та здібностей.

У 2001 році після захисту кандидатської дисертації завідувачем кафедри духових та ударних інструментів ректоратом Рівненського державного гуманітарного університету призначено доцента Сверлюка Ярослава Васильовича, який з 2003 року за цільовим направленням від РДГУ навчається в докторантурі Київського національного університету культури і мистецтв, а в 2011 році успішно захищає докторську дисертацію. Нині професор, доктор педагогічних наук, член Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, автор монографій, навчальних підручників та наукових статей Я. Сверлюк є директором Інституту мистецтв РДГУ.

З 2004 року по сьогодні кафедру очолює Цюлюпа Степан Данилович – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, голова Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, відмінник освіти України, лауреат обласної мистецької премії Імені Германа Жуковського, артист оркестру Рівненського академічного музично-драматичного театру (в 2004-2019 роках). За його ініціативою, за особистої підтримки ректора РДГУ, професора Руслана Михайловича Постоловського в 2005 році на кафедрі започатковується проведення Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка, який склав вагому альтернативу низькопробній монополії так званої попсової індустрії, пропагуючи і примножуючи традиції академічного духового інструментально-ансамблевого виконавства.



*Завідувач кафедри з 2004 року,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат педагогічних наук, професор
Степан Цюлюпа*

З 2006 року С. Цюлюпа організує проведення Всеукраїнської, а згодом Міжнародної науково-практичної конференції зі щорічним випуском збірника наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя", єдиного в Україні в жанрі духової музики. Збірник зареєстровано як періодичне наукове видання з питань мистецтва Наказ № 240 від 17.04.2013 року, Державна реєстраційна служба України. Свідectvo про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації серія KB № 19865-9665 P та зареєстровано в ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN 2522-1590 (Online) ISSN 2522-1582 (Print), та індексується в міжнародних наукометричних базах Google Scholar, Academic Resource Index ResearchBib.

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. Наукові статті висвітлюють корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких закладів вищої освіти і широкого кола шанувальників жанру духової музики.

У 2004 році С. Цюлюпа запроваджує набір студентів на заочну форму навчання. Ці та інші заходи покращили якісний та кількісний контингент студентів кафедри, який зріс від 12 студентів у 2004 році до 93 студентів у 2020-му. Трудову діяльність у цей період продовжують доцент Д. Панасюк, доцент О. Гайдабура, професор, доктор педагогічних наук Я. Сверлюк, доцент М. Терлецький, ст. викладач О. Сіончук, ст. викладач Д. Полех, молоді викладачі С. Димченко, О. Палаженко, Т. Пастушок, які є лауреатами міжнародних та всеукраїнських конкурсів. Також працюють концертмейстери Н. Сергеева, Л. Руденко, І. Печерська, Л. Смик, Н. Сапіжук, згодом І. Казимірска, О. Шекель, які забезпечують навчальний процес на кафедрі професійною майстерністю і активною творчою та громадською діяльністю. Порядок ведення технічної документації на кафедрі забезпечують старший лаборант Олена Шафрай, а нині старший лаборант Наталія Северова.



*Колектив кафедри духових та ударних інструментів РДГУ, 2020 рік.
Сидять зліва направо концертмейстери І. Казимірска, О. Шекель, Л. Смик, І. Печерська,
ст. лаборант Н. Северова, викладачі О. Гайдабура, О. Сіончук, М. Терлецький, Я. Сверлюк,
С. Цюлюпа, О. Палаженко, С. Димченко*

Одним із важливих напрямків поліпшення рівня підготовки майбутніх фахівців є участь студентів та викладачів кафедри у науково-дослідній роботі. Вагомий внесок зроблено колективом у комплексне кафедральне дослідження теми "Стан та перспективи розвитку духової музики у західному регіоні України". Проведені всеукраїнські та міжнародні науково-практичні конференції, які дали можливість виявити ряд практичних та теоретичних проблем створення і діяльності духових оркестрів у західних областях України, визначити рівень фахової підготовки керівників творчих колективів, охарактеризувати кадрову ситуацію в регіоні в музичних школах, що, в свою чергу, дало можливість прогнозувати потребу спеціалістів у західних областях України до 2021 року.

Нині викладачі кафедри працюють над вирішенням професійно-педагогічних проблем підготовки здобувачів вищої музичної освіти в галузі культури та мистецтва до організації та керівництва дитячими, дорослими аматорськими та професійними духовими й естрадними оркестрами. В навчальному процесі запроваджуються нові дисципліни та спецкурси, ряд фахових дисциплін виносяться на вибір здобувачів вищої освіти. Так, на 2021-2022 навчальний рік заплановано читання спеціального курсу "Методика навчання гри на трубі – пікколо для викладання якого запрошено всевітньо відомого музиканта, народного артиста України, доцента Андрія Васильовича Ільківа. Цей інструмент, який ще називають "кларіно", набув широкої популярності в багатьох країнах світу, а в навчальних планах закладів музичної вищої освіти України ця дисципліна відсутня.

Сьогодні освітній процес на кафедрі духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ забезпечують 7 штатних викладачів, із них: 2 професори, 4 доценти, 1 доктор наук, 2 кандидати наук, 1 старший викладач. Науковий ценз викладачів серед випускаючих кафедр Інституту мистецтв РДГУ є найвищим і становить 86 відсотків, що дає можливість здійснювати освітній процес викладачами кафедри на здобуття освітніх ступенів "Бакалавр" і "Магістр".

У сучасних умовах діяльності закладів вищої освіти наукова робота стає лейтмотивом діяльності кожного викладача кафедри. В 2015 році успішно захищає кандидатську дисертацію Олег Петрович Палаженко, кларнетист за фахом, згодом рішенням атестаційної комісії МОНУ йому присвоєно вчене звання доцента. О. Палаженко є членом Асоціації діячів духової музики Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, артистом оркестру Рівненського академічного українського музично-драматичного театру, автором численних наукових публікацій та відповідальним секретарем редколегії збірника наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя".

Значну увагу приділяється підвищенню кваліфікації молодих викладачів. Так викладач кафедри класу саксофона Пастушок Тарас Васильович навчається в аспірантурі РДГУ за спеціальністю 011 "Освітньо-педагогічні науки". Наказ № 07-10-01 від 13.09.2018 р., науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор Я. Сверлюк.

Значно допомагають забезпечити якісний освітній процес на кафедрі викладачі-сумісники. Для викладання фахових дисциплін запрошені досвідчені педагоги та музиканти, які мають почесні державні нагороди, вчені звання та наукові ступені. Так, клас фагота вів народний артист України, доктор мистецтвознавства, академік НАНУ, професор Апатський Володимир Миколайович, згодом кандидат мистецтвознавства, доцент Старко Володимир Григорович, клас флейти веде Карпак Андрій Ярославович – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, клас гобоя – Закопєць Лев Миронович, заслужений діяч мистецтв України, професор, директор Львівської спеціалізованої музичної школи-інтернату імені Соломії Крушельницької.

Візитною карткою кафедри є творчі колективи, які успішно представляють її на концертних сценах різного рівнів фестивалів і конкурсів духової та естрадної музики. Духовий оркестр є лауреатом Міжнародного конкурсу-фестивалю духової музики "Сурми" 1997 р. керівник доцент М. Терлецький. Сьогодні студентський духовий оркестр очолює випускник кафедри класу труби професора С. Цюлюпи, заслужений артист України, лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів, доцент кафедри Олександр Володимирович Сіончук, котрий також є керівником студентського ансамблю "Диксиленд-бенд Джокер". О. Сіончук є автором наукових, навчально-методичних публікацій та нотних видань, які користуються широкою популярністю в Україні серед керівників і музикантів диксилендових ансамблів. Особливої уваги заслуговує джаз-оркестр кафедри – лауреат Всесоюзного конкурсу естрадної музики (1979 р.), лауреат Міжнародного конкурсу-фестивалю (1996 р.), керівником якого є заслужений працівник культури України, відмінник освіти України, патріарх джазової музики на Рівненщині, усіма шанований доцент Олександр Дмитрович Гайдабура.



Керівник джаз-оркестру – заслужений працівник культури України, відмінник освіти України Олександр Гайдабура



Диригент оркестру – заслужений артист України, доцент Олександр Сіончук

Викладачі та творчі колективи кафедри беруть активну участь у міжнародних і всеукраїнських конкурсах та фестивалях оркестрової духової та естрадної музики, всеукраїнських конкурсах виконавців на духових та ударних інструментах, звітних концертах і різних творчих заходах університету, міста, області та за кордоном.

Колективом кафедри налагоджено тісну творчу співпрацю з однойменними кафедрами Національної музичної академії імені П. Чайковського (завідувачі кафедрами проф. Р. Вовк та проф. М. Баланко); Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (зав. кафедри проф. П. Круль); Львівської державної музичної академії імені М. Лисенка (проф. А. Карпак); Харківського державного університету мистецтв імені І. Котляревського (проф. О. Овчар); з Київ-брас квінтетом Національного Будинку камерної та органної музики (керівник – народний артист України Андрій Ільків); з артистами симфонічного оркестру Національної опери України – Ю. Василевичем, Ф. Крижанівським (заслужені артисти України), та ін.

Налагоджено тісні міжнародні творчі зв'язки з мистецькими навчальними закладами, зокрема: Білоруською академією музики (завідувач кафедри професор Володимир Скороходов); Пловдивською музичною академією в Болгарії (академік, валторніст Стоян Караіванов); з консерваторією в м. Петах-Тиква, Ізраїль; з лауреатом міжнародних конкурсів та премій Європейського парламенту Андрієм Старченком (Німеччина). За ініціативою Степана Цюлюпи та з допомогою всесвітньо відомого кларнетиста Петра Лато укладена угода про наукову та творчу співпрацю між РДГУ та Академією музики в Кракові (Польща) та ін.

За період діяльності кафедри для закладів культури та мистецтва підготовлено понад тисячу спеціалістів, які працюють з професійними та аматорськими колективами, викладачами інститутів, музичних училищ, училищ культури, коледжів культури і мистецтв, музичних шкіл, диригентами муніципальних та військових оркестрів, а також на адміністративних посадах у сфері культури і мистецтва. Серед них **М. Терлецький, О. Палаженко, О. Сіончук, С. Димченко, С. Цюлюпа** – викладачі кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ; **Р. Дзвінка** (саксофон) – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри фольклору РДГУ; **З. Крет** – народний артист України, доцент, диригент Рівненського академічного музично-драматичного театру; **В. Огірок** (кларнет) – артист показового духового оркестру Збройних сил України; **В. Поляк** (саксофон) – концертмейстер групи саксофонів оркестру Київського Національного цирку; **В. Малецький** (фагот) – артист симфонічного оркестру Львівської державної філармонії; **І. Грисько** (валторна) – артист оркестру Львівського академічного театру опери та балету; **В. Ворончак** (гобой), **О. Палаженко** (кларнет), **С. Мартинюк** (труба), **Я. Малярський** (труба), **О. Литвин** (тромбон) – артисти оркестру Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру; **В. Грицай** – заслужений працівник культури України, диригент муніципального духового оркестру "Воля" м. Тернопіль; **А. Вихованець** – диригент муніципального духового оркестру м. Луцьк; **А. Мазурок** – майор, диригент військового оркестру м. Рівне; **С. Варгун** – диригент дитячого духового оркестру м. Дрезден, Німеччина; **М. Гончарук** – завідувач відділу духових та ударних інструментів та **І. Шайнович, І. Крисько** – викладачі Тербовлянського фахового коледжу культури і мистецтв; **М. Майовецький** – відмінник освіти України, завідувач відділу духових та ударних інструментів Дубенського фахового коледжу культури і мистецтв; **В. Заремба, О. Шаповал, В. Кулик, М. Михальченко, Г. Кирилишен, А. Жуковський** – викладачі відділу духових та ударних інструментів Тульчинського фахового коледжу культури; **М. Тиновський** – викладач Дрогобицького музичного училища; **Л. Трачук** – заслужений працівник культури України, директор Тульчинського фахового коледжу культури; **Я. Шульс, Р. Ковальський, В. Гермак, П. Сапіга, Д. Раїнчук** – викладачі Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв; **С. Климчик** – директор ДМШ № 2 м. Рівне, **О. Рудчик** – артист оркестру (труба) Волинського академічного музично-драматичного театру, викладач-сумісник Волинського фахового коледжу культури і мистецтв імені І. Стравінського, м. Луцьк, Волинська область; **А. Котов** – артист оркестру (труба) Житомирського академічного українського музично-драматичного театру м. Житомир; **В. Пужняк** – директор музичної школи, викладач-методист класу труби Вікнянської музичної школи, с. Вікно, Заставнівський район, Чернівецька область; **М. Швець** – викладач класу труби Дубенського фахового коледжу культури і мистецтв РДГУ, нині соліст Хмельницького муніципального естрадно-духового оркестру, м. Хмельницький, **Я. Писарський** – артист оркестру (труба) державного академічного Волинського народного хору, м. Луцьк, Волинська область, та ін.

Висновки. За період трудової діяльності колективом кафедри для галузі культури і мистецтва було підготовлено значну кількість випускників з освітніми ступенями "бакалавр", "спеціаліст" та "магістр", яким присвоєно кваліфікації викладача, диригента оркестру, керівника ансамблю, концертного виконавця та артиста оркестру. Широкий спектр кваліфікацій за спеціальністю 025 "Музичне мистецтво" збільшує діапазон можливості працевлаштування випускників кафедри в Україні та за її межами. Налагоджена система зв'язку з випускниками, тому позитивні відгуки керівників установ, де працюють студенти кафедри, дають можливість зробити висновки, що фахівці, підготовлені колективом кафедри, примножують вагомий доробок для відродження та розвитку національної культури України.

Традиції, започатковані маестро В. Старченком у час заснування кафедри, зберігаються і примножуються досі його вихованцями та викладачами кафедри. Кафедра здійснює практичну та методичну допомогу керівникам творчих колективів, і те, що у західних областях України збереглися і функціонують духові оркестри, створені випускниками кафедри, надає оптимізму у подальшій роботі.

У наш час трудова діяльність кафедри спрямована на розробку нових навчальних планів і робочих програм з фахових дисциплін для забезпечення якісного освітнього процесу підготовки фахівців за освітніми степенями "Бакалавр" та "Магістр" і організацію та проведення IX Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка, а також проведення XIII Міжнародної науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя" 24-25 квітня 2021 року.

Література

1. Апатський В. М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Книга II / В. М. Апатський. – К.: ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.
2. Богданов, В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст.: У 2-х томах. – Т. 1. – Х.: ФОП Сілічева С. О., 2013. – 384 с.
3. Цюлюпа С. Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Навчальний посібник. – Рівне : видавець О. Зень, 2012. – 240 с.
4. Збірник наукових праць "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Випуск № 12 / Упорядник С. Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2020. – 182 с.

References

1. Apatskyi, V. M. Istoriiia dukhovoho muzychno-vykonavskoho mystetstva [History of Wind Music and Performing Arts]. Knyha II. / V M. Apatskyi. – K.: TOV "Zadruha", 2012. – 408 s. [in Ukrainian].
2. Bohdanov, V. O., Bohdanova, L. D. Istoriiia dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrainy: vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX st. [History of Ukrainian Wind Music: From Ancient Times to the Beginning of the XX Century]: U 2-kh tomakh. – T. 1. – Kh.: FOP Silicheva S. O., 2013. – 384 s. [in Ukrainian].
3. Tsiuliupa, S. D. Istoriiia kafedry dukhovyykh ta udarnyykh instrumentiv Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu: mynule i suchasne. Navchalnyi posibnyk [History of the Department of Wind and Percussion Instruments of Rivne State Humanities University: Past and Present. Tutorial]. – Rivne : vydavets O. Zen, 2012. – 240 s. [in Ukrainian].
14. Zbirnyk naukovykh prats "Istoriiia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia" [History of formation and perspectives of the development of brass music in the context of national culture of Ukraine and abroad]. Vypusk № 12 / Uporiadnyk S. D. Tsiuliupa. – Rivne: Volynski oberehy, 2020. – 182 s. [in Ukrainian].



УДК 780.644.2 (092)(477)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-0044-8038>

**Вовк Р.А.,
м. Київ**

МЕСІАНСТВО ПРОФЕСОРА ВОЛОДИМИРА АПАТСЬКОГО...

Анотація. Стаття присвячена творчій діяльності відомого в Україні та за її межами музиканта різнобічного обдарування – фаготиста, педагога, науковця, народного артиста України, члена-кореспондента Академії мистецтв України, професора НМАУ ім. П.І. Чайковського В.М. Апатського.

Ключові слова: Володимир Апатський, фаготист, педагог, науковець, громадський діяч.

Annotation. The article is devoted to the creative activity of a well-known musician of various talents in Ukraine and abroad – bassoonist, teacher, scientist, People's Artist of Ukraine, corresponding member of the Academy of Arts of Ukraine, professor of NMAU n. P.I. Tchaikovsky V.M. Apatsky.

Key words: Volodymyr Apatsky, bassoonist, teacher, scientist, public figure.

Мета статті полягає у вшануванні пам'яті незабутнього Володимира Миколайовича Апатського – видатного музиканта-художника, педагога зі світовим ім'ям, глибокого вченого, діяльність якого стала найбільш цінним внеском у музичну культуру України та світу в царині духового мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Київське духове мистецтво має своє глибоке коріння. Його найкращі представники: трубач В. Яблонський; флейтисти: О. Хіміченко та А. Проценко; гобоїсти Г. Зарицький, М. Фурман, С. Дуда, О. Безуглий; кларнетисти Л. Хазін, С. Ригін, В. Тихонов, фаготист О. Литвинов, плеяда валторністів Юрченків; тромбоністи О. Добросердов і В. Гарань; ударник В. Іванов були відомими діячами в царині духового музичного мистецтва ХХ ст. Усі вони були провідними викладачами Київської консерваторії, хоча постійних видатних виконавських перемог на теренах колишнього Радянського Союзу їхні учні не здобували! Причин можна назвати кілька. Однією з основних вбачається та, що традиційно на будь-яких Всесоюзних конкурсах і відборах до міжнародних конкурсів членами журі, за рідким винятком, були професори з Москви та Ленінграду і другою, вже об'єктивною, була відсутність потужної виконавської школи у сфері духового мистецтва в тодішній Радянській Україні, музиканти якої фактично були ізольовані від зовнішнього світу. І ось у такий час, у 1967 році, 39-річний Володимир Миколайович Апатський – концертмейстер групи фаготів симфонічного оркестру Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, одного з трьох найкращих у Радянському Союзі, був запрошений викладати на кафедру духових та ударних інструментів Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського.

Я, тоді ще студент консерваторії жив у гуртожитку в одній кімнаті з першокурсником-фаготистом Віктором Романенком, розповіді якого про уроки з фаху в класі Апатського мене відразу ж зацікавили. Це було щось інноваційне для уроків з фаху серед київських професорів-духовиків. Вражала глибинність проробки і системність занять нового педагога, що не могло не позначитися на зростанні майстерності першокурсника, якість гри якого почала виділятися на тлі гри учнів інших викладачів фаготу. Кидалася у вічі опорність гри Віктора Романенка, що моментально вплинуло на якість звуку і значно збільшило динамічну палітру його гри. І коли прийшов час наступного Всесоюзного конкурсу духовиків у 1979 році в Мінську (перерва між попереднім конкурсом сягала 16 років), команда фаготового класу В. М. Апатського "вистрілила" в "10". Тоді на мінському конкурсі і наступних трьох останніх за часів Радянського Союзу в номінації фагот лауреатами незмінно ставали вихованці Володимира Миколайовича, і не просто лауреатами, а обов'язково один з них вигравав Першу премію, що було "нечуваним нахабством" провінційного (для Москви і Ленінграду) київського професора і його вихованців для московської та ленінградської професури.

Пам'ятаю, яке захоплення викликали тоді ці перемоги у середовищі молодих на той час педагогів-духовиків Києва. Ми (В. Турбовський, Ю. Василевич, Ю. Дондаков, автор цієї статті та багато ін.) буквально молилися на Володимира Миколайовича Апатського. Адже його перемоги стали для нас дороговказом. Вони запалили в нас величезне бажання хоча би наблизитися до подібних педагогічних результатів. Автору статті вдалося зустрітися із Володимиром Апатським, сподіваючись "вивідати" якісь особливі методичні таємниці його небачених педагогічних звитяг! Проте наша зустріч ніяких секретів не розкрила. Все виявилось звичайним і зрозумілим. Його побажання студентам зводились до: "регулярно і систематично займайтесь, щотижня здавайте гами, етюди, вправи тощо". З плином років я зрозумів, що Майстер вибудовував високопрофесійну виконавську майстерність своїх учнів не лише загальновідомими порадами, а організацією, скеровуванням і контролем базових, часто лише йому в Україні відомих знань, вмінь і виконавських прийомів, як то: опорна гра, що базується на вірних дихальних принципах, постановка губного і пальцевого апаратів, сучасні пальцівки тощо. Про що згодом Володимир Апатський написав у своїх кандидатській і докторській дисертаціях, монографіях, численних статтях і підручниках.

Як тут згадати про неповторну наукову діяльність професора Апатського. Адже, мало не кожен науковець, педагог-духовик України є прямо чи опосередковано дотичним у своїх наукових досягненнях до діяльності Володимира Миколайовича. У мене він був науковим керівником, комусь був опонентом. Практично кожен духовик, особливо дерев'яних духових фахів звертався до доктора мистецтвознавства В. М. Апатського за порадою або позичав рідкісну літературу тощо. Не було нікому відмови від Велета наукової думки в царині духового музичного мистецтва України, члена-кореспондента АМУ. Звертались до нього й науковці сусідніх держав.



Книги, написані Володимиром Миколайовичем духовий загал усього пострадянського простору називали і називають "Біблією" духовика, що є найвищою нагородою генію. Очевидно, щоб "докопатися" до витоків унікальних досягнень Маестро Апатського, варто торкнутися його життєвого та творчого шляху.

Протягом багатьох десятиліть В. М. Апатський працював солістом та концертмейстером групи фаготів у провідних оркестрах колишнього Радянського Союзу: у симфонічному оркестрі Великого театру опери та балету Білорусії (1951 – 1953 рр.), у симфонічному оркестрі Білоруської державної філармонії (1954 – 1955 рр.), в оркестрі Ленінградської державної філармонії (1955 – 1957 рр.), в оркестрі Київського державного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка (1957 – 1984 рр.).

Роботу в симфонічному оркестрі Володимир Миколайович поєднував із концертною діяльністю соліста та ансамбліста, виступаючи на концертних майданчиках України та поза її межами.

Перше моє знайомство з видатним музикантом відбулося, на рівні "слухач-виконавець", ще в далекому 1965 році. Я, кларнетист, тоді студент першого курсу Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, перебуваючи на виставі П. І. Чайковського "Пікова дама" в театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, природно, що найбільше прислухався до гри кларнетистів. Але не можна було не звернути увагу на найвищий виконавський рівень симфонічного оркестру театру, трупа якого була однією з трьох найкращих, на той час, у Радянському Союзі. Достатньо сказати, що конкурси на будь-яке місце в оркестрі були фактично всесоюзними!

Акцентуючи свою увагу на грі кларнетистів, я був захоплений (з перших звуків вступу) ідеальною злагодженістю та красою звучання солюючих кларнета і фагота, потім – флейти, скрипки, віолончелі, альти, арфи, контрабаси, гобої, валторни, труби, литаври... Це вже потім я довідався про імена тих видатних інструменталістів, які дарували нам глядачам мистецтво найвищого гатунку. У цьому сузір'ї видатних музикантів яскраво сяjala зірка фаготиста Володимира Миколайовича Апатського.

Тоді навіть не мріялось, що вже через три роки буду мати щастя працювати поруч з цими Майстрами. Протягом багатьох років, я працював поруч із Володимиром Миколайовичем в оркестрі Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Добре пам'ятаю, як він грав, як, чаруючи, солював у чисельних оперних і балетних виставах.

Особливе враження на слухачів справляло виконання Володимиром Миколайовичем розгорнутого фагатового соло в опері Д. Шостаковича "Катерина Ізмайлова". Драматургія фаготного Соло, трактована Апатським, досягала масштабу симфонії! Музиканти оркестру в спілкуванні між собою висловлювали думку, що таке виконання гідне присвоєння фаготисту почесного звання. Так і сталося незабаром, тільки вже під час виконання В. Апатським сольної партії фаготу в опері Т. Хреннікова "В бурю". Артисти оркестру під час постановки цієї опери в нашому театрі (диригент І. Гамкало) були свідками унікального, в своєму роді випадку. Тихон Хренніков (на той час голова спілки композиторів СРСР) приїхав до Києва на генеральну репетицію своєї опери. Він сидів у одному з перших рядів, обмінюючись враженнями про почуте з директором театру В. Кулаковим. Незабаром, після початку опери, Т. Хренніков захоплено вигукнув: "Чудовий фаготист! Який звук, яка фраза!". "А як Вам наші співаки, наші головні герої", – звертався до нього В. Кулаков. "Чудові співаки, – відповідав Хренніков, – але звідкіля у вас такий фаготист, де ви взяли такого фаготиста?" І так продовжувалося протягом усієї вистави. Наступного дня директор театру викликав В. Апатського до себе в кабінет з вимогою: "Терміново пишіть заяву. Будемо Вас представляти на звання "Заслужений артист України".

В оркестрі В. Апатський любив грати яскраво, концертно, великим, красивим, виразним звуком. За його власними словами, він у молодості навіть дещо зловживав занадто активною грою в оркестрі. Так, головний диригент МАЛЕГОТ-а (Ленінградський академічний малий оперний театр) Едуард Грикуров говорив йому: "Володимире Миколайовичу, Ви чудово граєте, але все ж таки це опера, а не концерт для фагота з оркестром. Ви порушуєте субординацію – примушуєте слухати більше фагот, ніж сцену".

Яким же чином досяг Володимир Миколайович такого високого виконавського рівня?

Вражав особливий спосіб підготовки Володимира Апатського до репетицій чи вистав. За півтори-дві години перед початком відповідальної гри (кожна найпростіша репетиція розглядалася ним, як найважливіший виступ у житті) Володимир Миколайович вже був у "передбаннику" оркестрової ями (всі музиканти знали, що там розігрується Апатський і ніхто ніколи не дозволяв собі посягнути на це місце). Йшло розігрування – від простішого (шліфування кожного окремого звуку) – до найскладнішого (опрацювання складних пасажів тощо).

Виконавські вершини, підкорені В. Апатським, природна допитливість не могли не трансформуватись згодом у цікаві педагогічні результати, які беззастережно можна вважати унікальними.

Блискуча виконавська майстерність, ерудиція, яскравий педагогічний талант і працьовитість дозволили В. М. Апатському досягти видатних педагогічних результатів: він створив українську фаготову школу, яка сьогодні вважається однією з найкращих у світі. Його учні прикрашають своєю грою кращі оркестри України, Москви, Мінська, Мадрида, Берліна, Брюсселя, Гамбурга, Карлсруе, Софії, Сеула та багатьох інших міст світу. В. М. Апатський виховав більше 70-ти лауреатів міжнародних, всесоюзних та всеукраїнських конкурсів. Тільки на останніх чотирьох всесоюзних конкурсах (Мінськ – 1979 р.; Одеса – 1983 р.; Хмельницький – 1987 р.; Тамбов – 1991 р.) учні В. М. Апатського незмінно займали перші місця. Такими досягненнями в духовій педагогіці не може похвалитися жоден викладач України.

Педагогічні здобутки Володимира Миколайовича дивують, захоплюють, і спонукають до наслідування. Хочеться "тягнутися" до його рівня. Чудово, що була нагода постійно спілкуватися з Майстром, відвідувати його уроки з фаху, запозичувати методи та принципи високих педагогічних досягнень.

У наших бесідах із Володимиром Миколайовичем ми часто обмірковували педагогічні проблеми. Деякі з його висловлювань я занотував. В них його педагогічні погляди представлені наступним чином: "Вірю в безмежні можливості фагота. Фаготу підвладне все. Це яскравий оркестровий, сольний та ансамблевий інструмент. Його чекає чудове майбутнє. Але розкрити його великі потенційні можливості в повній мірі повинні майбутні покоління фаготистів. Ми з нетерпінням очікуємо приходу своїх Лістів та Паганіні. Вони придуть обов'язково.

До класу відношусь як до творчої лабораторії, творчої майстерні, яка педагогу, який мислить, дає безмежні творчі можливості.

Я є принциповим ворогом авторитарної педагогіки. Мені ближче діалог із студентом, ніж монолог вчителя. Намагаюсь, щоб кожне моє зауваження несло в собі й можливість заперечення студентом.

Педагогіка – творча професія. Педагог повинен уміти зазирнути у майбутнє, ні в якому разі не повторюватися. Якщо пішли повтори, тупцювання на одному місці, то потрібно йти з педагогіки".

Крім роботи у спеціальному класі фагота, В.М. Апатський читав спеціальні лекційні курси не тільки у Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського, але й у Київському національному університеті культури і мистецтв, Донецькій державній консерваторії, Рівненському державному гуманітарному університеті, Інституті підвищення кваліфікації.

Об'єднуючи навколо себе талановитих молодих вчених, В. М. Апатський створив наукову школу, яка займалася дослідженням музичного виконавського мистецтва. Під його науковим керівництвом захистили кандидатські дисертації: В. Качмарчик, А. Карп'як, Б. Нічков, Р. Вовк, В. Громченко; докторські дисертації П. Круль, Б. Нічков, В. Качмарчик та А. Карп'як.

Активною була громадська діяльність В. М. Апатського. Він був віце-президент Спілки музикантів-духовиків України, членом DOUBLE REED (Всесвітнє професійне об'єднання виконавців на духових музичних інструментах із подвійною тростиною), членом науково-методичної комісії з мистецтва Міністерства освіти і науки України, членом Координаційного центру музичної україністики при НМАУ ім. П.І. Чайковського, членом Спеціалізованої вченої ради Д.26005.04 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук, працював експертом у ВАК України, був членом редколегій багатьох видань.

Паралельно з виконавською діяльністю Володимир Миколайович займався і педагогічною роботою, а практична педагогіка, мабуть,

невіддільна від науки. Адже з першого уроку зі своїм першим учнем у кожного викладача виникає безліч думок і сумнівів. Процес спостережень, порівнянь, співставлень фактів породжує перші теоретичні висновки.

Безумовно, з плином часу, у талановитого педагога виникає необхідність зафіксувати свої висновки на папері, а у допитливих людей ця потреба є особливо загостреною, що й спонукає їх до наукової діяльності. Підсумком багаторічної діяльності Апатського на науковій ниві є захищені ним кандидатська та докторська дисертації, які ґрунтувались на дослідженнях у різних сферах виконавства не лише на фаготі та інших духових інструментах, але й на знаннях педагогіки, психології, історії, фізики, акустики тощо.

Жоден захист дисертацій у царині досліджень духового виконавства в Україні (деякі і за її межами) не обходились без участі професора Володимира Миколайовича Апатського, де він був задіяний як науковий керівник чи науковий консультант або офіційний опонент.

Існує думка, що професор Апатський створив Українську наукову школу, яка досліджує найскладніші питання духового музичного виконавського мистецтва.

Очевидно, що викладання на виконавських кафедрах вимагає від педагогів певних результатів, у першу чергу – виховання високопрофесійних виконавців. З повним правом можна заявити, що Володимир Миколайович є фундатором не лише київської, але й української фаготової школи.

Начебто вся інформація Володимира Миколайовича про методи підготовки ним високопрофесійних музикантів була очевидною, але після майже тридцяти років потому досягнення Майстра й досі ніким не перевершені.

Три його учні стали професорами вишів за кордоном:

О. Ткачук – професор Вищої школи у м. Бремен (Німеччина);

О. Клечевський – професор Академії музики у м. Сеул (Південна Корея);

В. Будкевич – професор Білоруської академії музики, декан оркестрового факультету.

Учні по науковій лінії, у яких професор В.М. Апатський був науковим керівником стали:

Б. Нічков – проректор Білоруської академії музики;

В. Качмарчик – проректор Донецької музичної академії (тепер професор НМАУ ім. П. Чайковського);

П. Круль – декан Прикарпатського національного університету;

А. Карпак – завідувач кафедри духових і ударних інструментів ЛНМА ім. М. Лисенка;

Р. Вовк – останній завідувач кафедри духових та ударних інструментів (2005-2006 рр.).

Із вересня 2006 р. – завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ;

В. Громченко – проректор Дніпропетровської консерваторії.

Володимир Миколайович помер на 91 році життя. На мить перервалася його творчість, лише на мить, бо його справи не зупиняться ніколи. Її продовжують його послідовники, колеги та учні! Слава Володимира Миколайовича Апатського, світло його творчої величі не перерветься ніколи.

Доречно згадати висловлювання відомих митців минулого і сучасності про видатну Людину в багатьох іпостасях:

"Володимира Миколайовича Апатського знаю з 1964 р. ... Вже в першій моїй виставі ("Отелло" Д. Верді) я переконався в тому, що концертмейстер групи фаготів оркестру є музикантом найвищого класу... Говорячи про виконавську майстерність Апатського, насамперед, хочеться відзначити надзвичайну виразність його виконання і красу тембру. В його руках фагот ставав найпоетичнішим інструментом, звучання якого проникало в саме серце. У його виконанні органічно поєднувались яскрава емоційність з академічністю, блискучі якості соліста з тонкою майстерністю ансамбліста. Володимир Миколайович, безумовно, був прикрасою не лише симфонічного оркестру Київського театру опери та балету, але й всієї трупи театру".

(Головний диригент Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, народний артист СРСР С. В. Турчак).

"Знаю В. М. Апатського як видатного музиканта, педагога і вченого міжнародного рівня. Захоплені відгуки про його гру я чув від таких діячів, як Д. Шостакович, К. Сімеонов, Т. Хренніков, С. Турчак, Ф. Глущенко.

Своєю закоханістю в інструмент він "заражає" і своїх учнів... На його думку, українцям, як і італійцям, притаманні унікальні дані для гри на духових інструментах... Апатський створив у Києві фаготову школу, яка протягом останніх двадцяти років була лідером у колишньому Радянському Союзі" та світі".

(Академік І. Ф. Ляшенко)

"Коли в грудні 1973 року Т. Хренніков приїхав у Київську оперу на прем'єру своєї опери "В бурю" і почув на репетиції виконання знаменитого фаготового соло, він підбіг до оркестрового бар'єру і запитав мене: "Де ви такого музиканта взяли, бо я досі не чув такого чудового виконання цього соло?"

А взяли ми його, а точніше він сам приїхав із Ленінграда, бо на той час фаготова школа в Україні не була такою міцною, як флейтова. Пройшовши в 1957 році по конкурсу на місце 1-го фаготиста в симфонічний оркестр столичної опери, Володимир Апатський своїм великим звуком, світлим фаготивим тембром, високою виконавською, музичною та загальною культурою зайняв провідне місце в колі видатних особистостей оркестру.

Бездоганим володінням диханням, широкою кантиленою, віртуозною технікою, багатством штрихів, він чудово вписався в духовий дерев'яний квартет: В. Антонов – флейта, О. Козиненко – гобой, О. Тресков – кларнет, який відзначався злагодженим ансамблем і чистим строем. Паралельно

В. Апатський, починаючи з 1967 року, зайнявся педагогічною роботою в консерваторії й теоретичним осмисленням виконавства на духових інструментах. Його наукові пошуки методики викладання та проблем виконавства знайшли завершення в кандидатській та докторській дисертаціях, у численних фундаментальних дослідженнях і великій плеяді талановитих і добре навчених учнів, які стали лауреатами численних українських і міжнародних конкурсів та зайняли провідні місця в найкращих симфонічних оркестрах України та зарубіжжя. Формування нашої української фагатової школи Володимиром Миколайовичем Апатським недаремно відзначено урядом держави найвищим почесним званням народного артиста України та обранням його член-кореспондентом Національної академії мистецтв України".

(Диригент Національної опери України, професор Національної музичної академії України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, член Європейської академії музичного театру Іван-Ярослав Гамкало).

"За роки нашої співпраці і творчого спілкування з професором В. М. Апатським я постійно відчував його мудрість та величезний авторитет і, незважаючи на невелику різницю у віці, до деякої міри вважаю себе навіть його учнем, бо результати його педагогічної діяльності вражають, якість його роботи з вихованцями та над музичним матеріалом завжди є чудовим зразком для наслідування.

Це висловлювання можна розповсюдити і на його виконавську діяльність, яка залишила у мене чудові враження на все життя ще від тих часів, коли ми грали з ним у спільних концертах.

І нарешті ще одна грань його таланту викликає велику пошану – постійне прагнення, я би сказав жага, до наукової діяльності. Одного разу він мені відверто сказав: "Ніде я себе не відчуваю так комфортно і впевнено як за робочим столом...".

(Професор НМАУ, народний артист України О.С. Кудряшов).

"Творчість народного артиста України професора, академіка В. М. Апатського – це золота сторінка музичної культури України.

Маю щастя знати цього видатного митця ще з 1971 року, відтоді, коли я прийшов працювати в Національну оперу. Володимир Миколайович – справді Артист, Педагог, Особистість з великої літери. Маючи прекрасну петербурзьку школу, він багато років працював солістом симфонічного оркестру театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка. Кожне його соло вражало талановитою вишуканістю, бездоганним смаком, красивим звуком та ідеальним відчуттям ансамблю. Тембр його фаготу був неповторно чистий, виразний і хвилюючий. Завжди відчувалось – грає музикант найвищого гатунку.

Спілкування з ним завжди є надзвичайно цікавим, його ерудиція безмежна у всіх галузях людської діяльності. Ми, диригенти, завжди вчимося у таких артистів, вони для нас є критеріями істини. Можливо, завдяки цим якостям Володимир Миколайович Апатський став також неперевершеним викладачем. Весь свій величезний досвід, тонке знання всіх проблем виконавства на фаготі він передає своїм учням.

Вражають глибина і масштаб знань, які добре помітні в усіх його наукових роботах, кандидатській та докторській дисертаціях.

Мені, як диригенту, на протязі багатьох років доводиться чимало зустрічатися з випускниками його класу в кращих оркестрах України. Завжди у їхній грі відчувається бездоганна виучка, школа світового рівня. Не випадково його вихованці працюють не лише в Україні, а й далеко за її межами. Практично всі вони є лауреатами різних престижних міжнародних конкурсів.

Важко переоцінити безцінний творчий внесок Володимира Миколайовича в нашу українську музичну культуру.

Для нас, диригентів, життя і діяльність такого митця – бездоганний приклад священного служіння мистецтву!"

(Диригент Національної опери України, народний артист України, професор НМАУ А. Г. Власенко).

"В.М. Апатський – один із кращих представників знаменитої Ленінградської (Васильєвської) фагатової школи. Його гра залишає надзвичайно яскраве враження. Чудовий, виразний звук, високе мистецтво інструментальної кантилені, тонке відчуття стилю, гармонійне поєднання інтелектуального та емоційного начал дозволяє йому з великою виразністю і глибиною виконувати як класичні, так і сучасні твори. Не менш ефективною виявилась і педагогічна діяльність В. Апатського. Характерною рисою його школи є поєднання дбайливого відношення до кращих вітчизняних традицій із гострим відчуттям сучасності, спрямованістю в майбутнє".

(Народний артист УРСР Ф. І. Глуценко).

"Для мене Володимир Апатський – видатний український музикант, педагог, народний артист України, музичний громадський діяч ХХ – початку ХХІ ст., є легендою духового мистецтва. Він вперше створив унікальну авторську науково-практичну школу, в якій його блискуча виконавська майстерність здобула науково-теоретичне обґрунтування. Саме тому особливість школи Володимира Апатського полягає в тому, що вона не обмежується вузьким колом лише вихованців його класу, а й має надзвичайно широке поле вельми позитивного впливу на фаготове мистецтво в цілому, на духове виконавство в Україні і в світі, бо включає наукове спостереження, теорію виконавства і найсучаснішу науково-теоретичну методологію жанру.

Кожен із учнів Володимира Миколайовича – не просто артист оркестру, а фаготист-соліст, яскравий артист, демонструючий чистоту і красу звука, бездоганну віртуозність у найскладнішому репертуарі. Тож не випадкові безперервні каскади блискучих перемог вихованців В. М. Апатського на найпрестижніших міжнародних конкурсах, які вперше й багаторазово приносили і приносять славу Київській консерваторії (нині НМАУ ім. П.І. Чайковського), українському музичному мистецтву.

Важко переоцінити значення наукових розробок Володимира Миколайовича, що започаткували дослідницьку діяльність і стали зразком для бурхливого й системного розвитку науково-дослідної роботи фахівців у галузі духового мистецтва України.

Професор Апатський Володимир Миколайович – зразок Педагога з великої літери: фахівець „золоті руки“, ерудит, відданий улюбленій справі невтомний працелюб, надзвичайно щира й добра Людина, завжди готова поділитися власним досвідом, корисною порадою".

(Доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України М.А. Давидов).

"Володимир Миколайович Апатський у моєму житті зіграв надзвичайну роль.

Доля привела мене в його знаменитий клас, де я мав велике щастя навчатися.

Діяльність Володимира Миколайовича, школу, яку він створив, можна віднести до здобутків світового значення!

Для мене мій учитель являється взірцем відношення до роботи, а також неперевершеним авторитетом музиканта.

В.М. Апатський – без усякого сумніву є особистістю у самому високому значенні цього слова. Доказом слави Вчителя є його учні та його численні наукові праці.

Я безмежно вдячний своєму наставникові за його щедрість, за його доброту, за його велике і славне служіння музиці!"

(Випускник НМАУ ім. П.І. Чайковського класу В. М. Апатського, лауреат Всесоюзного та Міжнародних конкурсів, концертмейстер групи фаготів заслуженого академічного симфонічного оркестру України, заслужений артист України, викладач фаgotу в НМАУ Т.М. Осадчий).

"Постать Володимира Миколайовича Апатського в історії розвитку духового, зокрема фаготового, виконавства в Україні є визнаною серед широкого мистецького загалу. Його ім'я по праву займає достойне місце серед талановитих музикантів сучасності: В. Яблонського, А. Проценка, О. Безуглого, С. Ригіна, М. Юрченка, О. Добросердова та інших.

Діяльність В.М. Апатського плідна і багатогранна. Це і оркестрове виконавство, і викладацька та наукова робота, і участь в журі різноманітних музичних конкурсів, у державних та випускних комісіях.

В.М. Апатський – музикант найвищого рівня. Він один із тих, хто визначив цілий напрямок розвитку не тільки фаготової школи, а й взагалі духового виконавства в нашій державі.

Великі організаторські здібності, титанічна працездатність, наполегливість, адекватне сприйняття новизни і, безумовно, майстерне володіння інструментом – це тільки деякі грані його творчої особистості і вони є яскравим взірцем для молодих музикантів. Як талановитий виконавець В. Апатський працював разом з видатними диригентами сучасності К. Симеоновим, В. Тольбою, Н. Рахліним, Г. Рождественським, Ю. Файєром, С. Турчаком, Ф. Глущенком у відомих оркестрах Мінська, Ленінграда та Києва. Ним було блискуче зіграно велику кількість кращих зразків світової оперної та симфонічної музичної культури і ця його майстерність високо підняла планку сольного та оркестрового виконавства для сучасного фаготиста. Разом з тим Апатський формувався не тільки як виконавець, а й як майбутній наставник і педагог високого класу.

Викладацька робота в Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського дуже швидко принесла відмінні результати. Всім стало зрозуміло, що у вищій музичній школі з'явилась харизматична, амбіційна особистість, яка спроможна вирішувати найскладніші питання формування нової фаготової

школи в Україні. Його викладання стало живим, емоційним, високоінтелектуальним, наповненим експресією "граючого тренера", що засвідчувало якісно новий рівень викладача.

У педагогічній діяльності В. М. Апатський використовував кращий досвід видатних викладачів та виконавців фортепіанної, скрипкової, віолончельної, вокальної та інших шкіл. Його учні досягають високих виконавських результатів завдяки правильному добору засобів та методів навчального процесу та, звичайно, енциклопедичним знанням, аналітичному розуму, феноменальній пам'яті свого вчителя.

Створивши свою школу майже п'ятдесят років тому, В. М. Апатський безперервно та успішно розвивав її. Розповідь про нього як про "патріарха" української фаготової школи – окрема велика тема. Один тільки перелік імен його учнів говорить про те, що ним підготовлено цілу плеяду талановитих висококласних фаготистів, лауреатів українських та міжнародних конкурсів – солістів-артистів провідних оркестрів України, Росії, Західної Європи та Азії.

Уже перші науково-методичні роботи В.М. Апатського показали його високий професійний та інтелектуальний рівень, розуміння ним проблем гри на духових інструментах та шляхи їх подолання. Кандидатську дисертацію "Фактори тембру і динаміки фагота" було захищено блискуче – він показав володіння матеріалом на рівні теоретика. Апатський ще раз підтвердив, що він є яскравою особистістю, фаготистом нового покоління. Подальші методичні розробки Майстра охоплюють практично весь спектр основ теорії та методики музичного духового виконавського мистецтва. Вони стали одними з кращих навчальних посібників для середніх та вищих музичних навчальних закладів.

Рівень фаховості В.М. Апатського, його бездоганний професіоналізм досяг такого рівня, що викликає велику повагу не тільки колег, студентів, диригентів, багатьох музикантів-професіоналів, а навіть і опонентів. Аналітичний розум, глибокі теоретичні та практичні знання, щоденна системна робота над осмисленням проблем гри на духових інструментах поставили В.М. Апатського поряд із ученими, які рухають "локомотив" розвитку української виконавської, педагогічної та наукової шкіл.

Фагатовій школі В.М. Апатського притаманні академічність гри, висока звукова культура, віртуозна техніка виконання творів усіх стилів інструментальної музики різних часів та епох. Майстерна інтерпретація, блискуча логіка, експресія та динамічність поряд із витонченістю, поетичністю, характерністю і подібністю до людського співу та декламації – усім цим майстерно володіють учні професора.

Володимир Миколайович був щиро закоханий у свій інструмент – фагот, часто порівнював його з валторною чи віолончеллю або з голосом людини і вчив чути та розуміти це своїх учнів. Упродовж тривалого періоду весь свій авторитет, величезний досвід, всі свої зусилля Володимир Миколайович спрямовував на те, щоб "вивести" фагот на велику концертну сцену, незважаючи на відсутність достойного інструментарію та належної підтримки державою початкової та середньої підготовки молодих фаготистів.

Вражає педагогічна і виконавська "форма", в якій упродовж багатьох десятиліть перебував Володимир Миколайович. Тому важко знайти в музичних дисциплінах, які він блискуче викладав в Національній музичній академії на оркестровому факультеті, таке питання, яким би не зацікавився і яке б не дослідив наш професор, народний артист України, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України, віце-президент Спілки музикантів-духовиків України Володимир Миколайович Апатський. Його діяльність заслуговує не тільки на повагу, а й потребує глибокого та всебічного осмислення, вивчення та подальшого продовження розвитку його школи учнями-послідовниками".

(Викладач-методист фаготу Київського інституту музики ім. Р.М. Глієра, соліст Київського муніципального академічного театру опери і балету, випускник класу В.М. Апатського М.Я. Камішній).

"Спостерігаючи за діяльністю Володимира Миколайовича дуже багато років, як автор, дозволю собі додати до висловлювань видатних музикантів своє захоплене бачення його унікальної виконавської творчості: "Фагатові звуки Апатського – зачарування красою, його музичні фрази – довершеність та стовідсоткова переконливість, його відчуття смаку і міри – бездоганні".

Вражала його енциклопедична ерудиція. А ще захоплювало його знання мов. Зокрема, його унікальне відчуття української мови дивувало, захоплювало та вражало, адже він білорус. Звідки в нього таке глибоке відчуття, нехай спорідненої, але все ж, іншої мови?

Всі вище перелічені грані талану не тільки були генетично даровані Володимирі Миколайовичу, але й були результатом щоденної копіткої скрупульозної праці, направленої на всебічний розвиток та удосконалення творчої особистості.

Виконавські вершини, підкорені В. Апатським, природна допитливість не могли не трансформуватись у цікаві педагогічні результати, які небезпідставно можна вважати унікальними.

Формуючи свою школу, Володимир Миколайович акумулював досягнення кращих фаготових шкіл нашого часу: культуру звука лєнінградських фаготистів; віртуозність – московських; м'який, з превалюванням низьких обертонів, звук фагота німецької школи; легкість і польотність звучання американців; "космічні висоти" верхнього регістру французів... Усі вище перелічені виконавські прийоми він передав своїм учням, які завжди були кращими на будь-яких музичних форумах, конкурсах тощо.

Щодо наукової діяльності, то достатньо розглянути лише його останні наукові праці "Основы теории и методики духового музикально-исполнительского искусства" (2006 р.); "История духового музикально-исполнительского искусства" (Книга – I, 2010 р.); "История духового музикально-исполнительского искусства", (Книга – II, 2012 р.); "Актуальные проблемы духового музикально-исполнительского искусства" (2013 р.); "Фагот от А до Я" (2017р.), щоб переконатися у глибині і масштабності науково-дослідницького таланту доктора мистецтвознавства, член-кореспондента АМУ, народного артиста України, професора, **Академіка В.М. Апатського**". (Р.А. Вовк).



УДК 780.8:780.64

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-1500-1252>

*Леонов В.А.,
г. Ростов на Дону (Россия)*

ТЕОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ И ТЕРМИНОЛОГИЯ

***Анотація.** Теорія виконавства на духових інструментах ще дуже молода: її загальний стан можна порівняти з дитинством людини. Дитинству, же, властиво наслідування, запозичення, багатозначне вживання слів, обумовлене обмеженими знаннями. Щось подібне має місце і в теорії виконавства.*

В роботі аналізуються теоретичні уявлення і уточнюються основоположні поняття: постановка виконавського апарату, виконавська техніка, звуковидобування і звукоутворення, атака звуку.

***Ключові слова:** духові інструменти, постановка виконавського апарату, виконавська техніка, звуковидобування і звукоутворення, атака звуку.*

***Annotation.** The theory of playing wind instruments is still very young: its general condition is comparable to that of a person's childhood. Childhood, on the other hand, is characterized by imitation, borrowing, polysemantic use of words, conditioned by limited knowledge. Something similar takes place in the theory of performance.*

The paper analyzes theoretical concepts and clarifies the basic concepts: setting up the performing apparatus, performing technique, sound production and sound production, sound attack.

***Key words:** wind instruments, statement of the performing apparatus, the performing technique, sound attack.*

Исполнительство на духовых инструментах, пройдя длительней путь развития, в последние десятилетия вышло на качественно новый уровень мастерства музыкантов. Существенно расширилась сфера технических приемов и средств музыкальной выразительности, возросли запросы музыкальной практики к технической оснащенности исполнителей.

Рост мастерства музыкантов-духовиков – явление не случайное. Во время массовой подготовки музыкальных кадров, активной миграции выпускников специальных учебных заведений система образования не смогла бы обеспечить преемственность обучения в своих трех звеньях (школа, училище, ВУЗ) без общей теории исполнительства. И поэтому первые труды в этой области [см.: 3, 5] были универсальными; в них содержались сведения, необходимые для обучения игре на любом духовом инструменте,

Начиная с 1960-х годов, теория исполнительства стала развиваться от общего к частному. Авторы большинства научных трудов стремились к более глубокому освещению вопросов, относящихся к обучению игре на конкретном духовом инструменте. Наряду с обобщением эмпирического опыта известных педагогов, в научно-методической литературе появляются работы Р.П.Терёхина [8], И.Ф. Пушечникова [5], В.Н. Апатского [1], в основу которых положены данные экспериментов, проведенных авторами.

До конца 70-х годов экспериментальные исследования носили, как правило, эвристический характер, становясь источником новых теорий и гипотез. В конечном итоге, к началу 80-х годов в

области теории исполнительства накопились обширные знания, позволившие исследователям перейти к их обобщению, т.е. от частного к общему. Педагоги приступили созданию методических трудов, охватывающих основной круг вопросов теории и практики исполнительства на конкретных духовых инструментах. Наряду с этой тенденцией, сохранилось и общее направление исследований тех или иных явлений исполнительского процесса посредством объективных методов, предполагающих широкое использование технических средств.

Объективные сведения об исполнительском процессе всегда были актуальными: во-первых, овладение звучанием инструмента является важнейшей задачей музыканта любой специальности, во-вторых, постоянное повышение требований к исполнительской технике, обусловленное самим ходом развития мировой музыкальной культуры побуждает педагогов и исполнителей к поиску новых средств выразительности и кратчайших путей к овладению этими средствами. Однако новые знания, получаемые в ходе развития теории исполнительства, нуждаются в тщательном описании с употреблением ясных, выверенных и уточненных терминов.

Теория исполнительства на духовых инструментах еще очень молода: ее общее состояние сравнимо с детством человека. Детству, же, присуще подражание, заимствование, многозначное употребление слов, обусловленное ограниченными знаниями. Нечто подобное имеет место и в теории исполнительства.

Употребление обобщающих понятий и терминов – явление широко известное науке. Ведь, по мере накопления знаний о том или ином изучаемом объекте, обычно, происходит "разукрупнение" понятий. Так, например, в анатомии, имеющей многовековую историю, сравнительно недавно "разделили" голосовые связки на связки и складки, о чем было принято решение на Токийском конгрессе оториноларингологов в 1974 году.

В теории исполнительства и методике обучения игре на духовых инструментах есть немало терминов и понятий, допускающих многозначное толкование явлений исполнительского процесса. Рассмотрим наиболее известные из них.

Обучение любому делу, любому ремеслу начинается с постановки. Термин "постановка", – пишет Б.А. Диков [2 с. 67]. – означает совокупность правил, относящихся к взаимоположению корпуса, головы, рук, ног играющего и инструмента". Следовательно, постановка – это правила взаимоположения частей тела?

Подавляющее большинство педагогов-методистов склонны считать, что "постановка – это положение ..." (далее, обычно, следует полное или частичное перечисление компонентов исполнительского аппарата). В.Н. Апатский отмечает [7, с.51]: "Понятие "постановка фаготиста" включает в себя постановку корпуса, головы, рук, ног, а также постановку губ, резонаторов, дыхания". О самом же термине "постановка" он пишет, что "под правильной постановкой мы подразумеваем наиболее рациональное приспособление организма исполнителя к игре на инструменте" [7, с.51]. Итак, постановка – это положение компонентов исполнительского аппарата и адаптация организма к непредусмотренным природой нагрузкам?

Нетрудно заметить, что определения Б.А. Дикова и В.Н. Апатского, несмотря на существенные различия, объединены принципиальным подходом к понятию постановке – констатацией ее статичности. Игра же на любом инструменте – это фантастически богатые своим разнообразием исполнительские движения. Если же признать, что постановка и адаптация – понятия идентичные, то, во-первых, подобное признание приведет к явной подмене или смешению причины и следствия: адаптация является следствием, сопровождает постановку, а не наоборот. Во-вторых, из процесса постановки выпадают два активных начала – обучение постановке и овладение постановкой.

Несомненный интерес представляет определение, данное В.Д. Ивановым: "ПОСТАНОВКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА – процесс овладения совокупностью приемов и правил рационального взаиморасположения всех компонентов исполнительского аппарата музыканта" [3, с.95]. Несмотря на наличие в данном понятии временной протяженности рассматриваемого явления, приведенное определение не избавлено от статичности и не обладает необходимой ясностью. Процесс овладения попадает в "туман взаиморасположения".

Одним из недостатков вышеуказанных понятий является отсутствие заметной связи с исполнительской техникой, которая существует, как бы, сама по себе, ни на что не опираясь.

Очевидно, понятие постановки должно включать в себя три компонента, отражающих двигательную структуру игры, процесс обучения (овладения) и связь с техникой игры на инструменте. После конкретизации представлений исполнителей об изучаемом объекте, понятие приобретет определенные очертания.

Итак, с позиции педагога, постановка – это обучение игровым движениям и действиям; с позиции ученика, постановка – это овладение игровыми движениями и действиями.

В таком случае, исполнительская техника есть владение игровыми движениями и действиями, а ее уровень определяется степенью мастерства при выполнении указанных движений и действий. Разумеется, понятие техники (в широком смысле) включает в себя, вообще, умение играть.

Процесс постановки исполнительского аппарата или его компонентов сопровождается звукоизвлечением и звукообразованием. В практике обучения игре на духовых инструментах данные термины в большинстве случаев понимаются, как синонимы. Причина ошибочного восприятия смысла терминов имеет двоякую характеристику.

Прежде всего, в обыденной речи часто употребляется сочетание – "извлеченный звук", которое, как бы, служит синонимом понятия "образовавшийся звук" (хотя второе словосочетание и свидетельствует о некоторой спонтанности явления, его непреднамеренности). Термины же "звукоизвлечение" и "звукообразование" не могут быть синонимами, т.к. их смысловыми опорами являются совершенно разные по своему значению слова – извлечение и образование. Кардинальное различие в понятиях, закрепленных данными терминами, определяется тем, что **в процессе звукоизвлечения звук может и не образоваться**: совершается исполнительский выдох, функционирует губной аппарат, выполняет требующиеся движения язык, но вместо звука слышится лишь шипение воздуха.

Итак, звукоизвлечение – это действия музыканта, направленные к образованию звука; звукообразование – акустический процесс возбуждения, усиления и распространения звуковых волн.

Звукообразование всегда начинается с атаки звука. Термин "атака" оказался настолько привлекательным для педагогов и исполнителей, что его стали употреблять в самых разных значениях. В итоге, сейчас существует основная и вспомогательная, простая и комбинированная, двойная и тройная, мягкая и твердая "атака".

Слово "атака" (в переводе с романских и германских языков – нападать, наступать) заимствовано теорией и практикой исполнительства на духовых инструментах из акустики. Оно фиксирует в физике звука ясное и конкретное понятие. Атака – это период перехода автоколебательной системы из состояния покоя в режим автоколебаний. При игре на духовых инструментах слух воспринимает данный процесс как скрип, хрип в начале звучания, т.к. в указанный момент звукообразования звук еще не является музыкальным: это, скорее, шум. Может ли этот шум быть твердым или мягким? Ответ однозначен – нет. При игре на духовых инструментах ценится звукообразование, которое не обременено чрезмерным треском или хрипом. Если же явно слышен переходный процесс, то он вызывает иллюзию скрипучего тембра. Следовательно, восприятие твердости или мягкости переходного процесса – нонсенс.

Как показало экспериментальное исследование, проведенное нами посредством объективных методов, различия в восприятии твердости атаки возникает вследствие модуляций громкости в начале стационарной части звука. Мягкая атака предполагает ровное звуковедение или некоторое усиление громкости, твердая атака требует спадания громкости. Чем круче падение силы звука, тем ярче иллюзия твердой атаки. Таким образом, термин "атака", с добавлением определителя твердая-мягкая, характеризует не собственно атаку в акустическом понимании, а звуковедение в начале стационарной части, которое и создает впечатление различной степени твердости. Таков механизм исполнения и различного рода акцентов, имеющих в том или ином нотном тексте

Нетрудно заметить, что словосочетание "простая (основная, двойная и т.д.) атака" не имеет какого-либо отношения к, собственно, атаке звука: это характеристика игровых движений языка, т.е. звукоизвлечения. Конечно, можно было бы назвать комбинированную атаку (к примеру, двойное стаккато) комбинированным звукоизвлечением (по крайней мере, данное понятие более точно отражает текущий процесс), но подобное определение воспринимается очень непривычно и, по-видимому, не войдет в обиход.

Проблемы терминологии всегда были и будут весьма сложными для разрешения. С одной стороны, расширение познания ведет к уточнению понятий и дифференциации терминов, с другой, – любой термин, введенный однажды неосмотрительно, порождает широкое толкование зафиксированного понятия, т.е. размывает сам смысл, затем вовлекает многих людей в бесплодные дискуссии и, в конечном итоге, сдерживает продвижение вперед в познании закономерностей исполнительского процесса. Поэтому главной задачей терминологии является точное, не допускающее двойного толкования, закрепление существующих понятий теории и практики исполнительства на духовых инструментах ясными терминами. Следует помнить, что терминотворчество – это еще не наука.

Литература

1. Апатский В.Н. Факторы тембра и динамики фагота.- Автореф. дисс. канд. искусствоведения.- Киев, 1971. 23 с.
2. Диков Б.А. Методика обучения игре на духовых инструментах.-М.,1962. 116 с.
3. Иванов В.Д. Словарь музыканта-духовика.- М.: Музыка, 2007. 166 с.
4. Платонов Н.И. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах.// Методика обучения игре на духовых инструментах.- М.: Музыка, 1964.- Вып.1. С. 8-61.
5. Пушечников И.Ф. Значение артикуляции на гобое.// Методика обучения игре на духовых инструментах.- М.: Музыка, 1971.- Вып.3. С. 62-91.
6. Розанов С.В. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах.- М.,1938. 52 с.
7. Терехин Р.П. и Рудаков Е.А. Вибрато на фаготе.// Методика обучения игре на духовых инструментах.- М.: Музыка, 1964. Вып. 1. С. 144-203.
8. Терехин Р.П., Апатский В.Н. Методика обучения игре на фаготе. М.: Музыка, 1988. 208 с.

References

1. Apatskiy V.N. Faktorih tembra i dinamiki fagota.- Avtoref. diss. kand. iskusstvovedeniya.- Kiev, 1971. 23 s.
2. Dikov B.A. Metodika obucheniya igre na dukhovihkh instrumentakh.-M.,1962. 116 s.
3. Ivanov V.D. Slovarj muzihkanta-dukhovika.- M.: Muzihka, 2007. 166 s.
4. Platonov N.I. Voprosih metodiki obucheniya igre na dukhovihkh instrumentakh.// Metodika obucheniya igre na dukhovihkh instrumentakh.- M.: Muzihka, 1964.- Vihp.1. S. 8-61.
5. Pushechnikov I.F. Znachenie artikulyacii na goboe.// Metodika obucheniya igre na dukhovihkh instrumentakh.- M.: Muzihka, 1971.- Vihp.3. S. 62-91.
6. Rozanov S.V. Osnovih metodiki prepodavaniya igrih na dukhovihkh instrumentakh.- M.,1938. 52 s.
7. Teryokhin R.P. i Rudakov E.A. Vibrato na fagote.// Metodika obucheniya igre na dukhovihkh instrumentakh.- M.: Muzihka, 1964. Vihp. 1. S. 144-203.
8. Teryokhin R.P., Apatskiy V.N. Metodika obucheniya igre na fagote. M.: Muzihka, 1988. 208 s.



УДК 788.43:785.75

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-9375-9635>

*Прокопович Т.Ю.,
м. Рівне*

**"CONTRA SPERM SPERO" ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА:
ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ**

Анотація. Здійснено аналіз стилістичних і композиційно-драматургічних особливостей квартету для саксофонів "Contra spem spero" Володимира Рунчака. Принцип палімпсесту вдало підкреслює музичну присвяту Лесі Українці. Меморіальний задум втілюється через множинне переплетення жанрових елементів різних епох і традицій.

Ключові слова: саксофон, меморіальний опус, темброва персоніфікація, неофольклоризм, необароко.

Annotation. The article is dedicated to analysis of stylistic and compositional characteristics of the "Contra spem spero" saxophone quartet, composed by Volodimir Runchak. Dedication to Lesya Ukrainka is emphasized by using the palimpsest method. The mix of genres, music elements and traditions from different epochs reflects the memorial spirit of this opus.

Key words: saxophone, memorial opus, timbre personification, neo-folklorism, neo-baroque.

Постановка проблеми. Програмний заголовок саксофонного квартету Володимира Рунчака кореспондує із крилатим поетичним висловом Лесі Українки – "Contra spem spero", певною мірою спрямовуючи процес слухацького осягнення музичного твору. При тім, композитор уточнює, що опус написано в традиції *in memoria* (з лат. – в пам'ять про когось). Відтак камерно-інструментальний ансамбль привертає увагу подвійною референцією – до поетичного тексту (вірша) і до його автора (Лесі Українки).

У кожному разі, композиція зацікавила науковців передусім оригінальним вибором комплексу виражальних засобів і драматургічних прийомів. Приміром, М. Мимрик розглянув у квартеті "Contra spem spero" В. Рунчака специфічні прийоми гри на саксофоні, такі як: "tremolando, хроматичні cluster, сонори, різноманітні glissando та шумові ефекти", які, на думку дослідника, "є максимально

ефективними і переконливими" [4, с.320]. На думку Л. Максименко, емоційно-образний стрій вірша Лесі Українки породжує експресивність вислову п'єси [3, с.117].

Разом з тим, М. Мимрик наголошує, що камерно-інструментальний ансамбль вирізняється "глибоким інтертекстуальним підходом, за допомогою якого можна відкрити утаємнічені смисли" [4, с.321]. Однак дослідники залишили поза сферою свого розгляду меморіальну образність саксофонного квартету, що обумовлює вибір предмету наукової рефлексії. Дана тема видається особливо актуальною і перспективною в культурних реаліях цього річного відзначення 150-річчя від дня народження Лесі Українки

Мета статті – на прикладі квартету для саксофонів Володимира Рунчака "Contra spem spero" пам'яті Лесі Українки з'ясувати взаємодію знаків різних епох, які своєрідно проявляються у музичному тексті in memoriam.

Викладення основного матеріалу. Слушно зауважує І. Мринська, що звернення до теми пам'яті є досить поширеним явищем у музичному мистецтві ХХ століття, що підтверджено чисельними зразками творів-меморіалів [5]. Р. Сулім відмічає жанрову різноманітність епітафіальних опусів українських композиторів, серед яких є "симфонічні, вокально-хорові та камерно-інструментальні твори" [6]. В цьому аспекті "Contra spem spero" В. Рунчака для квартету саксофонів розширює жанровий діапазон вітчизняної музики in memoriam.

Взагалі, В. Рунчак неодноразово звертається до меморіальної образності. Помітно, що це одна із наскрізних тем його творчості: "In memoriam" для симфонічного оркестру (1983), Сюїта "Портрети композиторів" для баяна ("Бахіана, медитації на тему ВАСН", "В наслідування Шостаковичу", "Біла портрета Н. Паганіні", Присвячується І. Стравінському" 1979-88), камерна симфонія "Пам'яті Лятошинського" (1986), "Осанна – музикантам, яких немає з нами ... вже і ще" (1997), "Трішки музики на честь Адольфа Сакса" для саксофона соло (2014), "Is the flute magic?" Музичне приношення В. А. Моцарту для флейти (1991, 2017).

Навіть, не вдаючись у докладний аналіз опусів in memoriam В. Рунчака, можна відмітити, що названі в заголовках адресати присвят – це знакові фігури світового та національного музичного мистецтва. Цікаво, що для актуалізації їх у культурному сьогоденні композитор часто використовує інтригуючі або епатажні заголовки творів, які збуджують уяву сучасних реципієнтів – як інтелектуала, так і споживача легкого мистецтва. В цьому аспекті слушно зауважує О. Афоніна, що у музичних творах В. Рунчака проявляються характерні ознаки "подвійного кодування", який є "основним постмодерністським прийомом творення тексту" [1, с.88].

Напевно, не менш важливою прикметою творів in memoriam є використання прийому палімпсесту (грец. palm – знову, psaiо – стираю). Нагадаємо, що зазвичай під палімпсестом розуміють старовинний рукопис, на який поверх стертого тексту написаний новий. У постмодерністській площині "палімпсест" розглядають як організацію тексту на художньому нашаруванні множинних явищ, змішуванні та злитті різнорідних стильових і жанрових елементів.

У меморіальному опусі такий підхід композитора до моделювання звукового матеріалу є цілком резонним, оскільки смисловий акцент зроблено на нетлінності пам'яті. "Меморіал передбачає зв'язок різних стилів, епох або індивідуальностей", – стверджує М. Лобанова [2, с.159]. По суті, звернення до теми пам'яті дозволяє митцю "скріпити" часові координати минулого і теперішнього, долучитися до культурного досвіду в пошуках джерел власного творчого самовираження. Принаймні, меморіальний задум "Contra spem spero" В. Рунчака чітко окреслює історичну вертикаль духовної спадкоємності.

Показово, що між музичним твором і поезією – часова відстань у століття. Схоже, для композитора це не випадковість. Нагадаємо, що 19-річна Леся Українка написала вірш з промовистим латинським заголовком "Contra spem spero" ("Без надії сподіваюсь") у 1890 році, маніфестуючи утвердження життєвого оптимізму в ситуації усвідомлення трагізму буття. Важливо, що художню рефлексію на болісні випробування долі поетеса парадоксальним чином трансформувала у глибоке осмислення сенсу життя і творчості.

Зі столітньої відстані Володимир Рунчак дав саксофонному квартету латинське гасло, яке, певна річ, несе емоційно-змістовне навантаження. Проте камерно-інструментальний ансамбль звільнений від сюжетно-образної конкретики. Натомість меморіальний контекст стає важливим композиційно-драматургічним чинником розгортання музичного матеріалу. Ймовірно, звідси – специфічне жанрове рішення, яке підсилює епітафіальний характер "Contra spem spero" В. Рунчака. Власне, як зазначає І. Мринська, камерний виконавський склад є достатньо розповсюдженим у музиці in memoriam [5].

Структура квартету розгортається за принципом крещенованої драматургії з раптовим кінцевим спадом, що рельєфно проявляється у темпових градаціях: від багаторазового чергування

Largo – Andante через Allegro – Vivo – Presto до Andante. Властиво, тематичний матеріал підлягає наростанню протиріч у I-II частинах циклу, а на вищій точці музичного розвитку несподівано "згасає", повторюючи у фіналі низку монологічних реплік із першої частини. Тричастинний цикл закінчується питальною інтонацією (висхідна секунда "e-fis"), утворюючи ефект незавершеності та відкритості для можливих інтерпретацій змісту.

Окремо слід виділити використання композитором темброво-виразових і теситурних можливостей саксофону. Темброво-регістрова диференціація (саксофон-сопрано, саксофон-альт, саксофон-тенор, саксофон-баритон) створює особливу фонічну насиченість. Важливо, що відповідно до барокового концертування кожному інструменту в квартеті відведено роль солюючого. В ансамблевій взаємодії змагальних solo і супроводу або попарного контрасту (наприклад, S-B A-T) композитор організовує смислову багатоплановість музичної тканини.

Цікаво, що В. Рунчак оригінально підпорядкував художньо-образній концепції твору універсальні темброві властивості саксофона, які гнучко увиразнюють семантичне навантаження твору. Зокрема, у відтворенні трагедійно-елегічної сфери своєрідно вжито субтонове звучання саксофонів, яке викликає можливу алузію на античні траурні церемонії, що супроводжувалися грою на авлосі. Щоправда, в музичному тексті квартету по принципу палімпсесту наявна ще одна жанрова рамка – ламентозне мотетне письмо, яке з часів Й. Окегема ("Mort, tu as navré") закріпилося в композиторській практиці як форма музичних епітафій на честь людей мистецтва. Як бачимо, присвята Лесі Українки в певній мірі визначається влучним суміщенням жанрової семантики in memoriam різних епох.

І частина квартету

Схоже на те, що В. Рунчак у саксофонному квартеті "Contra spem spero" використав прийом тембрової персоніфікації, дозволяючи наблизитись до розкриття смислових кодів твору. Своєрідний звуковий обрис адресата присвяти створює імітація сопілкового награвання. Відомо, яке велике символічне значення Леся Українка надала одному із найдавніших українських народних духових музичних інструментів. У драмі-феєрії "Лісова пісня" вона маркує полісемантичне поле: голос душі ("Душа твоя про те співає / Виразно-широ голосом сопілки" [7, с.76]), чудодійну силу мистецтва ("голос сопілки, ніжний, кучерявий, і як він розвивається, так розвивається все" [7, с.23]), образ нетлінності та вічності ("Я обізвуся до них / Шелестом тихим вербової гілки, / Голосом ніжним тонкої сопілки..." [7, с.134]). Крім того, Леся Українка склала нотний додаток до п'єси – 16 українських народних мелодій для сопілки, детально розписавши в коментарі момент драматичної дії та характер їх виконання. Отож, видається цілком прогнозованим використання композитором темброво-акустичних можливостей саксофона (сопрано) для звуконаслідування сопілки, котре явно апелює до літературної творчості Лесі Українки.

Варто також відмітити, що Рунчак творчо переосмислив саму музичну компоненту "Лісової пісні". З "інтонаційних зерен" фольклорних джерел "проростає" збагачене сучасними засобами композиторське висловлювання:

Мелодія №13 з нотного Додатку до "Лісової пісні"

I частина квартету, саксофон-сопрано
Andante con dolce, rubato [♩=60]

[♩=50]

sotto voce
solo

pp

10

poch

Відзначимо також, що у квартеті саксофонів помітні прояви неофольклоризму на рівні музичного тематизму і композиційної будови. Зокрема, імпровізаційність сольних фрагментів, наближена до структури народно-інструментального виконавства, по-особливого передає монологічну експресію. Натомість, характерна народно-танцювальна формула в генеральній кульмінації твору викликає відчуття невпинного руху, невідворотного плину часу.

II частина

T. Sx. *ord. solo*
f, faceto

B. Sx. *ord.*
f, faceto

Істотну роль у меморіальній лінії квартету відведено бароковим риторичним фігурам: *passus duriusculus*, *circulatio*. Прикметно, що в звуковій палітрі виділяється тон "fis", традиційно пов'язаний із скорботною музичною символікою. В цілому дисонуюча вертикаль, насичена контрапунктичними візерунками хроматичних і тритонових ходів, посилює трагедійність образу:

II частина

175

S. Sx. *improvisato accel.*
f *molto* *ff* *senza gliss.*

A. Sx. *moltaresc.*
f

T. Sx. *rapido*
molto *molto* *ff*

B. Sx. *rapido*
molto *ff* *f* *meno f*

Висновки. Отож, в квартеті для саксофонів "Contra spem spero" В. Рунчака доволі органічно сумістились ознаки барокової стилістики і фольклорних джерел, які формують художню цілісність меморіального опусу. Сміслові обертони додає темброва персоналіфікація камерно-інструментального ансамблю, яка апелює до літературних образів Лесі Українки.

Література

1. Афоніна О. С. Культурний код і "подвійне кодування" в мистецтві: дис. ... док. мистецтвознавства: 26.00.01. – НАКККіМ. – К., 2018. – 445 с.
2. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Сов. композитор, 1990. – 312 с.
3. Максименко Л. В. Регіональні вимір академічного саксофонного мистецтва України : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – Львів, 2020. – 292 с.
4. Мимрик М. Р. Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творів В. Рунчака // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2014. – Вип.32. – С. 315-323.
5. Мринська І.О. Сильова динаміка жанру музики in memoriam у творчості українських композиторів першої половини ХХ століття // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://intkonf.org/mrinska>
6. Сулім Р. А. Традиції жанру in memoriam у скрипковому концерті Жанни Колодуб // Українське музикознавство. – 2015. – Вип.41. – Київ : НМАУ ім. П. Чайковського. – С. 289-310.
7. Українка Леся. Лісова пісня : драма феєрія в 3-х діях. – Луцьк : СЛУ ім. Лесі Українки, 2016. – 284 с.



УДК 780.644.2 (092)(477)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-1616-5737>

Скориходов В.П.,
г. Минск

ЗНАМЕНИТЫЙ ЗЕМЛЯК ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ АПАТСКИЙ

Анотація. Стаття присвячена творчому шляху уродженця Білорусії, великого музиканта, талановитого педагога, унікального ученого Володимира Миколайовича Апатського і його вплив на розвиток духового музичного мистецтва в Білорусії.

Ключові слова: Апатський, музикант, педагог, учений.

Summary. The article is devoted to a creative way of the native Belarusian, a great musician, a talented teacher, a unique scientist Vladimir Apatsky and his influence on the development of wind musical art in Belarus.

Key words: Apatsky, musician, teacher, scientist.

Земля белорусская родила, приютила и дала начало жизни, народному артисту Украины, доктору искусствоведения, члену-корреспонденту Академии наук Украины, профессору Владимиру Николаевичу Апатскому, который оказал заметное влияние на развитие духового музыкального искусства своей родины. Для понимания значения его творчества необходимо обратиться к некоторым штрихам его биографии.

Когда ему было 4 года, умер отец. Тяжелые годы оккупации. Не менее сложен – послевоенный период. Воспитывала его одна мать и неизвестно как сложилась судьба юноши, если бы с самого детства не проявилась у него любовь к музыке. Он начал пробовать играть на разных музыкальных инструментах – гитаре, мандолине, фортепиано, потянула молодого парня и к любительскому духовому оркестру, в котором он играл на трубе. Одновременно с мечтами о музыке Владимир увлекался точными науками, и когда ему исполнилось 16 лет он поступает в Белорусский государственный политехнический техникум и одновременно в Минское государственное музыкальное училище по классу фагота.

В 1948 году после окончания двух средних специальных учебных заведений Владимир Апатский продолжил учебу в Белорусской государственной консерватории и Белорусском государственном политехническом институте одновременно. Однако занятия в техническом вузе скоро закончились, спустя год Апатский покидает учебу в институте и полностью посвящает себя занятиям музыкой в консерватории. Он окончательно решил стать фаготистом и под руководством известного белорусского музыканта, выпускника Московской консерватории, доцента Кудряшова Артема Семеновича начал движение к покорению вершин мастерства игры на фаготе.

В студенческой среде Апатский выделялся не только тем, что играл на духовом инструменте, присутствие которого в музыкальных учебных заведениях всех уровней было довольно редким явлением, он выделялся особым отношением к учебе, выделялся своей одаренностью и трудолюбием. В истории белорусской консерватории Владимир Апатский был единственный студент-духовик, который за особые успехи в учебе получал Сталинскую стипендию того времени.

Апатский как музыкант развивался бурно, настойчиво осваивая искусство игры на фаготе. Его учитель доцент Кудряшов, видя одаренность и огромное желание Владимира к учебе, уделял ему особое внимание и проявлял заботу, привил любовь к удивительно певучему и виртуозному духовому инструменту-фаготу. Именно взаимные, уважительные отношения между учителем и учеником явились главной причиной того, что Апатский окончательно принял решение уйти от изучения технических наук и заняться музыкой.

Апатский рано проявил способности к публичным выступлениям. Участие в разнообразных концертах консерватории, аудиториях начальных и средних учебных заведениях, выступление с камерными коллективами разных составов, все это стало неотъемлемой частью его студенческой жизни. На кафедре духовых и ударных инструментах консерватории Апатский стал студентом, которому подражали и желали выступать с ним в различных ансамблевых сочетаниях. Например, квинтет духовых инструментов в составе преподавателей консерватории доцента Хоритонова В.В. (флейта), старшего преподавателя Темкина Ю.С. (гобой), доцента Бокуна И.И. (кларнет), доцента Стегеного Я.И. (валторна) пригласил в свой состав студента 4-го курса Апатского исполнять партию фагота. Далеко не каждому студенту выпадала возможность и честь играть вместе со знаменитыми музыкантами и преподавателями консерватории. Молодой музыкант уже в ту пору обладал профессионализмом высокого уровня, что в ближайшее время подтвердилось и на практике.

В 1953 году Апатский с отличием окончил консерваторию в Минске и сразу же был приглашен на работу в качестве солиста симфонического оркестра Большого театра оперы и балета БССР (1951-1953), а затем продолжил работу в Государственном симфоническом оркестре БССР (1953-1954).

В 1955 году симфонический оркестр Ленинградского Малого театра оперы и балета объявляет конкурс на замещение должности солиста-фаготиста. Апатский едет в Ленинград, выигрывает конкурс и становится солистом коллектива, который в то время возглавлял знаменитый дирижер К. Элиасбер, известный прежде всего тем, что во время блокады под его руководством симфонический оркестр Ленинградского радио исполнил 7-ю симфонию Д. Шостаковича.

Может быть некоторые знания физики, математики и других точных наук, которые Владимир Николаевич приобрел, обучаясь в политехническом техникуме и институте, а также солидное музыкантское образование подтолкнули его заняться научной деятельностью. В 1956 году Апатский поступает в аспирантуру Ленинградской государственной консерватории, где под руководством блестящего музыканта-фаготиста, кандидата искусствоведения, доцента Григория Захарьевича Еремкина Апатский стал заниматься научно-исследовательской деятельностью, работать над сбором и изучением материала будущей диссертации и, одновременно продолжал совершенствовать мастерство игры на фаготе. Его научный руководитель Еремкин в творческой жизни Апатского В.Н. посеял зерно, которое в будущем, уже на украинской земле дало богатый урожай в творческой жизни Маэстро.

В 1957 году Киевский государственный академический театр оперы и балета объявляет конкурс на замещение должности солиста-фаготиста. Апатский к тому времени успешно закончив аспирантуру Ленинградской консерватории решает принять участие в конкурсе и выигрывает его, став концертмейстером группы фаготов. 27 лет Владимир Николаевич блестяще выполнял обязанности музыканта прославленного оркестра. В своей книге "Портреты корифеев" Роман Андреевич Вовк, широко и глубоко представляет творческую жизнь Апатского, описывает большое количество отзывов знаменитых музыкантов, ученых, деятелей культуры и искусства СССР об игре маэстро.

Представляется необходимым привести пример из названной книги, который подчеркивает уникальную игру и поэтичность звучания фагота Апатского. Так, народный артист УССР, главный дирижер Киевского государственного академического театра оперы и балета С.В. Турчак в своем воспоминании пишет: "В.Н. Апатского знаю с 1964 года. Уже с первой моей постановки "Отелло" Дж. Верди я пришёл к выводу, что концертмейстер группы фаготов – музыкант наивысшего класса. Говоря об исполнительском мастерстве В. Апатского, прежде всего хочется отметить необычайную выразительность и красоту тембра. В его руках фагот становится наипоэтичнеешим инструментом, звучание которого проникает в самое сердце. В его исполнении органично сочетаются искренняя эмоциональность с академичностью, блестящая яркость солиста с тонким мастерством ансамблиста" [3, с. 90].

Работая в оркестре Апатский стал параллельно приобщаться к педагогической работе и с большим желанием посвящал свободное время занятиями с учениками в детской музыкальной школе №3 г. Киева, а затем в Киевской школе-десятилетки им. М.В. Лысенко, тем самым начав поиск своего пути в педагогике и одновременно, по признанию самого Апатского, думал о работе в Киевской консерватории.

Конечно, музыканта такого уровня не могло не заметить руководство Киевской государственной консерватории им. П.И. Чайковского и в 1967 Апатский начал свою педагогическую деятельность в высшем музыкальном учебном заведении Украины, начал создавать свою уникальную школу игры на фаготе.

Плодотворная работа в течение определенного времени дала возможность Владимиру Николаевичу стать не только великим музыкантом, профессором, подготовившим целую плеяду отличных музыкантов-фаготистов, но и знаменитым ученым, автором уникальных исследований, монографий, учебно-методических пособий, научных статей, направленных на создание новейших методик исполнительского искусства, разработку современных теоретических концепций игры на духовых инструментах. Его работы стали настольными книгами для многих музыкантов Украины, а также на всем постсоветском пространстве. Белорусские искусствоведы, преподаватели, аспиранты, студенты музыкальных учебных заведений всех уровней, исполнители-практики с большим вниманием изучали монографии, книги, учебные пособия, многочисленные научные статьи, созданные Апатским, применяли их на практике как новейшие методы игры на духовых инструментах.

Первый раз мы встретились с Владимиром Николаевичем в 1979 году на Всесоюзном конкурсе музыкантов исполнителей в г. Минске.



*Члены жюри Всесоюзном конкурсе музыкантов исполнителей
на деревянных духовых инструментах.*

Минск, 1979 год.

Верхний ряд слева направо: первый Оруджев М.М., третий Искендеров А.М., четвертый Апатский В.Н.

Первый ряд: слева направо: Скороходов В.П. Шапошникова М.К., Эглитис Х.Х.

Мы оба были членами жюри и, естественно, встреча с земляком, беседы на различные темы, обмен впечатлениями о выступлениях конкурсантов, остались у меня в памяти на всю жизнь. Запомнил я и яркое выступление на конкурсе ученика Апатского Александра Клечевского, который среди других выделялся особым звучанием фагота, виртуозной техникой и ярким исполнительским мастерством.

Прошли годы, мы с Владимиром Николаевичем стали коллегами и неоднократно встречались на различных международных конкурсах, мастер-классах, творческих встречах как в Украине, так и Беларуси. Обменивались информацией о культуре и искусстве, обсуждали проблемы, связанные с развитием музыкального образования, делились своими научными и учебно-методическими работами и каждый раз подчеркивали, как же нам повезло в жизни, что смогли посвятить свою жизнь служению музыкальному искусству.



Жюри I міжнародного конкурсу юних виконавців на духових інструментах "Сурми Буковини". Чернівці, 2004 год.

Справа наліво: П. Усач, В. Алтухов, В. Апатський, В. Скороходов, К. Соколов.

В личних бесідах Владимир Николаевич с особливою теплотою подолгу розповідав про своїх учеників. Це були надзвичайно важливі поучительні зустрічі, спогади. Так тепло, з почуттям великого такту, поваги і любові до своїх учеників, міг говорити лише людина, який сам володів талантом, широкою душею, наповненою глибокими людськими почуттями. Для мене це був приклад не тільки служінню музиці, але і яскравий досвід ставлення до виховання молодих музикантів, впливу науки на розвиток музичного мистецтва, важливості розробки сучасних навчально-методических новацій. Мислі, думки, судження про розвиток духового мистецтва якими ділився Владимир Николаевич були безцінними. Особливо для мене було важливо знати, який слід залишив в його житті період навчання і роботи в Білорусі. А говорив він про це з великою охотою, теплотою і тактом. Пріжде всього дуже поважливо згадував про свого вчителя по фаготу Артемі Семеновиче Кондрашові, у якого він навчався в Мінському музичному училищі, а потім в Білоруській державній консерваторії. Мені згадуються слова, які Владимир Николаевич Апатський говорив про свого першого вчителя: "Артем Семенович Кондрашов був людина хороший, займався добросовісно і з захопленням, постійно заряджаючи мене своєю енергією. Він заповнив міцну основу в моєму освіті. Він привив мені бережливе і поважливе ставлення до звуку. Фагот, говорив Кондрашов, інструмент поетический і я твердо запам'ятав ці слова на все життя, стараючись в своїй грі втілювати заповіт вчителя. Багато цінні ідеї, почуті від Кондрашова, я в подальшому використовував в своїй роботі в Україні".

Для мене, представника білоруської школи гри на духових інструментах, було надзвичайно важливо чути від куди знавця, найвищого майстра духового мистецтва спогади про свого першого вчителя, про його етапи навчання і роботи в Білорусі.

Любов до малої батьківщини Владимир Николаевич проніс через всю своє життя. При кожній зустрічі він просив мене розповісти про всі події, особливо стосуючі стану і розвитку музичної культури, освіти, про колеги, учеників, просив мене вести бесіду на білоруській мові, і сам намагався згадувати рідною мовою.

Але особливо тепло, з великим тактом, особливою любов'ю згадував про учеників-білорусів, які навчилися у нього в Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського. Один з них Владимир Владимирович Будкевич, який закінчив консерваторію в Білорусі в 1973 році поступив в асистентуру-стажировку Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського в клас професора Апатського, щоб отримати додаткові знання по вдосконаленню гри на фаготі, розвитку віртуозної техніки, вивченню краси, мелодичності і культури звуку, якими в повній мірі володів Апатський. Навчання в класі професора в подальшому дало можливість Будкевичу плідно розвиватися і досягти значеских успіхів в творчій житті. Нині В.В. Будкевич заслужений артист Республіки Білорусь, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Білоруської державної академії музики, працював багато років концертмейстером групи фаготів симфонічного оркестру Великого академічного театру опери і балету Білорусі. Це яскрава фігура в оркестровому, сольному і камерному виконанні, а також в справі підготовки професійних кадрів, виховавши цілу плеяду лауреатів міжнародного і національного рівня.



Представители трех республик на международном конкурсе исполнителей на духовых инструментах им. Д. Беды: профессора В.Н. Апатский (Украина), К.Б. Соколов (Россия), В.В. Будкевич (Беларусь)

Будкевич В.В. с особой теплотой и благодарностью вспоминает о времени, проведенном в классе профессора Апатского. В личной беседе со мной он рассказал: "Я очень волновался перед первой встречей с профессором. Однако, войдя в класс, в котором занимались фаготисты я встретил скромного, интеллигентного человека, который внимательно выслушал меня и сразу определил программу на период моего обучения. Годы, проведенные в общении с Владимиром Николаевичем, остались в моей памяти навсегда. Он был талантлив во всём, он прекрасно разбирался в живописи, скульптуре и технике. Игра его студентов всегда отличалась красивым, тёплым звучанием инструмента, манерой, интерпретацией исполняемых музыкальных произведений. Он ворвался в элиту профессоров бывшего СССР как сверкающая комета, которую остановить невозможно. Его ученики, к удивлению многих российских коллег, сразу же стали победителями на всесоюзных конкурсах, прошедших в Одессе, Минске, Хмельницком, Тамбове. Его класс, как большой звездный корабль был всегда наполнен талантами. Большое количество студентов, получив высокопрофессиональное образование пополнили не только творческие коллективы Украины, и уехали во многие оркестры Европы и своим мастерством прославили имя своего выдающегося учителя. Апатский – великий учитель, большой ученый, великолепный музыкант, доброжелательный, общительный человек, интересный собеседник. В последствии мы часто встречались на конкурсах, мастер-классах, это были незабываемые моменты. Он с большим уважением отзывался о своих коллегах по оркестру, по консерватории, не искал у людей их отрицательные стороны поведения, а наоборот делал акцент на позитиве. Владимир Николаевич не стремился быть, как теперь принято говорить, публичным человеком, не обладал высоким ораторским искусством, но, если высказывал свою точку зрения, она всегда была аргументирована и убедительна. Не признавал лентяев и бездельников, и требовал у своих студентов серьезного отношения к профессии".

В 1986 году выпускник Средней специальной музыкальной школы при Белорусской государственной консерватории Алексей Авраменко принимает решение продолжить обучение у профессора Апатского. Успешно выдержав вступительные экзамены, он становится студентом I курса Национальной музыкальной академии им. П.И. Чайковского. Занятия в классе фагота под руководством талантливого педагога проходили интенсивно, на высоком профессиональном уровне и развитие Авраменко было бурным. Апатский сумел за три года подготовить своего ученика к участию во Всесоюзном конкурсе исполнителей на духовых инструментах, который проходил в г. Тамбове. Представленная программа была исполнена успешно, и Алексей Авраменко стал обладателем I премии и звания лауреата конкурса.

Сегодня Алексей Авраменко является концертмейстером группы фаготов Национального академического симфонического оркестра Республики Беларусь, ведет активную концертную жизнь, выступает как с сольными программами, так и в составе различных камерных ансамблей.

А. Авраменко поделился своими воспоминаниями о годах учебы в классе Владимира Николаевича. Он рассказал: "Впервые с профессором Апатским я познакомился будучи учеником 8-го класса Средней специальной музыкальной школы при Белорусской государственной академии музыки благодаря моей маме Авраменко Н.В. (ныне доцент кафедры деревянных духовых

инструментов Белорусской государственной академии музыки). Она познакомилась с Владимиром Николаевичем на Всесоюзной конференции в г. Москве, а затем продолжила знакомство на Всесоюзном конкурсе исполнителей на духовых инструментах в г. Одесса. Находясь под впечатлением от выступлений студентов Апатского (Т. Осадчего и С. Цюбко), мама договорилась с профессором, чтобы он послушал меня в Киеве. Такая встреча состоялась, однако результаты для меня были не очень приятными. С дыханием проблемы, постановка требует изменения и стоит ли вообще продолжать учиться играть на фаготе, таковы были первые слова профессора. Однако, Владимир Николаевич, наверное, увидел в моей игре и что-то положительное. Одновременно он подобрал такие слова, которые меня подбодрили и вызвали огромное желание продолжить обучение в классе профессора. После окончания ССМШ в Минске я к огромной моей радости поступил в Национальную музыкальную академию Украины им. П.И. Чайковского и стал заниматься в классе фагота профессора Апатского. Эти годы учебы я запомнил на всю жизнь. Своим ученикам Владимир Николаевич прививал любовь к этому удивительному инструменту, открывал его поэтические и певческие возможности. На уроках много внимания уделялось интонации, не пропускаясь ни одна фальшивая нота. Наряду с этим проводилась кропотливая работа над штрихами, которые делали звучание фагота характерным и узнаваемым. Апатский призывал "поклониться" звуку, буквально "впевать" каждую фразу, использовать все выразительные возможности инструмента. В своих учениках он хотел видеть художника, доносящего до слушателя мысли и образы композиторов, помогая услышать себя и найти своё место в музыке. В быту Владимир Николаевич был прост и даже аскетичен, но при этом костюм на нем был хоть и не новый, но аккуратно выглаженный, всегда свежая рубашка и неизменный портфель. Иногда, бывая у него дома, я удивлялся огромному количеству книг на рабочем столе. Это были книги по истории, физике, музыкальному исполнительству, живописи и даже учебники по иностранному языку. Всё своё свободное время он занимался методической и исследовательской деятельностью, аккумулировал опыт коллег и генерировал новые идеи в теории и практике исполнительства на духовых инструментах.

В последние годы, когда границы разделили наши страны, общение проходило в основном по телефону. И каждый раз, после состоявшегося разговора, я ощущал чувство просветления и воодушевления. Творческая поддержка и простые житейские советы этого доброго и мудрого человека, помогают мне и сейчас, а также большому количеству музыкантов, воспитанных Владимиром Николаевичем Апатским".

Особое влияние Апатский оказал на развитие научной мысли в области исполнительства на духовых музыкальных инструментах. Прежде всего его многочисленные научные и учебно-методические работы, научные статьи, публикации, основательно изучаются преподавателями и студентами учебных заведений Беларуси, которые без сомнения оказали большое влияние на качество работы педагогов-духовиков.



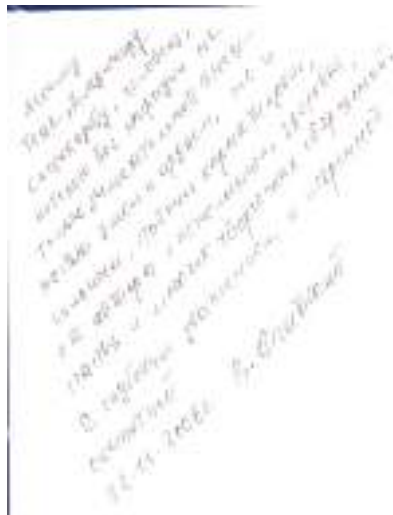
*Концертмейстер группы фаготов
Академического симфонического оркестра
Республики Беларусь А. Авраменко*



*Международный конкурс исполнителей на деревянных
духовых инструментах им. Д. Беды, Львов, 2006 год.
В. Апатский, В. Скороходов*

Работая в жюри международного конкурса исполнителей на деревянных духовых инструментах им. Д. Беды в г. Львове Владимир Николаевич подарил мне книгу "Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства" с теплой и сердечной дарственной надписью: "Моему тезке Владимиру Скороходову, человеку, которого Бог наградила не только замечательной внешностью, умом и сердцем, но и сильным, стойким характером, от автора с пожеланием здоровья, счастья и многих творческих свершений. С глубоким уважением и искренней симпатией. 22.11.2006 г.

В. Апатский".



Значение книг, которые адресованные ученым, преподавателям, молодым музыкантам трудно переоценить, так как они стали базой, на которой совершенствовался процесс обучения подрастающего поколения, развития современного духового исполнительства. В своей книге Апатский подчеркивал: "Теория исполнительства имеет не только прикладное (педагогическое), но и большое самостоятельное значение. Искусство игры на духовых инструментах, в наше время достигло такого уровня развития, когда дальнейший его прогресс уже не может быть обеспечен одними

практическими усилиями. Эмпиризм в этой области в какой-то степени уже исчерпал свои возможности, он нуждается в активной теоретической поддержке. Отставание теории сегодня становится опасным, оно чревато серьезными негативными последствиями. Таким образом, создание стройной, научно обоснованной теории является одной из самых актуальных проблем современного духового исполнительства". [2, с. 3]

Вот уже более 20 лет книги Апатского лежат на моем рабочем столе, которые постоянно перечитываю, каждый раз находя в них все новые и новые идеи, высказанные талантливым человеком. Теоретическое обобщение исполнительской, педагогической, научно-исследовательской деятельности Владимира Николаевича стало важным этапом в моей творческой жизни, явилось стимулом к созданию собственных трудов, касающихся культурологического и музыкально-исполнительского искусства.¹

Многогранный талант Апатского оказал огромное влияние на качество работы многих музыкантов в Беларуси. Например, он в свое время подтолкнул заняться научной работой великого белорусского музыканта, педагога Б.В. Ничкова, который под научным руководством Апатского впервые в Беларуси провел исследование и в 1999 году защитил диссертацию на тему "Исполнительство на духовых инструментах в Беларуси середины XIX – начала XX столетия", получив ученую степень кандидата искусствоведения. Для Ничкова общение с великим мастером не осталось бесследным, он продолжил научную работу и в 2006 году в Московской государственной консерватории и им. П.И. Чайковского успешно защитил диссертацию "Духовая инструментальная культура Беларуси" с присвоением ученой степени доктора искусствоведения. Вот как отзывался Апатский о содержании докторской диссертации Ничкова: "Обращение Б.В. Ничкова к духовой инструментальной культуре Беларуси не случайно. На протяжении многих лет он собирал, изучал и систематизировал многочисленные и разнообразные источники, в основе которых лежат архивные материалы, отражающие богатство музыкальной культуры Беларуси. На основе многочисленных источников в пяти главах работы последовательно воссоздается становление и развитие духовой инструментальной культуры



*Жюри III международного конкурса юных исполнителей на духовых инструментах "Сурмы Буковины". Черновцы, 2008 год.
Слева направо: Б. Ничков, Л. Закопец, Свѣтлук Желязна Барбара, В. Апатский, В. Скороходов.*

¹ В.П. Скороходов: "Мастацкая культура ў дынаміцы сацыяльнага засваення"; "Сацыядынаміка культуры сучаснай Беларусі"; "Советы моим ученикам"; "Мастерство кларнетиста. Советы учителя"; "Мастер-класс профессора Скороходова"; "Свободное время и культура".

Беларуси, что является крупным научным вкладом в изучение истории музыкальной культуры Беларуси" [4, с. 264].

В своей книге "История духового музыкального-исполнительского искусства" Владимир Николаевич пишет: "В последние десятилетия больших успехов добилась Белорусская кларнетовая школа, возглавляемая заслуженным деятелем искусств, доктором культурологии, профессором Белорусской академии музыки В. Скороходовым. Среди воспитанников этой школы много лауреатов международных конкурсов, украшающих своей игрой оркестры Беларуси, стран СНГ и дальнего зарубежья" [1, с. 106].

Этап педагогической и научной деятельности Владимира Николаевича Апатского особый, его нужно серьезно исследовать и писать специальные работы. Он подготовил выдающихся учеников, в своих книгах представил историю духового музыкально-исполнительского искусства, создал уникальную научную и учебно-методическую базу, оказавшую огромное влияние на развитие исполнительства на духовых инструментах на всём Европейском пространстве.

К огромному сожалению в 2018 году Владимир Николаевич покинул этот мир, однако у белорусских музыкантов память о нем остается навсегда. Она наполнена бесконечным уважением, гордостью за земляка. Конечно, при жизни в полной степени оценить роль человека сложно – это дело времени. В истории есть немало примеров, когда спустя многие годы, а иногда и века, приходило осознание значимости сделанного для музыкальной культуры конкретными людьми. Человеческая память хранит лишь то, что прошло испытание временем, что имеет настоящую ценность, что направляет и воодушевляет, что остается в сердцах. Тем не менее, именно то, что было сделано этими людьми при жизни, документы и воспоминания о них позволили нам оценить величие их личности. В современной украинской культуре немало деятелей, которые являются истинно значимыми личностями, усилиями и талантом которых создается и сохраняется культура страны. К их жизненному опыту стоит обращаться уже сегодня. Среди таких людей, я убежден, важное место занимает личность Владимира Николаевича Апатского. Это тот маяк, та путеводная звезда, которая освещает путь многих поколений музыкантов, она рождает новых педагогов, которые передают этот свет из поколения в поколение.

Жизнь Учителя не кончается, она продолжается, пока теплится и передается из поколения в поколение огонь, зажженный его горячим сердцем. Думаю, что все те, кому посчастливилось знать и учиться у Владимира Николаевича, будут всегда тепло и с огромной благодарностью вспоминать его.

Литература

1. *Апатский, В.Н.* История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II, НМАУ имени П.И. Чайковского, Киев, 2012. С.- 106]
2. *Апатский, В.Н.* Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. НМАУ имени П.И. Чайковского, Киев, 2006. С.-3.
3. *Вовк, Р.А.* Портреты корифеев, Киев, НМАУ им. П.И. Чайковского. 2013].
4. *Ничков Б.В.* Белорусские музыканты – исполнители на деревянных духовых инструментах. Минск, 2010. С. 264.



УДК 785.136.:788

ORCID.<https://orcid.org/0000-0002-8388-5224>

*Гишка І.С.,
м. Львів*

ТРУБА У ВИЗНАЧНИХ ТВОРАХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ (теситурно-виконавська проблематика)

Анотація. У статті розглядаються питання, пов'язані із складнощами виконання на трубі популярних як сольних, так і оркестрових музично-художніх творів композиторів ХІХ – початку ХХ століть. Особливу увагу звернено на фізично-технологічні питання витримки амбушуру та рівня досконалості професійного виконавського дихання. Автором не лише проаналізовано як сольні, так і оркестрові партії, але й (що дуже важливо) запропоновано шляхи та способи вирішення згаданої проблематики, що безперечно складає новизну публікації.

Ключові слова: труба, композитор, теситура.

Annotation. Basic qualitative characteristic of trumpeter's performance technique has always been and is working knowledge of high quality sound, wide range and perfect technique of positional play. The article considers the issues related to the difficulties of performing on the trumpet popular both solo and orchestral musical and artistic works of composers of the XIX – early XX centuries. Particular attention is paid to the physical and technological issues of endurance of the ear cushion and the level of perfection of professional performance breathing. The author not only analyzes both solo and orchestral parts, but also (which is very important) suggests ways and means to solve this problem, which is undoubtedly a novelty of the publication.

Key words: trumpet, composers, tessitura.

Проблема досконалого звучання труби у високій теситурі була актуальною завжди. Із запровадженням ще на початку XIX століття практики комплектування професійних духових та симфонічних оркестрів трубами строю "in B" (які, до речі, найбільш характерні за тембром), визначилися і межі їх робочого діапазону *фа-дієз* малої – *ре-мі-бемоль* третьої октави за написанням. Крайні регістри (особливо верхній) вважалися проблематичними, тому більшість творів (як сольних, так і оркестрових) для цього інструмента у XIX та першій третині XX ст. була написана з урахуванням згаданих регістрових меж. Використання труб у теситурі, що вище звуку "*сі-бемоль*" другої октави (за написанням), мало спорадичний характер. Композитори "запрошували" туди виконавців для створення яскравого або характерного динамічно-напруженого звучання. І якщо для трубачів виконання музики у нижньому регістрі не було технічно складним завданням, то виконання музичного тексту, написаного на межі другої та третьої октави і вище, було досить непростим, насамперед через надмірне фізичне навантаження амбушуру.

У музичній літературі для труби, починаючи з репертуару дитячих музичних шкіл і до вищих навчальних закладів, теж враховувалася проблема складності гри на трубі у високій теситурі. Відповідно до репертуару готувалися і виконавські кадри. Трубач-професіонал повинен був володіти арсеналом технічно-виконавських навичок та засобів музично-виконавської виразовості, насамперед якісним звуком у межах традиційного діапазону. Тому від самого початку формування всіх компонентів виконавського апарату трубача здійснювалося за принципом: "Вчити грати, розвиваючи технічні та музично-виконавські навички, а витримка та регістр – справа часу та практики". На жаль, така методична схема породжувала низку проблем, першою з яких була складність досягнення якісного звучання труби у високій теситурі.

Із дослідженням згаданої проблематики ми обмежилися популярними творами визначних композиторів XIX – початку XX століть, що й визначило мету нашого дослідження, об'єктом були обрані сольні та оркестрові високотеситурні партії труби у творах композиторів згаданого періоду, а предметом – технічні та художньо-виразові складнощі, пов'язані з виконавством на трубі у високій теситурі.

На початку XIX ст. серед обладнаної вентиляльним механізмом групи інструментів пальму першості виборола труба строю "*сі-бемоль*" ("*in B*"). Ціла низка композиторів XIX-XX сторічч пропонують у своїх творах нове бачення цього інструмента (М. Мусоргський, М. Равель, Б. Лятошинський, М. Бердієв, Г. Томазі, А. Жоліве). Однак, напевно, найбільш цікаві знахідки на початку XX ст. зустрічаємо у Олександра Скреябіна. Він досконало відчув масштаби творчої потенції цього інструменту, належно оцінив та розкрив величезну палітру його виразово-художніх можливостей. Запропонувавши трубі "головну роль" у "Поємі екстазу", О.Скреябін назавжди закріпив за нею славу інструмента з гордим, вольовим і мужнім звучанням.

Одним з найскладніших (з огляду на виконавську техніку) для трубача-соліста є вступ труби у 13-му такті згаданого твору. Складність його полягає в тому, що соло розпочинається на фоні мінімальної оркестрової гучності з досить неприємної в теситурному відношенні звуку "*сі*" другої октави в нюансі *piano* штрихом маркато. Готуючись до виконання цього фрагмента, виконавець повинен, насамперед, передчувати висоту першого звуку та визначитися із силою його акцентуації. Він повинен розуміти, що акцент над першим звуком – це не що інше як "персональний дарунок" трубачеві від композитора, тонке розуміння останнім специфіки виконавства на трубі. Видобуваючи цей звук, соліст повинен зробити це настільки делікатно й майстерно, щоб він став окрасою всієї фрази, яка в свою чергу мусить гармонійно вписатися в оркестрову фактуру (див. нотний приклад 1).



Нотний приклад 1. О.Скреябін "Поєма екстазу"
(фрагмент партії I труби, такти 13-18).

Досить складним для виконання з огляду на фізичне навантаження амбушуру є наступний епізод поеми (див. нотний приклад 2). У цьому доволі розгорнутому високорегістровому епізоді розвитку піддається тема "самоствердження". Виконавець повинен бути надзвичайно уважним до штрихових і динамічних позначень. Більшість тексту виконується надзвичайно зв'язано – штрихом "portato". Оригінальним є співставлення таких художніх пластів, як регістр, нюанс та характер виконання. Композитор "віддає" трубачеві-солісту головну роль у кульмінаційній частині епізоду, яка теситурно сягає звуків третьої октави в нюансі *forte*, й водночас "dolcissimo", що є вкрай рідкісним явищем у трубному виконавстві. Це означає, що тут потрібне тонке розуміння композиторського задуму, а саме: тема "самоствердження" повинна прозвучати "над оркестром" і водночас не викликати й будь-якого натяку на зверхність чи зухвалість, бути надзвичайно ніжною ("dolcissimo"), але не солодковою, плаксивою чи банальною. Досить оригінальним є завершення цього складного (як з технічної, так і художньо-виконавської точки зору) епізоду – він закінчується мотивом теми "волі", переконливим штрихом "marcato", й ніби стверджує усе сказане раніше.

Нотний приклад 2. О.Скрябін "Поема екстазу"
(фрагмент партії I труби, цифри 15-19).

"Партія першої труби в "Поемі екстазу" надзвичайно важка для виконавця, – пише професор Ю.Усов. – "...І не випадково в концертних програмах завжди згадується ім'я трубача-соліста, а диригенти вважають своїм обов'язком представити публіці виконавця, що успішно зіграв свою партію" [2, с. 51]".

Виконуючи фрагмент за фрагментом, соліст повинен щоразу долучати до звуково-тембрової палітри інтенсивніші барви, будувати образи цікаво, логічно, послідовно і переконливо.

І лише прекрасна фізична витримка, повний могутній звук, досконале володіння засобами музично виконавської виразності дозволяють трубачеві-солістові донести до слухача оригінальне трактування сольної партії і твору загалом.

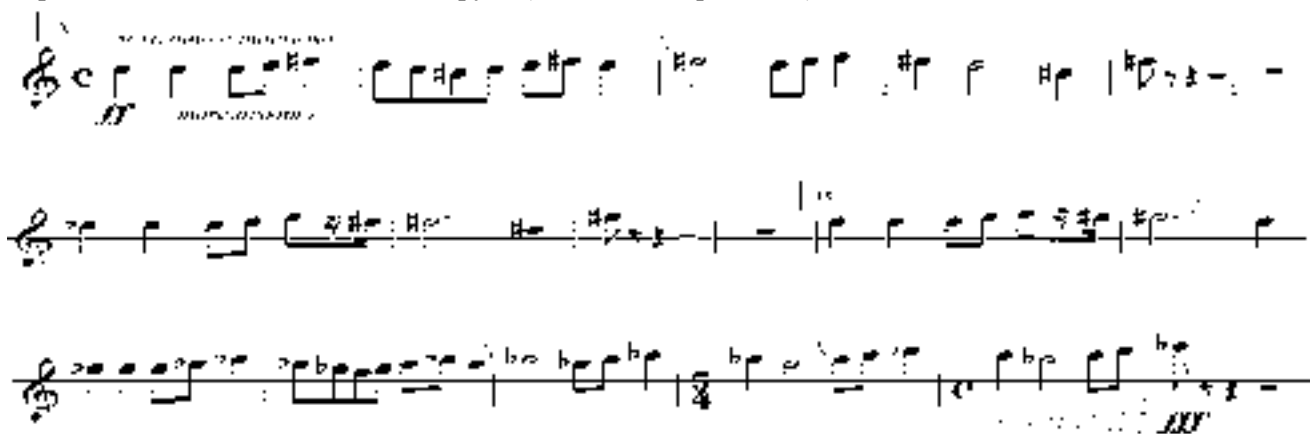
Іноді диригент будує концептуальний план цього твору не за принципом різких контрастів, а лише за принципом досить виважених емоційних підйомів та спадів, що наростають з приближенням кульмінаційних вершин. Таким чином, сила емоційного підйому генеральної кульмінації настільки логічно підготовлена, що саме тут екстаз душевних емоцій досягає свого апогею. Тому "...досконале володіння інструментом, використання відповідного арсеналу музично-виконавських засобів, повнозвучний, блискучий і водночас соковитий, оксамитовий звук і бездоганні, насамперед, техніка амбушуру та виконавського дихання дозволяють трубачеві-солістові зробити вагомий внесок у це

високомистецьке виконання" [1, с.26]. За такого виконання ця партія лише настільки вплетена в канву оркестрової фактури, наскільки це необхідно для помірного домінування над оркестром. Виконавець змушує синхронно з ним рухатися оркестрові групи, він є лідером, завдання якого – підготувати оркестровому колективу, а відтак і слухачам, кульмінаційну вершину твору – художньо-емоційний екстаз. Нагадаємо, що сам О. Скрибін був прихильником різноманітних прочитань виконавцями своїх творів. Ось як цитує його слова Л.Сабанєєв: "...твір завжди різноманітний, він сам живе і дихає, він сьогодні одне, а завтра інше, як море. Який був би жах, якщо б, наприклад, море кожен день було б одне і те ж, і так назавжди, як в стереоскопі. [3, с. 43-44]"

Досить оригінальні виконавські можливості труби строю "До" ("in C") з сурдиною відчув Моріс Равель, створюючи оркестрову версію "Картинок з виставки" Модеста Мусоргського. Саме цьому інструменту, а не, скажімо, малому кларнету, М.Равель доручає створити образ бідного єврея у частині сюїти, що відома під назвою "Два євреї – багатий і бідний". Враховуючи високу теситуру, в якій звучить цей епізод, інтенсивну мелізматику, а також тривалість його звучання, даний епізод є одним з найскладніших оркестрових соло для труби. Виконуючи згаданий фрагмент на трубі (in B), музикант змушений транспонувати усю партію секундою вище, що становить додаткову складність. Але найважчим є те, що весь фрагмент написаний настільки щільно (без пауз), що солістові-трубачеві теоретично немає де взяти дихання. На практиці виконавець користується надзвичайно швидким і коротким грудним диханням, яке непомітно набирає в кінці четвертого та восьмого тактів соло, а також у разі необхідності – за рахунок тривалості шістнадцятих з крапками, які багато раз повторюються у даному уривку. Подаємо партію першої труби "in C" в оригінальній оркестровій версії М.Равеля (див нотний приклад 3).

Нотний приклад 3. М.Мусоргський "Картинки з виставки" ("Два євреї", партія I труби).

Розглядаючи спеціальну оркестрову та сольну літературу ХХ століття для труби крізь призму високорегістрових проблем, вважаємо доцільним проаналізувати фрагмент з увертюри до опери Бориса Лятошинського "Золотий обруч" (див нотний приклад 4).



Нотний приклад 4. Б.Лятошинський Увертюра до опери "Золотий обруч"
(фрагмент партії I труби, такти 1-18).

Виконавська проблема тут полягає у недопущенні заниження звуків "ля-бемоль" другої та "мі-бемоль" третьої октави* при дотриманні вказаного нюансу *ff*. Враховуючи повільний темп і максимальну динаміку гучності, складність цього високо-регістрового епізоду, насамперед, полягає у здатності амбушуру музиканта витримати цей доволі фізично-складний фрагмент. Не варто також забувати, що характер звуку труб у цьому епізоді увертюри повинен бути строгим, велично-драматичним і аж ніяк не фанфарно-урочистим. Віддаючи цей невеличкий, але за драматургією надзвичайно важливий фрагмент мідним інструментам і, зокрема, трубам, композитор поставив за мету вже з перших тактів увертюри "занурити" слухача у колорит архаїчної давнини доби татаро-монгольського іга.

В контексті проблематики ускладнення технічно-виконавських прийомів трубного виконавства ХХ ст. привертає увагу концерт №2 українського композитора Миколи Бердієва (див. нотний приклад 5).

Нотний приклад 5. М.Бердієв Концерт для труби №2 (такти 120-135).

Написаний у сучасній манері твір вражає кількістю незручних для виконання фрагментів. Складність їх виконання полягає насамперед у недопущенні промахів при подоланні широкоінтервальних стрибків. Саме такі побудови спричиняють неабияку незручність трубачам. Адже для того щоб "влучити" у віддалений інколи більш як на октаву звук, трубач повинен насамперед його передчувати, відтак миттєво підготувати силу видиху, позицію амбушуру,

* Примітка. Ці звуки вважаються природно низькими на трубі.

визначитися з характером атаки та позицією язика до і після неї. Перераховуючи згадані незручності варто зауважити, що в таких випадках усе ж таки найбільше фізичне навантаження припадає на амбушур. Саме тому міцний та легкий, пружний та еластичний амбушур і досконале виконавське дихання виконавця здатні успішно справитися з таким нелегким завданням.

Повертаючись до техніки композиторського письма, варто сказати, що усі, на перший погляд, надумані метро-ритмічні та позиційно складні побудови концерту об'єднані творчим задумом, який, як можемо припустити, полягає у становленні певної "спортивної планки", специфічного технічного бар'єру для трубача-виконавця. Тому музично-художня цінність згаданих фрагментів, як, до речі, й усього твору великою мірою залежить від професіоналізму музиканта.

Аналізуючи високотеситурні фрагменти для труби в спеціальній літературі XIX – початку XX ст., неможливо залишити поза увагою два твори, які вже сьогодні заслужено завоювали собі світове визнання – Концерт для труби з оркестром Анрі Томазі (1901-1978) та Концертино для труби з камерним оркестром і фортепіано Андре Жоліве (1905-1974). Обидва твори написані в кінці 40-х років минулого сторіччя.

Оригінальна версія концерту А.Томазі була створена для труби строю "До" ("in C"). До речі, на батьківщині композитора, у Франції, саме на таких інструментах його завжди й виконують. Враховуючи вітчизняні реалії (брак інструментарію), професор С.Єрьомін зробив нову редакцію концерту, перетранспонувавши його для труби строю "Сі-бемоль" (in B). Відповідно з позиційно-регістрових причин концерт став ще складнішим для виконання.

Концерт написаний у тричастинній формі. Характерною ознакою 1 частини є стислість викладу тематичного матеріалу. Так, в експозиції яка налічує усього 16 тактів проходять головна та побічна партії. Не зважаючи на їх максимальний лаконізм, обидві теми надзвичайно глибокі. Фактурно і стилістично різні, вони як два потужні зерна згодом розростаються у повномасштабний тематичний матеріал концерту.

Виконання першого фанфарного сигналу – тематичного ядра головної партії, вимагає від музиканта тонкого інтерпретаторського підходу. Незважаючи на технічну складність, трубач повинен зіграти цю ламану побудову надзвичайно філігранно й легко. Граціозність сигнальної фрази, виконаної у імпровізаційній манері, чітка артикуляція штрихів і чистота інтонації – ось чинники, які повинні зробити головну партію захоплюючою і цікавою для сприйняття. Звичайно, для цього потрібно володіти широкою палітрою музично-виконавських засобів та, насамперед, еластичним амбушуром (див. нотний приклад 6).



Нотний приклад 6. А.Томазі Концерт для труби
(1 частина, головна партія, такти 1-8).

Після двох тактів оркестрового вступу композитор показує сольний інструмент у цілком іншому амплуа. Цього разу труба репрезентує свої "вокальні" можливості. Незважаючи на мінімальний нюанс динаміки гучності та використання сурдини, цьому сприяє широкий діапазон, у якому позиційно розлога побічна тема сягає звуків третьої октави (див. нотний приклад 7).

Нотний приклад 7. А.Томазі Концерт для труби
(I частина, побічна партія, такти 9-15).

Надзвичайно складним з огляду на імпровізаційну мелізматику та артикуляційно-штрихову техніку є фрагмент контрапункту до головної партії у II частині концерту. І знову ж таки досягнення глибини художнього образу тут є можливим не в останню чергу завдяки досконалості амбушуру. Адже саме завдяки його гнучкості та витривалості виконавець може домогтися співучого звучання широких інтервальних побудов та мелодійних візерунків (див нотний приклад 8).

Нотний приклад 8. А.Томазі Концерт для труби (II частина, цифри 7-9).

Одним з улюблених творів музикантів-професіоналів сьогодні є Концертино для труби та камерного оркестру Андре Жоліве. Характерною ознакою твору є залучення до його партитури партії фортепіано. Як і попередній твір, у нас, як правило, його виконують у адаптованій та транспонованій у стрій "in B" версії. Написане у одночастинній формі, що нагадує 8 частинну сюїту, з власними структурними ознаками кожної з частин, Концертино водночас вражає своєю цілісністю. Цьому сприяє відсутність контрастних епізодів. Зате це додає складності інтерпретаторам, які, окрім досконалого володіння технічно-виконавськими засобами, повинні вирішити основне завдання – музично-художнє. І тільки тонке чуття стилю, форми та характеру твору допомагає виконавцям у вирішенні цього найважливішого завдання.

Як і у попередньому творі найскладнішими технічно-виконавськими завданнями тут є, насамперед, фізична витримка амбушуру та високорегістрова позиційна і тривала гра. Проведенню солюючим інструментом головної партії передують два невеликі епізоди, написані в каденційній манері. Роз'єднані, вони яскраво контрастують з головною партією твору, пунктирні елементи якої вже з першого такту настирливо звучать у супроводі. Перший фрагмент, розміром усього в дев'ять

тактів, вражає величезною кількістю динамічних відтінків і нюансів, причому крайніх – від піанісимо до фортисимо, що в контексті розлогої метроритмічної структури становить неабияку складність для виконання на трубі (див. нотний приклад 9).



Нотний приклад 9. А. Жоліве Концертино
(фрагмент вступу, такти 1-15).

Незважаючи на складне метро-ритмічне структурування, другий фрагмент виконується вільно, у речитативній манері. Як і в першому випадку, тут звертають на себе увагу авторські ремарки стосовно динаміки гучності. Так, наприклад, композитор у п'ятому такті просить соліста грати піанісимо крайні звуки високого регістру, що є надзвичайно важко, насамперед, з музично-акустичних причин. Тому, насамперед, досконале володіння амбушуром, професійним виконавським диханням та діям спинки і кореня язика роблять таке завдання доступним для реалізації (див. нотний приклад 10).



Нотний приклад 10. А. Жоліве Концертино (зв'язуюча партія, такти 21-29).

Підсумовуючи слід зазначити, що історичний процес технічного розвитку трубного інструментарію привів до того, що труба суттєво змінила своє призначення як у житті суспільства, так і в музично-виконавському мистецтві зокрема. З, колись, чисто сигнального, ритуального та військового, вона на протязі XVII – XX ст. перетворилася в сольний та оркестрово-ансамблевий інструмент, де на перший план виступає естетика звуку, як головний чинник реалізації художньо-виразових можливостей інструмента.

Широке застосування композиторами XX ст. у своїх творах верхньої регістрової зони, де звучання труби надзвичайно яскраве і динамічне, вимагає від сучасного виконавця значного розширення робочого діапазону і досягнення тембрової стабільності у всіх регістрах. Професійна досконалість трубача сьогодні визначається його вмінням бути однаковою мірою підготовленим як для відтворення багатющої спадщини, яку залишила "золота ера" солюючої труби, так і для виконання музики сучасних композиторів. Тому його основним завданням є постійний пошук нових темброво-динамічних, виразових засобів звуку труби і досягнення універсалізму виконання, як важливого чинника якості і естетичних нормативів, висунутих культурним соціумом до музично-виконавського мистецтва кінця XX – початку XXI ст.

Література

1. Гишка І. С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика): Монографія / І. С. Гишка. – Львів, АСВ, 2010. – 183 с. ISBN 978-966-486-069-4.
2. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1986. – 190 с.
3. Харлап М. Исполнительское искусство как эстетическая проблема // Мастерство музыканта-исполнителя. – М.: Советский композитор, 1976. Вып. 2. – С. 5-67.



УДК 78.071.1(477)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-5832-5743>*Дондаков Ю.М.,
м. Київ***В. М. АПАТСЬКИЙ – ВЧИТЕЛЬ МОГО ЖИТТЯ!**

Анотація. У статті висвітлюються спогади про В. М. Апатського – Народного артиста України, член-кореспондента Української академії мистецтв, доктора мистецтвознавства, професора, педагога зі світовим іменем, вченого, який все своє життя присвятив розробці питань музично-виконавського мистецтва та дослідженню ефективних методів навчання. Ця титанічна праця була відтворена у багатотомних наукових виданнях.

У споминах простежено початковий період педагогічної діяльності Вчителя, час, коли був створений перший фаготовий клас Володимира Миколайовича, який привів до народження власної виконавської школи, званої не тільки в Україні, а й поза її межами.

Ключові слова: В. М. Апатський, спогади, музикант, педагог-науковець, народження фаготової школи.

Annotation. The article is devoted to the memory of V. M. Apatskyi – People's Artist of Ukraine, Corresponding Member of the Ukrainian Academy of Arts, Doctor of Arts, Professor, world-renowned teacher, and an expert who has dedicated his life to research music and performing arts and the development of effective teaching methods. This vast amount of work has been reproduced in multi-volume scientific journals.

The memoirs follow the initial period of Professor's teaching activities, the time when the first bassoon class of Volodymyr Mykolayovych was created, which led to the birth of his own school, known not only in Ukraine but also abroad.

Key words: V. M. Apatskyi, memories, musician, teacher, expert, the birth of the bassoon school.

Володимир Миколайович Апатський – народний артист України, член-кореспондент Української академії мистецтв, доктор мистецтвознавства, професор, блискучий музикант, педагог зі світовим іменем.

Вся діяльність Володимира Миколайовича – це безмежний внесок у розвиток фаготової школи, наукових досліджень музичної культури України.

Яскрава особистість видатного творця зіграла надзвичайну роль в моєму житті: навчання в консерваторії ім. П. І. Чайковського (1972 – 1977), спільна робота в Національній опері України ім. Т. Г. Шевченка з 1979 р., педагогічна праця в школі – десятиріччі ім. М. В. Лисенка з 1980 р. та консерваторії з 1995 р. Вчитель завжди був поруч. Був уважним, доброзичливим, вимогливим наставником, готовим надати пораду та підтримку, надихав оточуючих студентів на працю.

Перша зустріч з Володимиром Миколайовичем відбулася в оперному театрі. 18-річним юнаком я приїхав до Києва та потрапив на виставу Дж. Верді "Травіата". Я був вражений та приголомшений звучанням фагота. У ці роки я не усвідомлював і не знав що стоїть за цією виразністю, скільки праці, інтелекту, таланту поєднувала в собі особистість великого музиканта В. М. Апатського.

Своїми емоціями я поділився з другом моїх батьків віолончелістом Ю. Сотнічуком, який грав у цій виставі. Відчувши моє неймовірне збудження Ю. Сотнічук познайомив мене з солістом-фаготистом В.М. Апатським. Це було Боже провидіння! Після хвилинного спілкування він мені просто сказав: "Приходь в консерваторію, я тебе послухаю".

Це стало поштовхом, початком мого серйозного навчання під керуванням Великого Художника. Я хочу зануритися в сподини про людей та події саме перших років життя та навчання в Києві. В 1972 р. я та В. Воловаженко стали студентами консерваторії в класі В. М. Апатського. На той час у Володимира Миколайовича тільки що закінчив навчання його перший студент В. Романенко, а продовжував заняття на IV курсі В. Кепін. В наступні роки студентами стали О. Клічевський, М. Костюк та М. Камишний (Фото 1).

Почались неймовірні часи позитиву, шаленої творчої напруги та перших досягнень студентів. Це період, коли був створений перший фаготовий клас, який привів до народження власної виконавської школи В. М. Апатського званої не тільки в Україні, а й поза її межами.

Одним з головних педагогічних принципів нашого вчителя – рівність можливостей кожного студента в отриманні знань. Володимир Миколайович знав, що кожен з нас має різне обдарування, різний рівень підготовки, різний характер. Він був мудрим психологом і завдяки індивідуальному підходу давав студентам можливість отримати свій шанс і оволодіти професією.

Особистість В. М. Апатського – його виконавська майстерність, енергія, терпіння – вражали та надихали. Авторитет вчителя був беззаперечним. Всі завдання, які він ставив перед нами, були обов'язковими до виконання. Відноситись до них безвідповідально було неможливо. Атмосфера творчості та працездатності були неймовірними.



Фото 1. В. Апатський та концертмейстер Н. Туровська з лауреатами Республіканського конкурсу. Зліва направо стоять студенти: М. Костюк, Ю. Дондаков, О. Клічевський, М. Камишиний. 1976 р.

Незважаючи на велику кількість виконавських проблем у нас, завдяки таланту вчителя, його мудрості, терпінню ми поступово рухались до професійного оволодіння навичками.

Заняття по спеціальності відбувались в присутності всіх студентів. Тривалість заняття не обмежувалась. Два уроки на тиждень були за розкладом обов'язковими та третій у зручний для всіх час. Заняття проходили дуже насичено та інтенсивно. Постановка амбушура, оволодіння диханням, звуком, інтонацією, штрихами, тощо досягалися завдяки терпінню Володимира Миколайовича та нашій наполегливості.

Володимир Миколайович постійно коректував постановку амбушура, оскільки це було необхідно для гарного звучання фагота і ця складова звуку неможлива без вірного дихання на опорі. Вислів Володимира Миколайовича весь час звучав у класі: "Грай на диханні, а не на губах".

Вчитель величезну увагу приділяв інтонації. На уроках весь час підкреслювалось, що інтонація – це дуже важливий елемент виконавської майстерності. Контроль над нею повинен бути постійним. Сам Володимир Миколайович прекрасно володів художньою інтонацією, що і було одним із секретів його фантастичного звуку. Ця робота над інтонацією контролювалась паралельно з працею над звуком.

Володимир Миколайович наголошував, що проблема звуку – найважливіша та важка. Вона стоїть перед кожним виконавцем. Над звуком потрібно працювати все життя та кожний момент. В основі лежать два головних принципи – чітка уява про звук і постійний звуковий контроль. Сформуванню чіткої уяви про звук можна завдяки прослуховуванню симфонічних концертів, оперних та балетних спектаклів, інструменталістів. Про можливість звуку фагота наводив, як приклад, гру О.Васильєва – засновника Ленінградської школи, який володів фантастичним звучанням. Його називали "Шаліпін на фаготі".

Володимир Миколайович розповів історію. Під час спектаклю А. Доницетті "Любовний напій" за участю відомого гастролуючого тенора звучить арія Неморіно, яка розпочинається знаменитим соло фагота. Тенор не вступає. Зал затамував подих. Соліст підходить до краю оркестрової ями та аплодує фаготисту. Настільки його вразила гра О. Васильєва. Зал вибухнув оваціями. Після оплесків соліст-фаготист ще раз розпочав відому арію.

У нас був свій приклад. Вчитель часто проводив нас на спектаклі, де ми могли чути видатних виконавців і фагот Володимира Миколайовича, який міг висловити весь спектр почуттів, всю палітру кольорів. Його виконання сольних партій у всіх спектаклях оперного театру було завжди досконалим.

Мені пощастило бути присутнім на генеральній репетиції постановки опери Д. Шостаковича "Катерина Ізмайлова". У залі присутній сам композитор Д. Д. Шостакович!!! За диригентським пультом – видатний К. А. Симеонов. В оркестрі зірковий склад. Дійство неймовірне. Я був шокований. Драматичне звучання фагота мене просто спантеличило.

Після спектаклю Д. Шостакович розповідав, що вперше в житті він чув свою "Катерину Ізмайлову" у такому чудовому виконанні. Особливе захоплення у нього викликав оркестр. Не випадково на запис опери (на платівку фірми "Мелодія") композитор запросив солістів Московського Великого театру та оркестр Київської опери, а також був знятий фільм-опера під фонограму оркестру Київської опери, партію Катерини виконувала Г. Вишнеvsька.

А ми, студенти, займались звуком в повній тиші. Так нам рекомендував вчитель. Він був противником занять в підвалі, на сходах, в коридорах, де поруч грали інші студенти. Займались вранці до лекцій (консерваторія відкривалась о 6.00 ранку). Ми знали, що Володимир Миколайович мав в оперному театрі тихе місце (кімната для реквізиту на четвертому поверсі), де готувався до спектаклю півтори-дві години.

Для роботи над звуком вчитель підбирав спеціальний матеріал, який допомагав створити виразне та необхідне звучання.

Важливе місце в класі займала робота над гамами та етюдами. Володимир Миколайович акцентував на тому, що саме практика "гами кожного дня" найкраще дисциплінує та організовує, вдосконалює виконавські навички.

Володимир Миколайович запропонував свою систему занять гамами. Кожна гама охоплювала весь діапазон фагота, це допомагало оволодіти нижнім і верхнім регістрами. Виконання гам різними штрихами в різних темпах і різними ритмами. Рекомендував вправи і був задоволений, коли ми пропонували свої варіанти.

Паралельно велась цікава робота над етюдами. Вимагав, щоб перед вивченням кожного етюду ставилось конкретне завдання.

Досягнення високого рівня в технічній підготовці стало фундаментом для виконання художнього репертуару.

Володимир Миколайович знав можливості кожного студента та планував художній розвиток на перспективу. Кожен студент у кінцевому результаті оволодів фаготом професійно.

На спеціальність приходили всі одночасно. По черзі кожний студент грав свою програму. Всі інші мали можливість слухати, аналізувати, переймати, а потім давати поради та ділитись досвідом, обмінюватись думками та емоціями.

Перед початком роботи над новим твором обов'язковим було мати інформацію: про композитора, епоху, стиль, аналіз форми, жанр. При першому винесенні твору в клас ми повинні були повністю володіти текстом. Володимир Миколайович допомагав нам розкрити зміст твору, аналізував прийоми, завдяки яким можна краще розкрити зміст. Працювали над кожною нотою, кожною фразою.

Паралельно з вивченням художніх творів йшла кропітка робота над оркестровими складнощами. Володимир Миколайович мав зошит із виписками сольних фрагментів із симфонічного та оперного репертуару. Кожний студент робив собі копії, відпрацьовував у домашній роботі та у класі. Інколи вчитель влаштовував конкурси на кращі виконання. У майбутньому це дуже допомагало в практичній роботі. Найбільшим щастям було виконання цих уривків маестро Апатським. Його натхнення, майстерність ще більше надихала нас до творчості.

Особливу роль у класі Володимира Миколайовича грали концертмейстери. Це були музиканти, безмежно віддані своєму фаху. Ніхто не зважав на години занять. Займались стільки, скільки дозволяла витривалість. Ми вчилися грати в ансамблі, народжувати образи та проживати їх разом.

Ми вдосконалювались, набували майстерності. Володимир Миколайович дуже вірив у нас. І це надихнуло клас взяти участь в Республіканському конкурсі 1976 року. Конкурс не проводився близько 15 років. Бажання прийняти участь в ньому мали не тільки студенти, а також багато молодих професійних музикантів з різних оркестрів України.

Володимир Миколайович поставив перед нами мету взяти участь в конкурсі, а тим самим вдосконалити виконавську майстерність і здобути новий досвід. Підготовка до конкурсу була дуже напруженою та ретельною. Відпрацьовувалися всі моменти виступу – музичні, психологічні, фізичні. Володимир Миколайович влаштовував концерти класу в залах консерваторії, десятирічки, училища. Ми здобували досвід, відчуття сцени.

На конкурсі виступи нашого класу були настільки переконливими, що авторитетне журі високо оцінило майстерність студентів класу Володимира Миколайовича Апатського.

Наші здобутки:

- I премія – розділили Ю. Дондаков, О. Клічевський;
- III премія – М. Костюк;
- Диплом – М. Камишний.

Я та Олександр Клічевський стали єдиними студентами-переможцями конкурсу.

I премію отримали:

- флейта – А. Войнов – соліст камерного оркестру, Ворошиловград;
- гобой – М. Деснов – соліст Київського камерного оркестру під орудою І. Блажкова;
- кларнет (розділили) – В. Тінець – соліст, концертмейстер групи кларнетів Державного симфонічного оркестру України, І. Оленчик – соліст оркестру м. Одеса;
- валторна – А. Кірмань – соліст, концертмейстер групи валторни Державного симфонічного оркестру України;
- туба – М. Міцней, соліст оркестру Державного театру опери та балету;
- труба – В. Кафельніков, соліст, концертмейстер групи труб оркестру Державного театру опери та балету.

Конкурс підтвердив існування в Україні фагатової школи Володимира Миколайовича Апатського, яка з часом буде визнаною у світовій музичній культурі.

У споминах не можу не відзначити ще один важіль досягнення нашого класу – атмосфера! Єднання закоханих в музику і фагот однодумців. Ми раділи успіхам один одного. Ми були однією сім'єю. Батьком цієї сім'ї був Володимир Миколайович Апатський. Його віра в безмежні можливості фагота ("фагот – це душа", "фагот може висловити все") розбудувала в діяльності вчителя величезні напрямки відтворені в наукових працях, педагогіці, в музичному виконавстві.

Мені дуже поталанило. У мене був Вчитель, який поєднав в собі інтелект, ерудицію та Божий дар. Його життя – це приклад неймовірного служіння мистецтву, науці.

Володимир Миколайович Апатський завжди буде взірцем творчих починань. Прикладом надзвичайно доброї та щирої людини. Людини з Великої літери!

Література

1. В. Н. Апатський "Основы теории и методики духового музикально-исполнительского искусства". Киев, 2006. НМАУ імені П. І. Чайковського.
2. В. Н. Апатський "Амбушура фагота. Музична Україна" Київ 1989, с. 26-44.
3. В. Н. Апатський "Актуальные проблемы духового музикально- исполнительского искусства". Киев, 2013, с.587
4. В. Н. Апатський " Фагот от А до Я" НМАУ імені П. І. Чайковського Киев 2014, с. 147-390.
5. Вовк Р. А. " Портрети корифеїв" К.: імені П. І. Чайковського, 2013, с. 41-107.



УДК 780.8

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-6824-2079>

*Piotr Lato,
m. Kraków*

TRIO NA KLARNET, SKRZYPCE I FORTEPIAN OP. 53 KAROLA RATHAUSA *Refleksje od strony interpretacyjno-wykonawczej w obliczu niedawnego prawykonania utworu*

Анотація. Ця стаття про Тріо для кларнета, скрипки та фортепіано, оп. 53 Кароля Ратгауза – польського композитора, активного діяча у першій половині 20 століття, про музичні твори якого, на мою думку, забули на довгі роки після його смерті. В процесі повторного відкриття його музики протягом останніх десятиліть, а також невдовзі після прем'єри згаданого твору, в якому я мав задоволення брати активну участь, я зробив спробу проникнути у твір зі сторони виконавчо-інтерпретаційної, а також враховуючи інші контексти, пов'язані з Ратгаузом, як гібридна ідентичність або неоднорідність музичного стилю. Вони особливо яскраво проявляються в Тріо, Оп. 53, що належать до зрілого творчості композитора.

Ключові слова: тріо, Кароль Ратгауз, композитор.

Annotation. Polski: Niniejszy artykuł dotyczy *Trio na klarnet, skrzypce i fortepian op. 53* Karola Rathausa – polskiego kompozytora, działający w I połowie XX wieku, którego twórczość muzyczna po jego śmierci została na wiele lat zapomniana, w mojej ocenie niesłusznie. W obliczu odkrywania jego muzyki na nowo przez ostatnie dekady, a także niedługo po prawykonaniu wspomnianego utworu, w którym miałem przyjemność brać czynny udział, podjąłem próbę wniknięcia w dzieło od strony wykonawczo-interpretacyjnej, a także biorąc pod uwagę inne konteksty związane z Rathausem, takie jak hybrydowa tożsamość, czy heterogeniczność stylu muzycznego. Są one szczególnie widoczne w *Trio op. 53*, należącego do dojrzałej twórczości kompozytora.

Annotation. English: The following article revolves around *Trio for clarinet, violin and piano op. 53* written by Karol Rathaus – a Polish composer from the first half of 20th century, whose music had been in my opinion wrongly forgotten after his death. In the face of rediscovering his music in the last decades, and shortly after world premiere of the mentioned piece, in which I had a pleasure to be directly involved, I tried to delve deeper into this composition, both from a perspective of technical performance and musical interpretation, as well as taking into consideration contexts like hybrid identity and heterogeneity of his musical style. These are particularly evident in *Trio op. 53*, which would belong to a mature period of Rathaus' music.

Key words: trio, Karol Rathaus, composer.

Karol Rathaus (1895-1974) można bez wątplenia potraktować jako kompozytora zapomnianego przez wiele lat po jego śmierci. Miała na to wpływ wieloletnia emigracja oraz kontekst skomplikowanej tożsamości narodowej, z którą łączą się wydarzenia historyczne z czasów jego życia. Koniec XX wieku i wiek XXI stanowią jednak początek swoistego odrodzenia zainteresowania jego twórczością.

Z perspektywy muzykologicznej bazę stanowią przede wszystkim badania Jolanty Guzy-Pasiak, która swoje rozważania poświęca między innymi kompozytorom I połowy XX wieku oraz polskim twórcom emigracyjnym. Karol Rathaus należy do obu kategorii. W tekstach autorki znajduje się wiele nawiązań do tego kompozytora, choćby w kontekście emigracji z perspektywy postkolonialnej, czy Rathausa jako kompozytora "transplantowanego". Numer XLIV czasopisma "Muzyka" (nr 4 z 1999 roku), został poświęcony w całości życiu i twórczości kompozytora.

W zeszłym roku miałem przyjemność nagrać nigdy wcześniej niewykonywane i nienagrywane *Trio na klarnet, skrzypce i fortepian op. 53* z 1944 roku. Doświadczenia z pracy nad kompozycją pozwoliły mi sformułować następujący wniosek – jest to muzyka niesłusznie zapomniana i niewątpliwie wartościowa dla naszej kultury. W niniejszym artykule postaram się potwierdzić niniejszą hipotezę.

Kontekst historyczny

Rathaus urodził się w zaborze austriackim – na terenach Galicji. Miał pochodzenie zarówno polskie, jak i żydowskie. Wpłynęła też na niego silnie kultura muzyczna kręgu niemieckojęzycznego, w której się wychował i którą studiował w Wiedniu oraz Berlinie. W latach 20-tych XX wieku wzrosła jego popularność jako nowatorskiego kompozytora, co spotkało się z brutalną krytyką ze strony aparatu propagandowego III Rzeszy. Rathaus już od 1924 roku był jej ofiarą. Alfred Heuss, wówczas uznany niemiecki krytyk muzyczny, porównał *II Symfonię op. 24* do muzyki Zulusów, a nawet postawił tę drugą "bezwzględnie wyżej"¹. Bez wątplenia wpłynęło to na dalsze losy kompozytora, oraz na to, jaką drogą muzyczną poszedł w późniejszych latach. Owa krytyka i wzrastające wówczas w Europie nastroje antysemityczne doprowadziły kompozytora do decyzji o ucieczce z Europy do Stanów Zjednoczonych w 1938 roku. Atak Niemiec na Polskę 1 września 1939 roku obudził w Rathausie pragnienie poznawania polskiej kultury. Wszystkie wymienione konteksty składają się na hybrydową tożsamość narodową kompozytora² i tłumaczą heterogeniczność jego stylu, a także wyrazistą drogę rozwoju jego twórczości.

Pod względem stylistycznym Rathaus początkowo był przedstawicielem muzyki nowej ("Neue Musik"), a stopniowo zaczął skłaniać się ku neoklasycyzmowi. Jego język muzyczny ma korzenie w twórczości m.in. takich kompozytorów jak Gustaw Mahler, Franz Schreker (nauczyciel Rathausa), Aleksander Skriabin czy Karol Szymanowski³. Inspirował się także zagadnieniami emancypacji dysonansu, mającymi swe źródła w dojrzałej twórczości Arnolda Schönberga⁴. W pewnym momencie ważna stała się dla niego chęć połączenia muzyki "wysokiej" ze spełnianiem oczekiwań szerszej publiczności. Jego zdaniem

¹ J. Guzy-Pasiak, *Emigracja (...)*, s. 181.

² Jolanta Guzy-Pasiak, *Emigracja w perspektywie postkolonialnej. Wybrane problemy twórczości polskich kompozytorów emigracyjnych: Karola Rathausa i Ludomira Michała Rogowskiego*, w: "Res facta nova" nr 12 (21), 2011, s. 177.

³ J. Guzy-Pasiak, *Z zagadnień jakości brzmieniowych w twórczości kameralnej Karola Rathausa: "Confused intermezzo (The Pole in Spain)" na flet piccolo, fagot i fortepian z 1939 roku*, w: pismo internetowe "De Musica", 2009, XIII.

⁴ J. Guzy-Pasiak, *Karol Rathaus, the Transplanted Composer*, w: "Musicology Today" 8: 2011, s. 171.



Przykład nr 1 – przednia okładka płyty oznaczonej w przypisie nr 8.

I – *Tranquillo – Più mosso*

II – *Allegro*

III – *Epilogue. Molto con espressione e rubato*

Jak wcześniej wspomniałem, kompozycja ta nie została nigdy wcześniej wydana, nagrana ani wykonana. Pierwsze nagranie płytowe pojawiło się w roku 2020, w ramach działalności zespołu Karol Rathaus Ensemble (stworzonego specjalnie w celu promowania twórczości kompozytora), z udziałem moim na klarncie, Aleksandry Hałata na fortepianie oraz Marcina Hałata na skrzypcach⁴. Cały utwór zawiera nawiązania do muzyki ludowej. Nie są one bezpośrednie (np. cytaty określonych melodii albo rytmika konkretnych tańców) lecz bardziej zawoalowane, np. w charakterze rytmu, melodii czy harmonii. Przykład mogą tu stanowić np. powtarzalne, rytmiczne kwinty na początku II części, albo momenty, gdzie melodia przypomina ludowe zaśpiewy. Z innych inspiracji nie sposób wymienić neoklasycyzmu, romantyzmu, czy ekspresjonizmu. Trzeba jednak zwrócić uwagę na oryginalność narracji muzycznej w *Op. 53*. Jeśli chodzi o kształtowanie formalne, w dużym skrócie formę każdej z części sprowadzić można do odcinkowej, co jest komplementarne z podziałem na literowe odcinki w partyturze. Odcinki są w ogólnym rozrachunku jednocześnie spójne ze sobą oraz skontrastowane, co jest szczególnie trudne do osiągnięcia.

Pod względem czysto wykonawczym, charakterystyczne dla całego utworu jest przeplatanie motywów, fraz i dłuższych linii melodycznych między instrumentami, co stanowi sporą trudność w utrzymaniu ciągłości narracji i prowadzenia linii melodycznych przez całość utworu. Problematiczne są też

ówcześni artyści "nie powinni mieć pozwolenia, by twierdzić z piedestału, że ich rzekomy cel (artystyczny) jest daleki od celów 'małych' ludzi", a ekspresyjna muzyka miała być "zwierciadłem ludzkości"¹.

Rathaus próbował również swoich sił w muzyce filmowej – wart wspomnienia jest tu film *Morderca Dymitr Karamazow (Der Mörder Dimitri Karamasoff)* z 1930 roku w reżyserii Fiodora Ocepa², który przyniósł kompozytorowi popularność i uznanie w tym gatunku. Pod koniec życia zainspirował się też dodekafonią – zdaniem Guzy-Pasiak używał jej w sposób zbliżony do Albana Berga³.

Trio op. 53 – perspektywa interpretacyjno-wykonawcza

Na temat okoliczności powstania utworu wiadomo stosunkowo niewiele. Został ukończony w 1944 roku – w tym czasie Rathaus przebywał już na stałe w Stanach Zjednoczonych, gdzie poświęcał się przede wszystkim pracy pedagogicznej (w Queens College w Nowym Jorku). *Trio* podzielone zostało na trzy części:



Przykład nr 2 – tylna okładka płyty oznaczonej w przypisie nr 8

¹ Cytaty są wolnymi tłumaczeniami wypowiedzi kompozytora: "Today, no artist should be allowed to claim from a pedestal that his alleged aim is far from the aims of the "little" people" "Expressive music [...] reflects mankind" Zob: *Ibid.*, s. 171.

² Iwona Lindstedt, *Polska refleksja o muzyce w kinie dźwiękowym w latach trzydziestych XX wieku. Główne idee i perspektywy badawcze w muzykologii*, w: "Muzyka" 2018/2, s. 11.

³ J. Guzy-Pasiak, *op. cit.*, s. 173.

⁴ Karol Rathaus Ensemble, *Karol Rathaus (1895-1954) Piano Trios*, Wydawnictwo DUX, 2020.

fugowane stretta, które pojawiają się dość często, również na słabe części taktu. Tego typu prowadzenie motywów i fraz powoduje trudności w synchronizacji pionów i skutecznej korelacji wszystkich instrumentów. Pod tym względem *Trio* op. 53 stanowi też wartościowy materiał pedagogiczny, choć potencjalnie na poziomie minimum akademickim.

Część I – *Tranquillo – Più mosso*

Pierwsza część nosi w sobie echa ekspresjonizmu – jest ona pod względem ekspresji głęboka, zróżnicowana i silna, choć nie tak bardzo przesadzona. Dominuje tu narracyjność, kontemplacyjność i zaduma. Przeplatają się ze sobą melodie o charakterze posępnym, mrocznym, ze śpiewnymi, lirycznymi, co tworzy wyjątkowo oryginalny, wieloznaczny wyraz muzyczny. Swoboda części przywodzi na myśl także charakter *quasi-improwizacyjny*.

Pod względem harmonicznym mamy tu do czynienia z połączeniem użycia dwunastodźwiękowej skali chromatycznej, częstych zabarwień harmonicznymi z dysonującymi składnikami akordowymi, a także cząstkową tonalnością i rozwiązywaniem akordów na kształt tradycyjnych relacji funkcyjnych. Rathaus często stosuje interwały sekundy między instrumentami, jak choćby już na samym początku, w drugim takcie między klawentem i skrzypcami.

Pod względem fakturalnym kompozytor często stosuje w pierwszej części wzajemne melodyczne "dopowiedzenia" między instrumentami. Gdy jeden z instrumentów gra główną melodię, inny na zasadzie imitacyjności mu dopowiada. Charakterystyczna jest tu też przejrzystość muzyczna, połączona z wystawieniem "do wierzchu" każdej z partii, a co za tym idzie, potraktowania ich momentami w sposób solistyczny.

Dla ukazania zróżnicowania I części, wspomnę o wybranych odcinkach utworu:

- Litera A – jest to swobodna wypowiedź muzyczna w formie kadencji;
- litera D – zawiera piękną, kantylenową linię melodyczną w klawencie, z towarzyszeniem fortepianu;
- litera E – obecne są tu szczególne trudności techniczne – synchronizację partii należy połączyć z ich wzajemną hierarchizacją. Postępuje też tu ponadto zagęszczenie materiału muzycznego;
- Litera F wprowadza nastrój oniryczny, jak z innego świata, niejako zatrzymujący czas;
- Litera G zapowiada powrót kadencyjności i swobody wypowiedzi muzycznej w klawencie;
- Zakończenie, oznaczone *calando*, stopniowo się wycisza i zanika.

Część II – *Allegro*

Druga część wprowadza energiczność oraz w pewnym sensie taneczność, inspirowaną pośrednio charakterem muzyki ludowej. Pojawiają się tu cechy neoklasycyzmu – skomplikowane rytmy, motoryczność, oryginalna harmonia bez bezpośrednich tonalnych relacji (jedynie z cząstkowymi). Można to porównać do dojrzałej i późnej twórczości wspomnianego już Karola Szymanowskiego.

W kontekście wykonawczym, już na samym początku części pojawiają się niewygodne i trudne pod względem manualnym oscylacje szesnastkowe w średnicy skali klawentu. Jest to szczególnie trudne w zespołowej synchronizacji, zwłaszcza biorąc pod uwagę wertykalną korelację między instrumentami. W okolicach litery G1 pojawia się fugato z fortepianem – po literze H również ze skrzypcami. Szczególnie trudne są tu wejścia na słabą część taktu, po legowanych nutach, trudne do zgrania między muzykami, a zarazem w utrzymaniu ciągłości i spójności linii melodycznej.

Dodatkowym problemem wykonawczym w partii klawentu jest w całym utworze (a zwłaszcza w tej części) utrzymanie prawidłowej intonacji. Pojawia się sporo dźwięków brzmiących niepełnie w średnicy, a zatem obarczonych ryzykiem wykonania ich w sposób nieczysty. Jedną z trudności części (i zarazem całego utworu) jest spięcie całości interpretacyjną kłamrą. Często zmienia się tu tempo i charakter – litera M jest kantylenowa i pełna zadumy, a *Allegro* w literze N zawiera wejście na słabą część taktu ze skrzypcami. Z kolei litera R jest wyjątkowo skomplikowana pod względem technicznym (oscylacja między dźwiękami as, b i fis).

Część III – *Epilogue. Molto con espressione e rubato*

Trzecia część przynosi powrót swobodnego, *quasi*-kadencyjnego sposobu wypowiedzi znanego z części pierwszej. Nastrój, podobnie jak w poprzednich częściach, również jest zmienny – od pastelowego w brzmieniu początku, po ostrą, wręcz brutalną literę H. W literze K ponownie powraca kantylenowość, kadencyjność

i *ad libitum* w partii klawentu. Zakończenie utworu z kolei przynosi nawiązania do charakteru muzyki góralskiej, zwłaszcza przez użycie skali góralskiej, z kwartą lidyjską.

¹W każdej z części odcinki nazywane są ponownie od litery A.

Klarnet od samego początku ma solistyczną partię, na przemian ze skrzypcami. Wyjątkowo trudna jest litera G, gdzie klarnet wymienia się ze skrzypcami melodią co jeden takt. Szczególnie należy zadbać tu o ciągłość prowadzenia linii melodycznej i frazy, co utrudnia niewygodna dla klarnetu aplikatura w średnim rejestrze oraz szybkim tempie. Dodatkową trudność w klarncie stanowią tremolanda podczas długich fragmentów kadencyjnych w skrzypcach. Klarnet niezwykle długo musi grać na jednym oddechu, co czasem wymusza na wykonawcy użycia oddechu permanentnego.

Wnioski końcowe

Trio na klarnet, skrzypce i fortepian op. 53 Karola Rathausa stanowi przykład późnej i dojrzałej twórczości. Daleko tu od awangardowości, która była charakterystyczna z lat 20-tych XX wieku. Rathaus korzysta ze zdobyczy kameralistyki poprzednich dziesięcioleci i nadaje utworowi niepowtarzalny wydźwięk i wyraz. Trzyczęściowa forma *Tria*, w której podstawową zasadą kształtowania w skali makro jest kontrast, łączy się z oryginalnym prowadzeniem narracji muzycznej.

Różnorodność inspiracji, jakie można wychwycić w *Op. 53* jest znamieną (wspomniana już heterogeniczność stylu Rathausa). Można wśród nich wymienić:

- impresjonizm (delikatne, liryczne fragmenty ze szczególną dbałością o barwę muzyczną);
- romantyzm (różnorodność emocjonalna odcinków oraz wysoki poziom trudności każdej z partii);
- neoklasycyzm (odcinki żywe i motoryczne, a także wzorowanie się, z pewnymi odstępstwami, na schemacie formalnym tradycyjnym dla muzyki kameralnej)
- ekspresjonizm (szczególnie w odcinkach burzliwych, ostrych);
- folkloryzm (inspiracja muzyką ludową);
- Odejście od tradycyjnego systemu funkcyjnego na rzecz swobodnej dwunastodźwiękowości, szczątkowych relacji funkcyjnych i obecności wielu dźwięków barwiących (co można przyporządkować do każdego z powyższych nurtów).

Mnogość inspiracji idzie w parze z hipotezami o hybrydowej tożsamości Rathausa. Wychowanie w kręgu niemieckojęzycznym pozwoliło mu na czerpanie garściami ze zdobyczy muzycznych choćby Gustawa Mahlera, Arnolda Schönberga czy Albana Berga (pomijając technikę dodekafoniczną, która u Rathausa jest dość marginalna). Wydarzenia II Wojny Światowej sprowokowały natomiast kompozytora do bliższego poznania kultury Polskiej (w przypadku *Tria* będzie to inspirowanie muzyką góralską). Poszukiwanie własnej tożsamości narodowej i konieczność emigracji z dala od Europy mogły natomiast mieć wpływ na muzyczny wyraz dzieł kompozytora – pełen zróżnicowanych emocji, wieloznaczny.

Należy jednak zauważyć, że w mnogości inspiracji Rathaus nie zatracił muzycznej spójności. Na przykładzie *Tria* można zauważyć pewną dychotomię – różnorodność materiału łączy się ze spójnością narracyjną, co zasługuje na szczególne uznanie, ponieważ niezwykle łatwo w takiej sytuacji o muzyczny bałagan.

Inną sprawą jest to, że trudności techniczne i interpretacyjne, jakkolwiek zaawansowane, co ukazałem wcześniej, nie przysłaniają przekazu muzycznego, a stanowią jeden z wielu elementów. W każdym momencie *Op. 53*, wysoki poziom techniczny służy ekspresji, a nie odwrotnie.

Z tych powodów *Trio na klarnet, skrzypce i fortepian* należy do polskiej literatury muzycznej najwyższej próby – zaawansowanej wykonawczo i kompozycyjnie, a jednocześnie niezwykle interesującej pod względem interpretacyjnym i ekspresyjnym. Po poświęceniu czasu temu utworowi jestem przekonany, że i inne dzieła Rathausa kryją w sobie równie wiele dobrego i żywią nadzieję, że i one wkrótce zostaną odkryte na nowo.



УДК 780.644.2(092)(477)

ORSID. <https://orcid.org/0000-0001-5408-4033>**Старко В.Г.,
м. Львів****В.М. АПАТСЬКИЙ – ОЧІЛЬНИК УКРАЇНСЬКОЇ ФАГОТОВОЇ ШКОЛИ**

Анотація: Стаття присвячена відомому науковцю, вченому, митцю, педагогу, фундатору української фаготової школи Володимиру Апатському. У ній коротко описано його здобутки у творчій, науковій, педагогічній та інших сферах діяльності, згадки про нього відомих діячів культури того часу та професорів-викладачів, яким пощастило з ним працювати. Також підсумовується науковий доробок великого вченого у вигляді багаточисленних публікацій на різні теми у галузі духового музичного мистецтва. Автор статті лаконічно подає основні принципи та новаторські розробки Вчителя у науково-педагогічному та виконавському напрямках, наголошує на його прагненні позбутися застарілих емпіричних методів викладання та виведення української духової (не тільки фаготової) виконавської школи на передовий, без перебільшення, світовий рівень. Національна духовна культура втратила свого "гуру". Але Вчитель буде жити у серцях вдячних учнів та їх високих здобутках у царині українського духового мистецтва.

Ключові слова: фаготова школа, виконавець-фаготист, педагог, науково-педагогічна діяльність, інструментально-вокальна концепція, науково-методична школа.

Annotation: An article devoted to the scientist, artist, teacher, founder of the Ukrainian bassoon school Volodymyr Apatsky. It briefly describes his achievements in creative, scientific, pedagogical and other spheres of activity, mentions of famous cultural figures of that time and professors-teachers who were working with him. Also the scientific path of the great scientist in creating many publications on various topics in the field of spiritual music was summarized. The author of the article succinctly presents the basic principles and innovative developments of the Teacher in scientific, pedagogical and executive directions, emphasizes his desire to get rid of outdated empirical methods of teaching and bringing the Ukrainian wind (not only bassoon) performing school to the advanced, without exaggeration, world level. The national spiritual culture has lost its "guru". But the Teacher will live in the many hearts of grateful students and their high achievements in the field of Ukrainian wind art.

Key words: bassoon school, performer-bassoonist, teacher, scientific and pedagogical activity, instrumental and vocal concept, scientific and methodical school.

Знакова постать в утвердженні української фаготової школи – член-кореспондент АМУ, доктор мистецтвознавства, професор Володимир Миколайович Апатський твердо стояв на позиціях осягнення та збагачення високих стандартів українського духового виконавства. Його зусиллями було ліквідовано примат емпіризму та відставання теорії від практики в цій царині, застосовано в науково-теоретичних розробках багатий виконавський та педагогічний досвід. "В ході наукових пошуків Апатському вдалось створити новий, об'єктивний напрям в дослідженні музичного виконавства, що ґрунтується на точних акустичних та фізіологічних вимірах. Цей напрям отримав визнання у теоретиків і практиків музичного виконавства, має послідовників та продовжувачів як в Україні, так і за її межами", – зауважує В. Слупський, називаючи Апатського фундатором наукової школи [10].

Апатський отримав визнання як *виконавець-фаготист* найвищого класу. Після закінчення Білоруської державної консерваторії (1953) та аспірантури при Ленінградській консерваторії (1956) Володимир Миколайович протягом кількох десятиліть працював солістом та концертмейстером групи фаготів у провідних оркестрах Радянського Союзу, брав участь у створенні значної кількості фондкових записів на Держтелерадіо України як соліст та учасник камерних ансамблів. Висловлюючи своє захоплення виконавською майстерністю Апатського, головний диригент Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка, народний артист СРСР С. В. Турчак відзначав особливу виразність і красу тембру. В його руках фагот стає найпоетичнішим інструментом, звучання якого проникає в саме серце. У його виконанні органічно поєднуються яскрава емоційність з академічністю, блискучі якості соліста з тонкою майстерністю ансамбліста" [8, с. 84]. Незабутнє враження залишали виконані Володимиром Миколайовичем сольні фаготові партії з опер "Євгеній Онегін" та "Пікова дама" П. Чайковського, "Кармен" та "Шукачі перлів" Ж. Бізе, "Бориса Годунова" та "Хованщини" М. Мусоргського, а також М. Лисенка, Дж. Верді, Д. Шостаковича, з балетів П. Чайковського, С. Прокоф'єва, М. Скорульського, А. Мелікова та інших. "В. Апатський – один із кращих представників знаменитої Ленінградської (Васильєвської) фаготової школи. Його гра залишає надзвичайно яскраве враження. Чудовий виразний звук, високе мистецтво інструментальної кантилені, тонке відчуття стилю, гармонійне поєднання інтелектуального та емоційного начал дозволяє йому з великою виразністю і глибиною виконувати як класичні, так і сучасні твори" – зазначав головний диригент Державного оркестру УРСР, народний артист УРСР Ф. І. Глушенко [8, с. 84].

Як педагог, Апатський завжди радо ділиться своїми методами "які начебто очевидні для кожного викладача – чітка організація занять, починаючи від перших уроків до підготовки академконцерту, іспиту чи конкурсу. Особливу увагу він звертав на технологію виконавських прийомів: постановка дихання, губного та пальцевого апаратів, на роботу над звуком, вивчення й освоєння штрихів, динамічну й тембральну гнучкість та ін. Усе це здається очевидним, проте досягнення Майстра й досі ніким не перевершені" [9, с. 124].

Серед учнів В.Апатського професори:

– **Олександр Ключевський** – професор Академії музики в м. Сеул (Південна Корея);

– **Олексій Ткачук** – професор Вищої школи (Hochschule) в м. Бремен (Німеччина);

– **Володимир Будкевич** – професор Білоруської академії музики, декан оркестрового факультету;

– **Борис Нічков** – доктор мистецтвознавства, професор Білоруської академії музики;

– **Петро Круль** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедрою академічного інструментального виконавства Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаніка (м. Івано-Франківськ);

– **Володимир Качмарчик** – доктор мистецтвознавства, професор Донецької академії музики, нині працює в НМАУ імені П.І. Чайковського;

– **Валерій Громченко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Дніпропетровської консерваторії імені М.І. Глінки та багато кандидатів мистецтвознавства.

"До класу відношусь як до творчої лабораторії, творчої майстерні, яка відкриває перед мислячим педагогом безмежні творчі можливості... Педагог повинен вміти зазирнути у майбутнє і в жодному разі не повторюватись... Фах педагога потребує не тільки поклику, найбільших знань та вмінь, але й високих етичних якостей... Як відомо, студенти, які закінчують медичний інститут, дають клятву Гіпократу. Клятву подібного роду повинні давати й майбутні педагоги: їм доручають долю людей" [8, с. 88] – в цих словах самого В. Апатського міститься квінтесенція його глибоко творчої та людської навчально-методичної практики.

Колеги-викладачі відзначають особливу манеру спілкування Апатського зі студентами, високопрофесійну роботу Учителя та учня, результативність передачі виконавської майстерності, що виявляє себе "у досконалій інтонації фаготистів, тембровому і динамічному розмаїтті звучання, рівній пальцевій техніці, гнучкій агогіці – більшості всіх виконавських складових, які визначають художній рівень музиканта. Необхідно відзначити студентів В. Апатського, які від концерту до концерту завжди демонструють не лише високий виконавський рівень, а й постійне творче зростання" [9, с. 171]. Вихованців Апатського можна впізнати за характерними рисами виконавського почерку їх Вчителя. Вони прикрашають своєю грою кращі українські оркестри, отримують визнання у Москві, Мінську, Мадриді, Берліні, Брюсселі, Гамбурзі, Карлсруе, Софії, Сеулі тощо. Сьогодні в найкращих оркестрах світу працюють:

– О. Ткачук – перший фаготист симфонічного оркестру в м. Бамберзі (Німеччина);

– А. Мосюк – перший фаготист симфонічного оркестру в м. Нойбранденбурзі (Німеччина);

– А. Кукса – артист оркестру Бельгійського радіо в м. Брюссель;

– А. Петров (перший фагот), О. Ключевський (перший фагот), Г. Шамін (другий фагот) в оркестрі В. Співакова – м. Москва.

Виконавську та педагогічну діяльність Апатський поєднує з науково-дослідницькою. В його особі поєдналися обдарованості видатного музиканта- педагога зі світовим ім'ям та вдумливого вченого, що береться за дослідження найскладніших питань музично-виконавського мистецтва. Академік І. Ф. Ляшенко зазначав: "Знаю В. Апатського як музиканта, педагога і вченого міжнародного рівня. Захоплені відгуки про його гру я чув від таких діячів як Д. Шостакович, Т. Хренніков, С. Турчак, Ф. Глущенко і багатьох інших. Закоханістю в інструмент заражає своїх учнів... На його думку, українцям, як і італійцям, притаманні унікальні дані для гри на духових інструментах". І надалі Ляшенко наголошує на створенні Апатським високопрофесійної і своєрідної фаготової школи, якій дає найвищу оцінку – "Він створив у Києві фаготну школу, яка протягом останніх двадцяти років була лідером в колишньому Радянському Союзі" [8, с. 84-85].

Апатський став творцем нового напрямку у дослідженні музичного виконавства, фундатором наукової школи фаготового і, загалом, духового мистецтва України. Його наукові праці вже відіграли важливу роль у вдосконаленні виконавської практики і продовжують активно впливати на хід розвитку духових шкіл не лише на теренах України, але й за її межами. Апатський є автором шести монографій:

– "Методика обучения игре на фаготе" (у співавторстві з Р. Терьохінім – Москва, 1988 р.);

– "Основы теории и методики духового музикально-исполнительского искусства" (Київ, 2006 р.);

- "История духового музикально-исполнительского искусства", книга I (Київ, 2010 р.);
- "История духового музикально-исполнительского искусства", книга II (Київ, 2012 р.);
- "Актуальные проблемы духового исполнительского искусства", (Київ, 2013 р.);
- "Фагот от А до Я", (Київ, 2017 р.).

Апатським видано понад 100 науково-дослідницьких статей: досліджень з історії та розвитку майстерності гри на духових інструментах України та СРСР, науково-методичних праць "Динаміка у грі на фаготі" (1967), "Деякі питання досконалого виконавства на духових інструментах", "Амбушюр фаготиста", методичних посібників гри на фаготі тощо. Серед останніх статей – "Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку", "Методики самостоятельной работы учащегося духового класса" тощо.

Вчений спрямовує свій інтерес до історії духового музично-виконавського мистецтва, висвітлює його роль, починаючи з культури Давнього Сходу, античного світу – і до нашого часу.

Маючи незакінчену вищу технічну освіту, Апатський успішно проводив експериментальні дослідження коливань пластинок тростини духового інструменту, результати яких стали підґрунтям в розробці теоретичних основ виконавського апарату музиканта-духовика. Вчений стверджує, що звучачий духовий інструмент являє собою потрійну акустичну систему:

- збудник звукових коливань;
- коливальний процес у повітряному стовпі, що міститься в каналі інструменту;
- коливальний процес (із зворотною фазою коливань) у дихальних шляхах музиканта.

У своїй статті "Акустична природа фагота" В. Апатський дає характеристику основним частинам інструменту: озвученому тілу, резонатору, випромінювачу і збуднику звукових коливань – і розкриває їх функціональні особливості. Автор вирішує питання про те, чому при грі на фаготі в нижньому регістрі звуки прослуховуються дещо "розмиті"; висвітлює особливості будови звукового каналу і вплив його на тембр і динаміку звуку духового інструменту; описує роль і значення звукових отворів і розтруба як випромінювача звуку; велике місце в статті відводить тростині та її впливу на тембр фагота.

Дотримуючись позицій вокально-інструментальної концепції, Апатський поділяє виконавський апарат виконавця-духовика на два компоненти – перший має виконавську природу: пальці рук, пальцева техніка; другий – вокальну, звукоутворюючу: амбушур, дихання, артикуляція. Такий розподіл вплинув на розробку методів правильної постановки апарату виконавця-фаготиста.

В. Апатський є визначним методистом фагатового виконавства в сучасній Україні. Знаний фахівець, глибоко обізнаний з природою інструменту, він не зупиняється на шляху пошуків нових виконавських можливостей. Одним з таких напрямів в розробках вченого постає взаємодія та результативне поєднання навичок суміжних мистецтв: духового і вокального. Помітивши значні успіхи своїх учнів-фаготистів, обізнаних у вокальному мистецтві, Апатський взявся за дослідження ролі гортані та її оптимального положення для духового виконавства, керуючись настановами авторитетних вокалістів, ознайомившись з працями багатьох теоретиків і практиків вокалу (Рауля Юссона, Леоніда Дмитрієва, Шварца, Еверарді)¹. У розвідці вчений констатує, що звучання духового інструменту багато в чому залежить від стану порожнини дихального тракту, однак на відміну від стану дослідженості вокального звукоутворення, цей процес у духовому виконавстві, зокрема, роль положення гортані, залишається абсолютно не вивченим. Апатський окреслює доцільні напрями досліджень, які слід найближчим часом провести у цій галузі.

Важливим внеском в науково-методичну базу фагатового виконавства стали дві дисертації В. Апатського, захищені відповідно у 1971 та 1993 роках.

Кандидатська дисертація "Фактори тембру і динаміки фагота" (1971) та докторська дисертація "Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота)" (1993), в якій вчений відзначає необхідність подолання "історично обумовленого відставання" духового виконавства, висловлює побоювання "опинитися осторонь магістрального шляху розвитку світового духового виконавства", що вже намітилося, фіксує слабку теоретичну базу та "відставання теорії від практики". "Емпіризм у цій галузі значною мірою вже вичерпав свої можливості і потребує активної теоретичної підтримки [6, с. 1].

¹ Один з учнів Апатського, виконавець-фаготист Тарас Осадчий досягнув значних успіхів у звучанні інструмента. Це йому вдалось завдяки вдалій спробі поєднання навичок духового виконавства з вокальним: Осадчий закінчив консерваторію двічі – по класу фагота, а згодом як вокаліст. "На питання викладача: "в чому залог успіху" Осадчий відповів: "однозначно, в низькому положенні кадика"... Вочевидь, педагоги вокалу звернули його увагу на роль положення гортані у мистецтві співу" [2, с. 5]. Саме вокальні навички зумовили повноту, об'ємність і свободу звучання інструменту у іншого учня Апатського – Юрія Кусяка, який також послуговується низьким положенням кадика і завдячує в цьому настановам брата-вокаліста.

Проблеми, що опинилися у фокусі наукового обґрунтування, стосувались акустичної природи фагота, специфіки звукоутворення, засобів виразовості, методів формування виконавського апарату та розвитку виконавської майстерності.

Найбільш значна частина праць Апатського присвячена проблемам методики викладання та організації навчального процесу, виховній та творчій діяльності педагога музично-виконавського класу.

Методична концепція постановки виконавського апарату враховує психофізіологічні та анатомічні параметри. Автор послідовно і докладно висвітлює принципи роботи над інтонацією, моторикою, артикуляцією, штрихами, атакою, динамічними нюансами, вібрато тощо.

Стислий огляд траєкторії розвитку методики навчання на духових інструментах робить у докторській дисертації. Апатський зауважує тривалий етап емпіричного навчання за принципом "Роби як я!", що подібне до "знахарства в медицині", підкреслює позитивну роль "шкіл" для духових інструментів [6, с.4-5]. Серед них – одна з перших фаготових "шкіл" професора Паризької консерваторії Е. Оці (1789), а згодом "школи" К. Альменредера, Ю. Вайсенборна, Г. Клінга, Ю. Затценгофера, С. Дуди та ін.

Українське фаготове мистецтво притримується *інструментально-вокальної* концепції духового виконавства, згідно якої "під час гри звучить не лише духовий інструмент, а й якоюсь мірою сам виконавець. З цих позицій звучачий духовий інструмент являє собою потрібну акустичну систему: збуджувач звукових коливань плюс коливальний процес у повітряному стовпі, що знаходиться в каналі інструмента, плюс коливальний процес (із зворотною фазою коливань) у дихальних шляхах музиканта" [6, с. 13]. Цієї концепції притримуються, розвивають та пропагують І. Тейлор, Д. Колтман, Е. Лейп, В. Хоза та інші¹. Відповідно, методика розвитку виконавського апарату фаготиста включає наступні компоненти: інструментальний (пальцева техніка) та вокальний (дихання, амбушур та артикуляційно-резонуючий апарат, що їх Апатський розглядає у тісній взаємодії, називаючи *звукоутворювальним* апаратом).

Особливу увагу приділяє вчений методиці постановки губного апарату, стверджуючи, що досягнути свободи, еластичності амбушуру можливо лише в тісній взаємодії з добре поставленим виконавським диханням. Відтак, ним досліджено анатоми-фізіологічні основи дихання, техніку виконавського вдиху та видиху, з чого виведено раціональну та доцільну методику постановки та регуляції дихання у духовика, універсальну теорію опори дихання. Немало зусиль приклав Апатський для вивчення найменш дослідженого компоненту звукоутворюючого апарату духовика – резонаторів та підтвердив їх здатність позитивно впливати на темброве забарвлення, об'ємність та звучність звуковидобування.

Підґрунтям для отриманих Апатським результатів пошуків стали не лише суб'єктивні відчуття та власні педагогічні спостереження, але й співставлення з висновками знаних методистів-сучасників, а також докладні дослідження із застосуванням рентгенографії, тензографії, динамограми, спектрограми тощо. Кожне дослідження анатомічних особливостей Апатський увінчував ретельно розробленою методикою ефективного використання даного компоненту звукоутворюючого апарату при виконавстві на фаготі (чи іншому духовому інструменті).

Послідовно дослідженими у працях та розробках Апатського виявились всі провідні виразові можливості фагота та способи їх відпрацювання музикантом-духовиком: звук, інтонація, моторика, атака, артикуляція, штрихи, динаміка, вібрато тощо. До найважливіших досліджень належить висвітлення складних перехідних акустичних процесів при атаці звука на духових інструментах.

Вчений приділяє значну увагу проблемам інтерпретації художнього твору як в сольо-концертному, камерно-ансамблевому та оркестровому виконанні.

Відтак, методичні основи фаготної школи України ґрунтуються на засадах сучасної теорії та практики духового виконавства. Основними принципами формування виконавського апарату фаготиста, за Апатським, є "природність, раціональність, свобода, фізіологічність, динамічність, індивідуалізація та артистизм" [6, с. 15].

Принцип *природності* полягає в послідовній адаптації властивостей організму людини до гри на інструменті. "Формуючи апарат, необхідно не лише вчити тіло, але й навчатись у нього. В такому випадку постановка буде фізіологічною, вона не буде суперечити тому, що природа дала людині" [3, с. 135].

¹ Нагадаємо, прихильники інструментальної концепції (та подвійної акустичної системи інструменту) М. Волков та американські вчені С. Паркер, Дж. Бекус та ін. вважають, що "під час гри звучить лише інструмент, функції ж виконавського апарату полягають у підведенні дихання, яке забезпечує звукову енергію, і регуляції звукозбудження губами" [1, с. 13].

Раціональність навчального процесу полягає у правильному визначенні найкоротшого шляху до поставленої мети, усуненні зайвих та випадкових елементів.

Принцип *свободи* спрямований на подолання затисненості апарату та психологічному розпруженню виконавця, вмінню подолати страх сцени. "Апарат повинен бути свободним і живим, а живе дихає, рухається" [3, с. 134].

Робота над формуванням виконавського апарату охоплює три етапи: дослуховий, мішаний і слуховий, ретельно проаналізовані Апатським у докторській дисертації. Таким чином, перед учнем ставиться завдання подолати шлях від візуально-технологічних до виключно слухових навичок координації м'язів. "Постановка – це динамічний процес пристосування організму до гри на духовому інструменті... рухливий, живий апарат не лише вільний та гнучкий, а й витривалий" [6, с. 15]. Зрештою, саме постановка значною мірою визначає обличчя виконавської школи, становить "візитну картку" та професійну майстерність кожного педагога.

На завершальному етапі постановки апарату повинна виникнути тонка координація усіх м'язів апарату зі складною рефлекторною природою. Вона відпрацьовується лише методами комплексного впливу і сформованими слуховими уявленнями та ретельним слуховим самоконтролем.

Емоційність є важливою ознакою духовика-виконавця. Її слід шукати в особливостях української ментальності. Емоційність виявляється у творчому образному тлумаченні творів, виконавській манері, а також певних ігрових рухах виконавця, його естрадній поведінці. Апатський рішуче виступає проти категоричного викорінювання ігрових рухів учнів, проти ущемлення творчого переживання та емоційного збудження. "Ігрові рухи, що йдуть від переживання музики, не лише розкріпачують творчість виконавця, а й допомагають донести до слухача суть втілюваного образу" [6, с.17].

За час своєї копїткої педагогічної діяльності Володимир Миколайович розробив та читав наступні курси лекцій:

- "Історія виконавства на духових інструментах",
- "Теорія виконавства і методика навчання гри на духових інструментах",
- "Акустична природа духових інструментів",
- "Музична акустика",
- "Нетрадиційні засоби в сучасному духовому виконавстві",
- "Введення у спеціальність".

В. М. Апатський залишається безсумнівним лідером науково-методичної школи українського духового мистецтва. Праця, проведена зусиллями однієї лише людини, дорівнює зусиллям великої колективної праці, цілому науковому напрямку, становить окремий еволюційний етап в розвитку українського фаготового мистецтва. Саме завдяки науково-пошуковим, педагогічним та виконавським досягненням вченого фаготива школа України утвердила свою вагомість, самодостатність, перспективність та життєздатність в період пострадянського розшарування і сьогодні вважається однією з найкращих у світі. "Формуючи свою школу, Володимир Миколайович акумулював досягнення кращих фаготових шкіл нашого часу: культуру звука лєнінградських фаготистів; віртуозність московських; м'який з превалюванням низьких обертонів звук фагота німецької школи; легкість і помітність звучання американців; "космічні висоти" верхнього регістру французів" [8, с. 87].

Однак, Володимир Миколайович не лише взяв на себе місію "пасіонарія" українського духового виконавства – він свідомо і цілеспрямовано сформував довкола себе науково-педагогічну та виконавську еліту, намітив шляхи подальших методичних розробок і успішно контролює їх здійснення. Жодна дисертація, присвячена духовому мистецтву України, не була захищена без активної участі Апатського (в якості наукового керівника, консультанта чи офіційного опонента). Без сумніву, ця молода генерація духовиків являє собою потужний потенціал української фаготивої та, загалом, духової школи України. Маючи ґрунтовну методичну базу, високопрофесійну підготовку, сповнена високоетичним пафосом та духом відповідальності свого Вчителя – Апатського, – вона ще скаже своє вагоме слово в українському та світовому духовому музичному мистецтві.

Список використаних джерел

1. Абаджян Г. Развитие средств художественной выразительности при игре на фаготе в свете современных научных исследований: дис.канд.искусствоведения / Г. Абаджян. – М., 1980. – 161 с.
2. Абаджян Г. Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах: сб. трудов. – М., 1985. – Вып. 80. – 160 с.
3. Апатский В.М. Исполнительский аппарат музыканта-духовика, его специфика и методы формирования / В.М.Апатский // Дослідження, досвід, спогади. – К., 1999. – вип. 1. – С. 130-146.
4. Апатський В.М. Методики самостійної роботи учащегося духового класу / В.М. Апатський // Науковий вісник НМАУ. – К., 2007. – Вип. 54. – С. 42-67.

5. Апатський В.М. О ролі гортани в искусстве игры на духовом інструменті / В.М. Апатський // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво) Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 83. – С. 5-11.
6. Апатський В.М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота): автореф. дис. доктора мистецтвознавства./ В.М. Апатський – К., 1993. – 45 с.
7. Вовк Р. А. Феномен митця. До ювілею професора В. М. Апатського / Р. Вовк // Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського – № 1 (2) – 2009. – С. 120-126.
8. Вовк Р. Володимир Апатський – фундатор сучасної київської фаготної школи: виконавець, педагог, науковець./Р. Вовк // Виконавське музикознавство. Науковий вісник. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2005. – Вип. 47. – Книга 11. – С. 82-90.
9. Вовк Р. Рецензія на концерти класів кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського проведених у 2008/09 навчальному році /Р. Вовк// Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. – Вип. 83 – С. 170-175.
10. Слупський В. Володимир Апатський (до 80-річчя від дня народження) / Віктор Слупський / Члени Академії – ювіляри 2008 р. – http://mari.kiev.ua/PDF_2010/Mystetski_obrii_2-2009/059-063.pdf.



УДК 780.643.1 (092)(477.86)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0001-7420-3482>

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-5759-8619>

**Мельник О.Ю.,
Гундер П.М.,
м. Івано-Франківськ**

КЛАРНЕТИСТИ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ: ІСТОРИКО-РЕТРОСПЕКТИВНА РОЗВІДКА

Анотація. Стаття містить довідково-інформаційний матеріал про фундаторів інструментального виконавства на кларнеті та їх подвизників на Прикарпатті (м. Івано-Франківськ та міста Івано-Франківської області). У статті через персоналії розкривається діяльність педагогів-інструменталістів з часу заснування виконавської школи – друга половина ХХ ст. до сьогодні – 20-ті роки ХХІ ст. Це інформативно насичені біографічні нариси про педагогів, які працюють на викладацькій і виконавській ниві. Нариси написані як енциклопедичні матеріали й подані в алфавітній послідовності.

Ключові слова: духове виконавство, викладачі-кларнетисти, виконавська школа Прикарпаття.

Annotation. The article contains the reference and informative material about the founders of the clarinet instrumental performance and their followers in Prykarpattia (Ivano-Frankivsk city and Ivano-Frankivsk region). The author, through the personalities, reveals in the article the activity of instrumentalists-teachers since the founding of the performance school, from the second half of the twentieth century and till nowadays, the 20s of the 21st century. These are information-intensive biographical essays by the education specialists working in the teaching and performing fields. The essays are written as encyclopedic materials and presented in alphabetical order.

The article stressed that the active development of the wind instrumental music, including the clarinet school, in Ivano-Frankivsk region is closely linked with the activity of Ivano-Frankivsk Music College named after Denis Sichynskyi. The teaching staff of the Music College vividly declared themselves with a high professional level of instrumentalists-teachers and their students together with the active participation in concert and performance activity.

Key words: wind instrumental performance, teachers-clarinet players, a performance school.

Постановка проблеми. Активний розвиток духового мистецтва, і в тому числі кларнетової школи, в Івано-Франківському регіоні тісно пов'язаний з діяльністю Івано-Франківського музичного коледжу ім. Д. Січинського.

Педагогічний колектив музичного коледжу яскраво заявив про себе високим професійним рівнем викладачів-інструменталістів та їх студентів-вихованців, а також активною участю у концертно-виконавській діяльності. Викладачі циклової комісії духових інструментів надають організаційну та методичну допомогу початковим спеціалізованим мистецьким навчальним закладам області, за якими вони закріплені; організовують щорічні методичні секційні засідання на яких обговорюються методичні аспекти викладання та проводяться майстер класи та відкриті уроки гри на кларнеті; проводять курси підвищення кваліфікації на яких своїм досвідом діляться провідні фахівці; активно беруть участь у профорієнтаційній роботі; сприяють організації і проведенню оглядів, обласних та регіональних творчих конкурсів ("Юний віртуоз" м. Івано-Франківськ, "Концертіно" м. Калуш) тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інформаційний матеріал про творчу та педагогічну діяльність викладачів–кларнетистів Івано-Франківського регіону ще досі докладно не досліджувався і не аналізувався музикознавцями. Відомо лише науково-популярне видання "Роки творення високого музичного мистецтва" про творчу, навчальну, методичну й виховну роботу циклових комісій фахового коледжу ім. Д. Січинського [5].

Мета дослідницької розвідки полягає у комплексному синтезуванні інформативного матеріалу про викладачів класу кларнета Івано-Франківського музичного коледжу ім. Д. Січинського та їх вихованців, а також у визначенні їх ролі у розвитку інструментального виконавства в краї та за його межами.

Виклад основного матеріалу дослідження.

м. Івано-Франківськ

Грідунів Іван Федотович (1909-1985 рр.)

Уродженець Донбасу, закінчив музичне училище в м. Артемівськ (клас кларнета), одержав кваліфікацію виконавця духових і симфонічних оркестрів. У роки війни був у концтаборі у Берліні. Після визволення в 1945 р. служив у лавах Радянської Армії; керував військовим духовим оркестром у Станіславові (тепер м. Івано-Франківськ). З 1950 р. І.Ф. Грідунів працював у музичному училищі, викладав гру на духових інструментах: кларнеті, флейті, гобої; диригування, читку партитур та інструментознавство. Грідунів І.Ф. був різносторонньо обдарованим спеціалістом, виступав як соліст у концертах, грав у самодіяльному симфонічному оркестрі в ОБНТ. Свій фаховий рівень підвищував навчаючись у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка (1960-1965 рр.). І.Ф. Грідунів користувався великим авторитетом як педагог серед колег, мав значний досвід в підготовці спеціалістів-інструменталістів [5, с. 114-115].

Гундер Петро Михайлович (1958 р.)

Навчався в Івано-Франківському музичному училищі ім. Д. Січинського (клас викл. Я.Ф. Олесківка). Закінчив Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка по класу кларнета (клас викл. П.В. Мужецького). З 1986 року – викладач відділу духових та ударних інструментів Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського. З 1993 року керує духовим оркестром цього навчального закладу. У 1996 році Петру Гундеру присвоєно педагогічне звання "викладач-методист". З 2006 року – директор Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського; 2009 р. – лауреат обласної премії ім. Д. Січинського в галузі мистецтва; 2009 р. – Заслужений діяч мистецтв України; 2010 р. – медаль обласної ради за заслуги перед Прикарпаттям. П. Гундер нагороджений численними грамотами та подяками міських та обласних владних структур та громадських організацій [5, с. 215-216].

Випускники класу: Шенкевич О., Петровський В., Рибак В., Зрайко І., Павлусик А., Дзевін І., Шпак А., Хомич Б., Блонський Р., Тимків О., Романюк І., Кармеліта В. Вихованці класу неодноразово ставали дипломатами і лауреатами Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів та фестивалів. Усі випускники Гундера П. М. продовжили навчання у вищих навчальних закладах України та за її межами.

Мельник Олександр Юліанович (1957 р.)

Навчався в Івано-Франківській ДМШ (закінчив у 1972 р., клас викл. О.М. Митковського); 1972-1976 р. – навчання в Івано-Франківському музичному училищі ім. Д. Січинського (клас викл. Я.Ф. Олесківка); 1982 р. – закінчив Львівську державну консерваторію ім. М. В. Лисенка (клас проф. В.М. Носова). З 1982 по 2004 р. – викладач Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського; 2004-2021 – доцент Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ "Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника"; 2004 р. – Лауреат обласної премії ім. Д. Січинського; 2012 рік – Заслужений працівник культури України. У 2017 році нагороджений медаллю "За заслуги перед Прикарпаттям" [5, с. 214-215].

У 1987 році створив квартет саксофоністів "Джаз-класік" з числа студентів училища, який у 2001 році отримав статус муніципального. Цей джазовий квартет продовжує свою творчу діяльність в статусі провідного колективу Івано-Франківської обласної філармонії ім. Іри Маланюк.

Мельник О.Ю. виховав цілу плеяду учнів-лауреатів Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів, зокрема: Заслужений артист України Олег Мороз, кандидат мистецтвознавства Лілія Максименко (Бережна), Андрій Кушлик, Андрій Жолоб, Олесь Шустикевич, Мирослав Пасічняк, Іван Гринишин, Андрій Палійчук, Ярослав Жовнірович, Руслан Круль, Ярослав Курілець, Степан Шовченко, Володимир Пазин, Остап Зелик, Олег Ватащук, Христина Ватащук, Руслан Павлюк, Андрій Шпак.

Мельник О.Ю. веде активну науково-методичну роботу – автор навчально-методичної літератури. На замовлення методичного кабінету (2005 р.) підготував до випуску програми з навчальних дисциплін "Музичний предмет (кларнет)" [3] та "Музичний предмет (саксофон)", а також "Збірнику п'єс для саксофона" і "Хрестоматію ансамблевої гри".

Олеськів Ярослав Федорович (1936 р.)

Закінчив Львівську державну консерваторію ім. М.В. Лисенка по класу кларнета. Працював в Івано-Франківському музичному училищі понад 50 років. Викладав гру на кларнеті, а також гру на флейті, гобої, фаготі. За сумісництвом працював в оркестрі Івано-Франківського музично-драматичного театру ім. Івана Франка разом із своїми кращими учнями С. Мартинюком, О. Какапичем, Б. Бойчуком, В. Коцаном. Олеськів Я. Ф. – викладач вищої категорії, нагороджений за багаторічну сумлінну працю по підготовці фахівців в галузі мистецтва, подякою Міністерства культури і медалью "Ветеран праці".

Багато випускників Ярослава Федоровича закінчили вищі навчальні заклади – Мельник О., Гундер П., Слюсарчук В. – Львівську консерваторію ім. М.В. Лисенка; Олексюк Ігор – Одеську консерваторію ім. А. Нежданової. Ряд учнів реалізували себе як виконавці оркестрових колективів: Маланий Я. – соліст оркестру Львівського національного академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької, Олексюк І. – працює в оркестрі театру музичної комедії в м. Одесі. Займають керівні посади: П.М. Гундер – директор фахового музичного коледжу ім. Д. Січинського; Бойчук Б. – директор ДМШ (м. Надвірна); Мельник О.Ю. – доцент кафедри виконавського мистецтва Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ "Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника" [5, с. 118].

Пукаляк Володимир Олексійович (1973 р.)

Закінчив Луцьке державне музичне училище (клас викл. Полупана М. І.) і Львівську національну музичну академію ім. М. Лисенка (клас проф. Носова В.М.). З 2006 р. – викладач Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського і соліст-інструменталіст оркестру Івано-Франківського національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю "Гуцулія".

Кращі учні класу Пукаляка В.О. стали лауреатами всеукраїнських та міжнародних конкурсів: С. Гордієнко, М. Пукаляк, В. Савка, Р. Лонич.

Переважна більшість випускників продовжила своє навчання у вищих навчальних закладах України: С. Гордієнко, М. Пукаляк – Національна музична академія ім. П. Чайковського (Київ); Л. Пашковський, Вл. Гошовський, Я. Морис, О. Дмитрик, В. Савка – Одеська Національна музична академія ім. А. Нежданової; І.Москалюк – Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка; О.Меленюк, Р. Лесів – Навчально-науковий Інститут мистецтв ДВНЗ "Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника".

Слюсарчук Володимир Іванович (1941 р.)

Закінчив Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського (клас гобоя викл. Олеськіва Я. Ф.) та Львівську державну консерваторію ім. М.В. Лисенка (клас проф. Носова В.М.). За час роботи в музичному училищі з вересня 1977 р. підготував багато випускників лауреатів і дипломантів Всеукраїнських конкурсів, які проводилися у Донецьку, Одесі й Львові: Уницький О., Сукенник Л., Асмоловський А., Слюсарчук Т., Дзевін І., Садула В., Крамарук С. та Величко С. Випускники Слюсарчука В.І. закінчили вищі навчальні заклади і працюють за фахом: Уницький О. – Івано-Франківська обласна філармонія ім. І. Маланюк; Сукепник Л. – диригент вірцевого духового оркестру збройних сил України (м. Одеса); Асмоловський А. – викладач ДМШ №1 м. Івано-Франківська; Слюсарчук Т. – викладач музичного ліцею (Італія м. Бергамо); Дзевін І. – соліст Київського вірцевого духового оркестру внутрішніх справ України [5, с. 119-120].

Музичні школи м. Івано-Франківськ

Музична школа №1. З кінця 60-х років ХХ століття в Івано-Франківську працював Митковський О. М., який крім класу кларнета вів клас флейти, тромбона, труби. Під його керівництвом в школі був заснований духовий оркестр. Згодом клас кларнета ведуть Кравців Б. С., Шимкович Я. М.

У 1974 році відкривається ДМШ №2, де понад сорок років клас кларнета веде Микитюк Ф. В. Наприкінці 80-х років вечірня музична школа трансформована в ДМШ №3, де клас кларнета ведуть Галько В., з 2005 року – Мельник О. Ю.

м. Буриштин

Федорів Роман Іванович (1948-?)

Народився в селі Братківці 22.01.1948 року. Навчався в Івано-Франківському музичному училищі імені Дениса Січинського, клас кларнета Грідунова І. Ф.

Після закінчення музичного училища працює в гуцульському ансамблі пісні і танцю на посаді керівника оркестру. У 1972 році починає педагогічну роботу в Бурштинській ДМШ на посаді викладача духових інструментів, випускник його класу С.Д. Цюлюпа – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ. Р.І. Федорів заочно закінчив Львівську державну консерваторію імені М.В. Лисенка, клас професора Носова В. М. В Бурштинському палаці культури "Прометей" керував оркестром народної музики. Талановитий музикант, надзвичайно ерудований педагог, щира і добродушна людина з відкритим серцем. Постійний творчий пошук, уміле поєднання ефективних форм та методів навчання, дисциплінованість, порядність – основні риси характеру Федоріва Романа Івановича. У листопаді 1993 року з сім'єю емігрує до Канади.

м. Галич

Різняк Володимир Несторович (1949-2017 рр.)

Закінчив Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського у 1964 року (клас викл. Олесків Я. Ф.). Майже все своє життя присвятив роботі в музичній школі.

м. Долина

Ігнатів Любомир Ілліч (1946 р.)

Навчався в Долинській музичній школі (клас викл. В.Й. Антоновича – перший директор). З 1961–1965 рр. – музичне училище ім. Д. Січинського (клас. викл. Олесків Я.Ф.). З 1969 по 1974 – Львівська консерваторія ім. М. Лисенка (клас викл. Носова В. М.).

Працював у Долинській музичній школі з 1967 р. по 2015 р. викладачем по кларнету. Учні: Керницький Тарас, Керницький Дмитро, Мальон Василь, Винник Роман, Винник Дмитро.

м. Калуш

Гумінілович Любомир Ярославович (1958 р.)

Закінчив Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського (клас викл. Слюсарчука В. І.), Харківський інститут культури (клас викл. О.Ф. Казаняшева). Викладач Калуської ДМШ. Учні-випускники: Кривцун Віктор (Дрогобицьке музичне училище, Львівська національна музична академія ім. М.Лисенка), Тимків Олексій (Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського, Одеська консерваторія ім. А. Нежданової), Кучер Ростислав (Івано-Франківське музичне училище, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка), Шималська Ольга (Івано-Франківське музичне училище, Одеська консерваторія ім. А. Нежданової), Башта Назар (Калуський фаховий коледж культури і мистецтв), Майоха Святослав (Калуський фаховий коледж культури і мистецтв).

Гурський Микола Павлович (1953 р.)

Закінчив Калуську ДМШ (клас викл. Струтинського М. М.), Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського (клас викл. Олесків Я. Ф.), Харківський інститут культури. З 1978 року – викладач калуської ДМШ по класу кларнета. Підготував достойних випускників, які продовжили фахову освіту в середніх і вищих навчальних мистецьких закладах. Кращі випускники: Вакула Андрій Остапович (Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка) – заслужений артист України, соліст Львівського академічного театру ім. Заньковецької; А.Б. Возняк (Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського; Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка) – працює в Львівському національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької; А.Т. Кушлик (Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського – клас викл. Мельника О. Ю.; Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка – клас проф. Носова В. М.) – соліст Івано-Франківського національного академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. І. Франка; Федорів Р. Д. (Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського – клас викл. Олесків Я. Ф.; Харківський державний інститут культури) – викладач калуської ДМШ, Фахового коледжу культури і мистецтв; Гурський П. М. (Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського – клас викл. Олесків Я. Ф.; Навчально-науковий Інститут ДВНЗ "Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника" – клас викл. Мельника О. Ю.); Мкиктин В. М. (Івано-Франківське музичне училище – клас викл. Мельника О. Ю.; Донецький муз. педагогічний Інститут); Челядин П. Б. (Івано-Франківське музичне училище – клас викл. Слюсарчука В. М.; Київський інститут культури); Садула В. П. (Івано-Франківське музичне училище – клас викл. Слюсарчука В. М.; Харківський державний інститут культури).

Гурський Павло Миколайович (1981 р.)

Випускник Калуської ДМШ по класу кларнет (клас викл. Гурського М.П.), Івано-Франківського музичного училища ім. Д.Січинського та Київського національного університету культури і мистецтв.

З 2002 року працює викладачем Калуської ДМШ по класу кларнета. Активний, творчий, наполегливий, вимогливий до себе та своїх вихованців. Учні викладача є лауреатами та

дипломантами на обласний та регіональних конкурсах, продовжують навчання у мистецьких закладах: Хемич Андрій, Джигола Ярослав, Джигола Марія – Калуський фаховий коледж культури і мистецтв; Мачужак Володимир – Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського.

Курник Михайло Іванович (1941 р.)

Закінчив Дрогобицьке музичне училище ім. В. Барвінського. З 1966 – 1969 р. працював викладачем Стрийської музичної школи; 1969 – 1971 р. – викладач Болехівської музичної школи; 1971–1972 р. – Рожнятівської музичної школа. З 1972 – 1994 р. викладав у Калуській дитячій музичній школі. Після виходу на пенсію був призначений на посаду завідувача клубом житлового масиву Хотінь.

Був учасником духового оркестру при ПК "Мінерал", районного симфонічного оркестру та керівником дитячого та дорослого духового оркестру в ж/м Хотінь.

За час роботи в Калуській музичній школі виховав багато учнів, які продовжили навчання в музичних закладах: Барна Ярослав (флейта) – Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського; Когут Мирослав (кларнет) – Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського; Хомин Степан (кларнет) – Івано-Франківське музичне училище, Львівська державна консерваторія ім. М. В. Лисенка; Хомин Світлана (флейта) – Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського, Харківський інститут культури; Романовський Віктор – Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського; Федорів Роман – Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського, Харківський інститут культури; Білецький Євген (флейта) – Дрогобицьке музичне училище ім. В. Барвінського, Львівська державна консерваторія ім. М. В. Лисенка.

Струтинський Михайло Михайлович (1937-2012 рр.)

Закінчив Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського та Івано-Франківський педагогічний інститут ім. В. Стефаника.

З 1961 розпочав педагогічну діяльність в Калуській дитячій музичній школі. Перший викладач по класу дерев'яних духових інструментів.

Великий пропагандист духової музики на Калушині: створив духовий і естрадний оркестри в СШ №1 м. Калуша; керував оркестром в технічному училищі та у своєму рідному селі Підмихайля, а також керував хором викладачів Калуського району, духовим оркестром музичної школи, народним оркестром та створеним естрадним квартетом.

У 1966 році Михайло Михайлович організував перший на Прикарпатті районний симфонічний оркестр при РБК в якому брали участь не тільки викладачі та учні музичної школи, а й всі бажаючі жителі міста. На конкурсі в 1970 році оркестр нагороджено "Срібною медаллю". Цього ж року Михайло Михайлович нагороджений медаллю "За доблесну працю".

Більше 20 випускників викладача поступили в мистецькі навчальні заклади по класу флейти, кларнета, фагота, гобоя. В 1974 році Струтинський М.М. перевівся в Косівську школу мистецтв де продовжив свою педагогічну діяльність. Організував в школі духовий та симфонічний оркестр. Відкрив Косівський музей народної творчості Михайла Струтинського.

До Дня Незалежності, в 2011 році, Михайлові Струтинському присвоєно звання "Заслужений працівник культури України".

За час викладацької роботи Михайло Михайлович виховав когорту учнів, багато з них продовжили навчання у середніх і вищих музичних навчальних закладах: Грицюк Богдан (Снятинське училище культури, Харківський державний інститут культури); Капець Ігор (Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського); Довганич Роман (Івано-Франківський педагогічний інститут); Крайник Михайло (Дрогобицьке музичне училище, Київська консерваторія ім. П. Чайковського); Гурський Михайло (Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського, Харківський державний інститут культури); Гумінілович Любомир (Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського, Харківський державний інститут культури); Коцан Василь (Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського); Щепанський Микола (Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського, отримав звання – Заслужений артист України); Ставров Валентин (Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського, Харківський державний інститут культури); Волощак Орест (Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського); Щепанський Іван (Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського); Курник Ярослав (Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського); Трацюнь Ярослав (Харківський державний інститут культури).

Федорів Роман Дмитрович (1966)

Закінчив Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського (клас викл. Олеськіва Я. Ф.), Харківський державний інститут культури (викл. Казаняшев О. Ф.). Викладач Калуської ДМШ і Фахового коледжу культури і мистецтв.

Учні-випускники: Лехновський Андрій, Бовгер Юрій, Данилишин Максим, Павлюк Діана, Дронь Роман, Климчук Дмитро.

м. Коломия**Іванчук Андрій Богданович (1987 р.)**

Закінчив Чернівецьке училище мистецтв ім. С. Воробкевича; 2010 року – Львівську музичну академію ім. М. Лисенка (клас проф. Корчинського Ю. В.). З 2012 – працює за сумісництвом викладачем в Івано-Франківському музичному училищі ім. Д. Січинського.

Учасник міського муніципального оркестру "Трембіта" та районного оркестру народних інструментів "Гуцулія".

Випускники-лауреати: Зелик О., Данилюк О., Парашук С., Кавацок М., Гошій О. Випускники класу Іванчука А. Б. продовжують навчання в середніх та вищих навчальних закладах.

Петришин Ігор Степанович (1955 р.)

Закінчив Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського в 1979 році (класах викладачів Олесків Я.Ф. та Слюсарчука І. М.). Працював викладачем по класу кларнета в Заболотівській ДМШ; потім перевівся в Коломийську ДМШ №2 ім. Г. Грабець, де продовжує працювати. Стаж роботи 41 рік.

Виховав цілу плеяду учнів, які стали професійними музикантами. Серед них: Сергій Каралаш – закінчив кафедру військових диригентів Військового інституту при ДУ "Львівська політехніка". Був військовим диригентом XXIV військової окремої механізованої бригади в Яворові Львівської області; Роман Блонський – випускник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, закінчив аспірантуру по класу кларнета цієї ж академії. Неодноразовий переможець конкурсів: лауреат I ступеня XX Ювілейного Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових і ударних інструментах "Дніпрові хвилі" (Київ 2011); лауреат II ступеня V Інтернаціонального Українського Музичного конкурсу <І.С.М. У.> (Одеса 2012); лауреат I ступеня Всеукраїнського відбіркового туру Міжнародного Конкурсу-Фестивалю "Південний експрес" (Одеса 2012); дипломант VI Міжнародного конкурсу молодих виконавців на духових і ударних інструментах імені Дмитра Біді (2013); GRAND PRIX Міжнародної телевізійної конкурсної програми "Південний експрес" (Одеса 2013); лауреат I ступеня CONCORSUL SNTERNATIONAL DE INTERPRETARE INSTRUMENTALA "IOAN GOIA" (Romania 2016); Андрій Цура та Андрій Жолоб – випускники Львівської консерваторії по класу кларнета; Петро Ткач – випускник Чернівецького музичного училища ім. О. Воробкевича, Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, працює викладачем Чернівецької ДМШ; Ігор Корбут працює викладачем по класу кларнета у Заболотівській ДМШ.

У класі Петришина І.С. постійно діють ансамблі духових та ударних інструментів, які також є багаторазовими лауреатами міських, обласних, регіональних і міжнародних конкурсів.

Цура М. Р. (1948 р.)

Навчався у Коломийській ДМШ по класу кларнета (клас викл. А. Чайки); 1969 р. – закінчив Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського (клас викл. Олесків Я. Ф.). 1986 – закінчив Харківський державний інститут культури. 1972-1993 – керівник та диригент міського симфонічного оркестру.

Серед випускників класу: Бойчук О. – професор Гарвардського університету; Вівчарук М. – завідувач відділом духових та ударних інструментів Луцького музичного училища; Угорський М. – військовий диригент, випускник Московської консерваторії ім. П.І. Чайковського; Пригородський Ю. – випускник Львівської консерваторії ім. М.В. Лисенка; Григорчук Р. – артист провідних духових оркестрів.

м. Надвірна**Баклашко Василь Миколайович (1954 р.)**

Навчався в Івано-Франківському музичному училищі ім. Д. Січинського (1974-1978 рр.). З 1978-1979 рр. – викладач Болехівської ДМШ; оркестрова служба (військовий оркестр) до 1987 р.; 1987-1991 рр. – викладач Ланчинської ДМШ (Надвірнянський район); 1991-2000 рр. – Надвірнянська ДМШ (викладач кларнету). Кращі випускники які продовжили навчання у мистецьких закладах: Мельник Михайло – Чернівецьке музичне училище ім. С. Воробкевича; Микитюк Назар – Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського та Львівська музична академія ім. М.В. Лисенка.

Клюфінський Сергій Ярославович (1964 р.)

Навчався в Івано-Франківському педагогічному інституті ім. В. Стефаника (1984-1988); в магістратурі Інституту мистецтв ДВНЗ "Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника" (2006-2008). Працює в Надвірнянській ДМШ.

Учні які продовжили навчання: Дисько Дмитро – музичне училище ім. Д. Січинського; Навчально-науковий Інститут ДВНЗ "Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника"; Кузів Любомир – Івано Франківське музичне училище ім. Д. Січинського; студент Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка; Клюфінський Віктор – студент Івано-Франківського фахового музичного коледжу ім. Д. Січинського.

Якимчук Микола Васильович (1949 р.)

Навчався в Івано-Франківському музичному училищі ім. Д. Січинського (1968-1972 рр.); 1972-1974 оркестрова служба – військовий оркестр Московського гарнізону; 1974-1997р. – викладач Надвірнянської ДМШ (спеціальність кларнет). Учні які продовжили фахове навчання: Клюфінський Сергій (викладач Надвірнянської ДМШ); Підхонний Володимир (викладач музики в ЗОШ м. Надвірна; Спас Микола – військовий оркестр Надвірнянського гарнізону.

м. Рогатин**Грешко Іван Михайлович (1941 – 2008 рр.)**

Закінчив Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського (клас викл. Олеськіва Я. Ф.); у 1971 р. – музично-педагогічний факультет Івано-Франківського педагогічного інституту. З 1965 по 2005 р. – викладач, заступник директора Рогатинської ДМШ. Випускники: Цупа М., Крамарюк С., Петришин І., Челядин В., Сметана А. – усі продовжують справу свого викладача.

м. Тисмениця**Йосипенко Михайло Іванович (1947-2013)**

Навчався в Івано-Франківському музичному училищі ім. Д. Січинського (1964-1967; клас кларнету викладача Олеськіва Я.Ф.).

З 1975 року працював викладачем по класу духових інструментів у Тисменицькій ДШМ ім. Йова Княгницького.

Випускники класу Йосипенка М.І. продовжили своє навчання у вищих фахових навчальних закладах: Юрій Василик (кларнет), Томаш Володимир (кларнет), Цьолик Петро (фагот), Лазарович Тарас (кларнет), Малишівський Назар (кларнет), Купчак Олександр (саксофон), Мороз Андрій (кларнет), Гошій Олексій (кларнет). Вони присвятили свій талант служінню музичному мистецтву та продовженню подвижницької справи свого наставника.

Михайло Іванович після себе залишив тільки світлі спогади, а його професійну справу у Тисменицькій ДШМ ім. Йова Княгницького продовжує його учень Цьолик Петро.

Висновки. Викладачі кларнетового класу музичного коледжу ім. Д. Січинського дали поштовх для розвитку духового музичного мистецтва, а також формуванню інструментальної школи гри на кларнеті на Івано-Франківщині.

Педагоги, свої прикладом, мотивують студентів продовжувати навчання у вищих мистецьких навчальних закладах: Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, Національна музична академія ім. П. Чайковського (Київ), Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової, Навчально-науковий Інститут мистецтв ДВНЗ "Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника", Київський інститут музики ім. Р. Глієра.

Багато випускників-кларнетистів працюють на базі дитячих музичних шкіл міста та області, та є артистами симфонічного оркестру обласної філармонії ім. І. Маланюк та Івано-Франківського національного академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. І. Франка.

Література

1. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України. Харків: Основа, 2000. 342 с.
2. Иванов В. Д. Словарь музыканта-духовика. Москва: Музыка, 2007. 128 с.
3. Мельник О.Ю. Музичний інструмент. Кларнет. Програма для музичної школи (музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу). Вінниця: Нова книга, 2005. 40 с.
4. Оленчик И. Обучение и исполнительство на кларнете. Методическое пособие. Москва: Современная музыка, 2013. 159 с.
5. Роки творення Високого мистецтва. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2013. 264 с.



УДК 377.36:008]+908(477.44-21)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-0525-8436>**Трачук Л.Д.,
м. Тульчин**

ПЕРЛИНА КУЛЬТУРИ ПОДІЛЬСЬКОГО КРАЮ

Анотація. Стаття присвячена питанням педагогічної і творчої діяльності Тульчинського фахового коледжу культури. Значну увагу приділено питанням становлення і розвитку циклових комісій, організації освітньої діяльності коледжу, роботі творчих колективів закладу освіти в умовах реалізації культурно-мистецьких потреб об'єднаних територіальних громад регіону та в контексті інтеграції в європейський простір.

Ключові слова: Тульчинський фаховий коледж культури, циклові комісії, творчі колективи, фестиваль.

Annotation. The article deals with the issues of pedagogical and creative activity of Tulchyn Vocational College of Culture. Considerable attention is paid to the formation and development of cycle commissions, organization of college educational activities, and the work of creative teams of the educational institution in the implementation of cultural and artistic needs of the regional united territorial communities and in the context of integration into the European space.

Key words: Tulchyn Vocational College of Culture, cycle commissions, creative teams; festival.

90 років – поважний вік для закладу освіти: є що згадати та чим пишатися. Сьогодні Тульчинський фаховий коледж культури – знаний в Україні заклад освіти галузі культури і мистецтв, осередок виховання талановитої молоді.

Тульчинський фаховий коледж культури – комунальний заклад освіти Вінницької обласної ради, що функціонує у системі Міністерства культури та інформаційної політики України, управління культури та креативних індустрій Департаменту гуманітарної політики Вінницької ОДА, входить до складу навчально-наукового комплексу Рівненського ДГУ, співпрацює з Київським НУКіМ, Вінницьким ДПУ ім. М. Коцюбинського, Уманським ДПУ ім. П. Тичини, що надає можливість випускникам продовжити ступеневу фахову підготовку за скороченим терміном навчання. Заклад удостоєний звання "Флагман освіти і науки", нагороджений Кришталевою совою та Грамотою Верховної Ради України.

Коледж здійснює підготовку фахівців (з 2020 року – фахового молодшого бакалавра) за денною та заочною формами здобуття освіти для художньої, творчої, педагогічної діяльності у сфері культури, мистецтва, освіти та туризму.

Коледж є базовим закладом розробки стандартів спеціальностей 242 "Туризм" та 029 "Інформаційна, бібліотечна та архівна справа". На базі коледжу проводяться Всеукраїнський етнофестиваль "Калинові мости", обласний конкурс читців "Кобзар і Україна", обласний конкурс молодих виконавців інструментальної музики, обласний online конкурс "АртМІСТОк".

Для проведення навчальних занять коледж має 2 двоповерхових корпуси, один з яких – палац Потоцьких, – пам'ятка архітектури XVIII ст. Зараз у закладі освіти функціонує 39 навчальних кабінетів, 2 майстерні, фотолaboratorія, бібліотека з читальною залом, 2 актових зали, 2 зали для хореографічних занять, аудиторії для індивідуальних і групових занять. Майбутніх фахівців культури готує педагогічний колектив: 45 викладачів вищої категорії, 25 викладачів-методистів, 3 старших викладачі, 4 заслужених працівники культури України, 4 відмінники освіти України, заслужений художник України.

Структурними навчально-методичними підрозділами коледжу є циклові комісії, що проводять виховну, навчальну та методичну роботу з однієї або кількох споріднених навчальних дисциплін.

Циклова комісія соціокультурної діяльності одна з найстаріших, має багату історію. З моменту створення (1934 р. "Клубний відділ") змінювались назва та зміст роботи відповідно до реформ в освітній галузі.

З 2016 р. коледж здійснює набір за спеціальністю "Менеджмент соціокультурної діяльності", тому знову змінюються напрямки. Викладачі спрямовують роботу на підготовку фахівців з креативним мисленням, готовністю створювати конкурентоспроможні продукти у сфері культури. А це, в свою чергу, сприятиме розвитку креативної економіки Вінниччини. Розширюється сфера працевлаштування випускників – це установи культури, мистецтв, туризму, дозвіллієві та культурні центри різних форм, культурно-спортивні комплекси, соціально-реабілітаційні центри тощо.

Вже понад 20 років очолює циклову комісію С. Літун – викладач-методист вищої категорії. Забезпечують фаховими знаннями досвідчені викладачі: Н. Булеєва – викладач першої категорії, Г. Джига – викладач вищої категорії, Г. Зіняк – викладач першої категорії, В. Петраковська –

викладач-методист вищої категорії. Колектив циклової комісії організовує та проводить у коледжі цікаві масові заходи, концертні програми та новорічні свята. Викладачі працюють над підвищенням професійного рівня, беруть участь у семінарах, конференціях, друкують методичні матеріали з питань вищої гуманітарної освіти та питаннях розвитку закладів культури в умовах децентралізації, співпрацюють з вищими закладами освіти галузі.

2020 рік – знаковий рік для циклової комісії народно-інструментального мистецтва (духові та естрадні інструменти), яка відзначає своє 60-річчя.

Першим викладачем відділу 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 Радзівський А.І. та Петренко А.Г. За весь час існування духової спеціалізації працювало 47 викладачів, в різні часи очолювали циклову комісію: Блажко К.О., Кобзар А.Є., Мільман Г.М., Смачелюк А.В., Трачук Л.Д., Заремба В.Ф. З розвитком сучасного інструментального мистецтва в 2007 році на базі циклової комісії відкрито естрадну спеціалізацію.

За період діяльності відділу підготовлено більше 1000 спеціалістів, які працюють в різних галузях культури: музичних школах, коледжах культури та мистецтв, є військовими диригентами та музикантами, а також займають адміністративні посади у сфері культури та мистецтв. Серед них: художній керівник заслуженого академічного зразково-показового оркестру ЗС України полковник І. Биковський; викладач кафедри духових та ударних інструментів інституту мистецтв Рівненського ДГУ, кандидат педагогічних наук О. Палаженко; викладач Академії мистецтв ім. П. Чубинського В. Швець; директори музичних шкіл І. Гишко, М. Савченко, П. Парубочий, керівники аматорських народних духових оркестрів В. Баламут, В. Решетник, В. Добровольський, професійні військові музиканти та багато інших.

Викладацьку роботу на цикловій комісії здійснюють 14 викладачів. Серед них заслужені працівники культури України Л. Трачук – викладач-методист, директор коледжу та В. Заремба – викладач-методист; М. Юрченко, П. Беззугляк – викладачі-методисти. Творчо працюють викладачі: І. Ярова, В. Кулик, С. Балан, Р. Козак, А. Михальченко, О. Шаповал, Г. Кирилишен. Очолює циклову комісію викладач вищої категорії, викладач-методист В. Пересунько.

Студенти циклової комісії постійно беруть участь у всеукраїнських та регіональних конкурсах виконавців на духових та ударних інструментах.

Досягненням духового та естрадного відділу сприяє активна робота творчих колективів: народного аматорського духового оркестру (керівник – А. Михальченко) та народного аматорського естрадного оркестру (керівник – Р. Козак).

Оркестри є постійними учасниками інструментального конкурсу "Квітневе інтермецо" (м. Ямпіль), конкурсу трубачів ім. В. Гуцала (м. Вінниця), свята духової музики "Сурми Поділля" (сmt Крижопіль), регіональної олімпіади з музичного мистецтва (Уманський ДПУ ім. П. Тичини).

Циклова комісія народно-інструментального мистецтва (народні інструменти) була заснована в 1960 році.

Гордістю циклової комісії є її випускники різних років: М. Голючек, заслужений артист України; А. Сторожук, кандидат мистецтвознавства, доцент, заступник ГПК ім. М. Грушевського; Д. Юник, доктор педагогічних наук, професор, володар срібної медалі Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів (м. Клінгенталь, ФРН); Ф. Ущатовський, заслужений працівник культури України, заслужений діяч мистецтв Придністровської Молдавської Республіки, керівник народного аматорського ВІА "Лаври" Піщанського РБК; В. Стопчатий, викладач-методист Тульчинської ДМШ, керівник народного аматорського оркестру народних інструментів "Любисток" Тульчинського РБК та багато інших.

На цикловій комісії працюють фахівці своєї справи: В. Тихоліз – голова циклової комісії, завідувач навчально-виробничою практикою; В. Курбатов – викладач вищої категорії, викладач-методист; викладачі вищої категорії – Л. Вільк, В. Журба; викладачі першої категорії – О. Удима, Б. Блонська, Г. Хауліна, Н. Козловська, О. Юрченко, А. Маткарімов, І. Мазурик. На цикловій комісії успішно працюють творчі колективи: оркестр народних інструментів "Сопілка калинова", фольклорно-інструментальний ансамбль "Кобза", ансамбль народної музики "Джерело".

Робота оркестру народних інструментів "Сопілка калинова" (керівник Н. Козловська) та фольклорно-інструментального ансамблю "Кобза" (керівник В. Тихоліз) спрямована на прищеплення любові до народно-інструментального мистецтва, музичного фольклору та гри на народних інструментах. Ці колективи є учасниками обласних, всеукраїнських, міжнародних конкурсів та фестивалів, масових заходів: обласний фестиваль народної творчості "Різдвяне диво" (м. Вінниця, 2012-2019 рр.), V Всеукраїнський музичний фестиваль "День українського баяна і акордеона" (м. Вінниця, 2017 р.), I Міжнародна науково-практична конференція (м. Умань, 2018 р.).

Всеукраїнський молодіжний етнофестиваль "Калинові мости" (м. Тульчин, 2019 р.), I Міжнародний фестиваль "Гей, соколи" (с. Махнівка Козятинського р-ну, 2019 р.), мистецький проєкт "Шляхами ткані Буші" (2019 р.).

Цікавою справою в роботі циклової комісії є організація обласного конкурсу молодих виконавців інструментальної музики, який проводиться з 2001 року.

Циклова комісія народно-пісенного мистецтва у 2020 році відзначає своє 60-річчя. Сьогодні у складі циклової комісії працюють талановиті майстри хорового мистецтва: Л. Грушко, заслужений працівник культури України, О. Смачлюк, Л. Шкуратовська, Т. Корольчук, С. Шкуратовський, Л. Кузнецова, О. Романюк, А. Нечипуренко, А. Прасол, І. Хома. Очолює циклову комісію викладач-методист вищої категорії Л. Пшемінська.

Сьогоднішня циклова комісія насичена цікавими подіями, активною діяльністю творчих колективів: народному хоровому колективу; чоловічому вокальному ансамблю "Нестор"; жіночому вокальному ансамблю "Зореграй"; ансамблі автентичного співу "Любава"; вокальному фольк-гурті "Відлуння віків"; фольклорно-драматичному театрі "Червона калина".

Гордістю циклової комісії є випускники: С. Городинський – заслужений артист України, директор Вінницького фахового коледжу культури і мистецтв ім. М. Леонтовича; П. Мрежук – заслужений артист України; В. Романчишин – заслужений діяч мистецтв України, голова Київської обласної організації національної Всеукраїнської музичної спілки, секретар Асоціації діячів естрадного мистецтва України, доктор філософії, професор, ректор комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради "Академія мистецтв ім. П. Чубинського; К. Третьякова – начальник відділу культури і туризму Тульчинської міської ОТГ та ін.

Сьогоднішня студентів та викладачів циклової комісії насичена творчістю та креативністю, участю творчих колективів у конкурсах та фестивалях: обласних фестивалів хорового мистецтва ім. Павла Муравського, хорового мистецтва "Співає Поділля Леонтовича", "Різдвяні колядки"; Всеукраїнських: народних хорів ім. В. Іжевського, ім. П. Демуцького, Всеукраїнському етнофестивалі "Калинові мости", фестивалі української автентичної культури "Гаївки Фест", щорічному святі "Великодні гаївки" (с. Лозове Чернівецького р-ну), фестивалі подільських традиційних страв "Диво з горнятка" (с. Тиманівка Тульчинського р-ну) та ін.

Щороку за ініціативи циклової комісії з метою творчого розвитку та духовного збагачення молодих талантів, виявлення талановитих студентів та розкриття їх творчого потенціалу, виховання естетичних смаків підростаючого покоління, збагачення та популяризації української пісні, обміну педагогічним та виконавським досвідом проводиться конкурс української пісні "Свою Україну любіть".

У 1970 році було започатковано режисерську спеціалізацію на клубному відділі Тульчинського культурно-освітнього училища. Засновником відділу режисури став професійний театральний режисер і художник П. Гордійчук.

Сьогодні підготовку спеціалістів видовищно-театралізованих заходів здійснюють досвідчені викладачі, справжні майстри своєї справи: М. Джига–викладач-методист, Л. Прилипко – викладач-методист, С. Прилипко, М., Ю. Рогозін – викладачі першої категорії та О. Дорошенко – викладач першої категорії, голова циклової комісії.

Керівниками відомих аматорських творчих колективів стали колишні студенти А. Козаков, З. Мартинова, А. Затишняк; як сценаристи проявили себе С. Крук, Н. Дону, В. Ясенчук. Всенародне визнання мають народні артисти України, випускники спеціалізації "Видовищно-театралізовані заходи": А. Федоринський, М. Янченко.

Сформована театральна школа і сьогодні дає свої гарні плоди, надихає на творчі проєкти, залучає до перемог на конкурсних та фестивальних форумах задля майбутнього України.

За 50 років на цикловій комісії видовищно-театралізованих заходів було втілено ряд постановок за творами відомих українських та зарубіжних письменників та викладачів коледжу (М. Джиги, С. Прилипка, М. Сафроняка).

Також традиційними заходами стали "Посвята у режисери" та святкування Міжнародного дня театру.

При цикловій комісії працюють такі творчі колективи, як "Маленький театр" – театральний студентський колектив (художній керівник – Л. Прилипко) та молодіжний естрадний колектив "Сміхотворики" (художній керівник колективу – О. Дорошенко). Репертуар колективів досить різноманітний: від поетичних постановок до публіцистичних і класичних п'єс.

У 2017 році студентський колектив "Маленький театр" з виставою "Пікнік" Фернандо Аррабаля став дипломантом Всеукраїнського конкурсу "Від Гіпаніса до Борисфена" (м. Очаків).

Колектив бере активну участь у всіх заходах міста, району та області. Ряд проєктів було реалізовано на сцені обласного академічного музично-драматичного театру ім. Садовського. Найбільш вагомий – вечір-реквієм "Мільйонів горе не заглушить час".

У 2018 році стали переможцями обласного фестивалю-конкурсу ім. Степана Руданського, а 2019 року – лауреатами Всеукраїнського свята "Україна сміється – отже не здається!" (м. Калинівка).

Театральний колектив постійно працює над оновленням репертуару. В листопаді 2018 року відбулася прем'єра вистави за п'єсою М. Куліша "Мина Мазайло".

Молодіжний естрадний колектив "Сміхотворики" створено у 2016 році. Учасники колективу виступають як з окремими номерами, так і у якості ведучих на фестивалях, концертах, ярмарках та масових святах. У репертуарі колективу естрадні мініатюри сучасних авторів, багато жартів, дружніх шаржів, пародій. Декілька років поспіль колектив є постійним учасником Всеукраїнського свята сатири і гумору ім. С. Руданського.

Цікавими та плідними є результати роботи творчої лабораторії молодого та перспективного викладачки М. Гладкої. Цікаві творчі експерименти, креативний підхід, змішання різних стилів та течій, пошуки новітніх театральних форм та техніки знаходять позитивний відгук у творчій молоді.

Спеціалізацію (ОПП) "Кінофотовідеосправа" було відкрито в 1999 році. Оволодіти особливостями професії студентам допомагають викладачі: О. Онищенко – викладач-методист вищої категорії, З. Нікітіна – викладач-методист вищої категорії, Ю. Рогозін – викладач першої категорії. Пишаємося випускниками училища, які отримали вищу освіту і викладають фахові дисципліни А. Онищенко – викладач вищої категорії, голова циклової комісії; В. Пересунько – викладач вищої категорії, М. Порада – викладач другої категорії, М. Гладка – викладач першої категорії.

Під час навчання студенти знайомляться з особливостями відеозйомки, вчать бачити красу світу через об'єктив фотоапарата. Свої творчі здібності і задуми студенти реалізують в практичних, дипломних роботах, беруть участь в конкурсах та фестивалях, де стають дипломантами та переможцями: конкурс "Кінометр" (м. Вінниця), Міжнародний фестиваль авторського кіно "КІНОКІМЕРІЯ" (м. Скадовськ, м. Херсон), Фестиваль екранних мистецтв (м. Житомир) та ін.

На цикловій комісії працює фотовідеостудія "ТУК-студія" (керівник О. Онищенко). Колектив був створений 2006 року. Серед жанрів і видів робіт студії не лише фільми, а й випуски новин, відеокліпи, рекламні ролики, буклети, календарі, виставки. Члени колективу постійно перебувають у творчих пошуках нових тем, жанрів, видів.

Гордістю є наші випускники, які опанували сучасні технічні досягнення і працюють операторами на українських каналах, регіональному телебаченні, займаються фотозйомкою, є керівниками аматорських кінофотостудій: А. Ревко, І. Чагур, О. Літвінов, телеоператори "ТОВ Новинна Група Україна", "Телеканал Україна 24"; А. Сулима, фахівець Центру забезпечення діяльності ГУ ДСНС України у Вінницькій області; І. Гойнік, ТОВ відеооператор "Правдатур"; Д. Семенюк, телеоператор студії "НАШ365"; В. Черніков телеоператор "Національна суспільна телерадіокомпанія України" ("Вінницька регіональна дирекція "ВІНТЕРА").

Історія циклової комісії народної хореографії – це сорокарічна педагогічна робота. У 1979 році Тульчинське культурно-освітнє училище ліцензувало відкриття спеціальності "Культурно-освітня робота" за кваліфікацією "Клубний працівник, керівник самодіяльного хореографічного колективу", що сприяло розвитку хореографічного мистецтва на Вінниччині та за її межами. У 2001 року була відкрита спеціальність "Хореографія" за спеціалізацією "Народна хореографія".

За 40 років отримали дипломи понад 700 випускників, які працюють в нашій державі та за її межами, в закладах культури, загальноосвітніх школах, школах естетичного виховання, в закладах позашкільної освіти та у професійних колективах.

На цикловій комісії працюють творчі педагоги: О. Трачук, викладач-методист вищої категорії, голова циклової комісії; викладачі вищої категорії Д. Качмар, О. Маковій, А. Олянишена; викладач першої категорії С. Бегас та молодий викладач І. Біленька, які популяризують хореографічне мистецтво. Функціонують 3 творчі колективи: "Намисто", "Забави", "Глорія". Студенти постійно беруть участь у міжнародних, всеукраїнських, обласних конкурсах та фестивалях: ім. П. Вірського, "Танцювальний оберіг" – м. Київ; ім. В. Румянцева, "Різдвяне Диво", XIV "Подільський оберіг" – м. Вінниця; "Квітнева феєрія" – м. Умань; IV Міжнародна Хореографічна Асамблея ім. Н. Скорупської – м. Житомир та інші.

Гордістю коледжу є випускники: А. Щербатий, артист балету пісні і танцю "Поділля", Вінницької філармонії; О. Кулакевич, артистка балету ансамблю пісні та танцю МВС України м. Київ; О. Волошин, артист балету Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного; С. Дячок, доцент Київського Міжнародного університету, балетмейстер, педагог інституту театру, кіно і телебачення; Л. Зюсюк, директор Центру розвитку дітей та юнацтва "Дивоцвіт" м. Вінниця.

У 2007 році було відкрито спеціальність "Декоративно-прикладне мистецтво".

Студентів ОПП "Декоративно-прикладного мистецтва" навчає колектив досвідчених викладачів: Г. Зорик – заслужений художник України, В. Рижий – художник-кераміст, Н. Лавренюк – майстер декоративного розпису, С. Ярошенко – майстер вишивки та гобелену, Р. Грималюк – голова циклової комісії, та молоді викладачі – К. Джурина, І. Резніченко, Д. Рижий.

Роботи студентів експонуються на мистецьких заходах обласного та всеукраїнського рівнів.

Студентська молодь бере участь у різноманітних мистецьких заходах: Обласний гончарний пленер "Освячені горном" в с. Бубнівка Гайсинського р-ну; Всеукраїнський гончарний пленер "Магічна глина" в с. Буша Ямпільського р-ну; Всеукраїнський гончарний пленер "Вікенд у Ганжі" в с. Жорнище Іллінецького р-ну; Всеукраїнський фестиваль народних ремесел "Подільські Товтри" в м. Крижопіль, Міжнародний художній пленер "Мистецька Вольниця" в музеї просто неба Козацька Левада в с. Кинашеві.

Окремою гордістю циклової комісії є випускники різних років: О. Цибуля, О. Білик, М. Рижий, А. Кучеренко та ін.

У планах циклової комісії відкриття міської Арт-студії для обдарованих дітей, творчої молоді району з метою залучення їх до народного мистецтва.

На зламі часу, у великій епохальній історії України розпочався процес відродження культурних надбань нації, становлення духовної спадщини українського народу. Тому на Вінниччині було започатковано низку культурно-мистецьких заходів і, зокрема, акцію "Калинові мости", яка мала за мету проторювати стежини від сердець до сердець, з минулого в майбутнє, щоб єднати і згуртувати націю українців, утверджувати наш могутній і духовно багатий народ. Так з'явилася збірка сценаріїв у співпраці Тульчинського училища культури та Вінницького ОЦНТ "Стежина до калинового мосту" – поета, режисера-педагога, координатора молодіжного обласного етнофестивалю "Калинові мости" Миколи Джиги.

Для студентської молоді, тоді ще училища культури, а нині коледжу, було запропоновано творчі зустрічі з фольклористами, виконавцями автентичного співу, творчими колективами та митцями. Серед них: Марія Руденко (фольклорний ансамбль "Горлиця") – свято рідної мови; Зоя Чорна та Лідія Горошко (образ Явдохи Зуїхи, перший Міжнародний фестиваль автентичного співу); народний кобзар Володимир Перепелюк; творчий портрет ансамблю пісні і танцю "Поділля" (керівник Анатолій Кандюк); народні артисти України Микола Сардаковський та Нестор Кондратюк; акція повернення на Україну імені художника з Парижу Василя Хмелюка ("Сльоза розколотих століть", м. Жмеринка); зустріч з народним аматорським колективом подільської вишивки "Солов'їні вічка" (свято вишиванки "А над світом українська вишивка цвіте"); проекти в українській традиції і звичаях краси і вроди української жінки "Гречна пані"; свята козацької слави в акції "Степ та воля – козацька доля" (Вінниця, Тульчин, Ямпіль, Буша, Могилів-Подільський); Республіканське свято до 350-ти річчя битви під Батогом "Про що шепотіли нам діброви" за участю Ніни Матвієнко та Анатолія Пономаренка (с. Четвертинівка Тростянецького району); свято "Вулиця гончарів" (с. Крищенці Тульчинського району); надбання фольклористів Вінниччини на обласному святі фольклору ім. Гната Танцюри; конкурси української народної пісні, – на яких завжди активними учасниками були творчі колективи студентської молоді Тульчинського фахового коледжу культури.

З 2016 року обласний молодіжний етно-фестиваль "Калинові мости" стає традиційним, в програмі якого: I-й проєкт – Великодніх гаївок і веснянок – "Роду мого дивоцвіт"; II-й проєкт – Подільське весілля – "Просили мати і батько..."; III-й проєкт – до Всеукраїнського свята вишиванки – "Хай стелиться Вам доля рушниками".

Фестиваль набув статусу Всеукраїнського, метою якого є обмін регіонів тими надбаннями свого етносу, які позначають його особливість та спільність з ідентифікацією нас – українців.

У травні 2019 року на базі Тульчинського коледжу культури відбувся IV Всеукраїнський молодіжний етно-фестиваль "Калинові мости". Учасники фестивалю взяли участь в урочистій ході "Єднання". У фестивалі взяли участь творчі колективи Тербовлянського коледжу культури і мистецтв, Житомирського коледжу культури і мистецтв ім. І. Огієнка, Вінницького коледжу культури і мистецтв ім. М. Леонтовича, Кам'янець-Подільського коледжу культури і мистецтв, Уманського педагогічного університету ім. П. Тичини

Основні локації під назвою "Вулиця майстрів" були розміщені в парку ім. М.Д. Леонтовича. Це: виставки декоративно-прикладного мистецтва "Плеяда", музеїв та світлиць територіальних громад Тульчинського району "З витоків землі подільської"; майстер-клас з різних видів народного мистецтва; ярмаркове дійство "Сміхоярмарок"; робота ігрових майданчиків для дітей "Красна гірка"; презентація творчого об'єднання вишивальниць "Світанкові роси".

Представники різних регіонів України презентували свою творчість на театралізованому концерті "Земля пісень, легенд і сонця".

Творчий потенціал коледжу, прагнення оволодіти майстерністю об'єднує всіх учасників у міцну творчу мистецьку родину.

Коледж працює над пошуком нових дозвіллевих технологій, інноваційних засобів та форм організації освітнього процесу й проведення занять. Сьогодні Тульчинський фаховий коледж культури в умовах реформування освіти змінюється, оновлює підходи у навчанні та вихованні, збагачує творчі здобутки.



УДК 780.644.2(092)(477)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0001-5950-4105>

*Алтухов В.М.,
м. Харків*

ТРИ МИСТЕЦЬКІ ВЕРШИНИ ТАЛАНТУ ВОЛОДИМИРА АПАТСЬКОГО

Анотація. В даній публікації здійснюється короткий аналіз творчої діяльності провідного музиканта України – Володимира Миколайовича Апатського. Серед усіх виконавців на духових інструментах України Володимир Миколайович був найбільш креативним, найбільш потужним, найбільш масштабним, він був лідером, користувався великим авторитетом та повагою. Володимир Апатський працював концертмейстером групи фаготів у симфонічних оркестрах більше 30 років. Він вірець неймовірної майстерності та відповідальності на рахунок у якого більше 40 платівок та фондових записів. У педагогічній діяльності Володимир Апатський також був справжнім майстром, геніальним педагогом, який виховав більше 70 лауреатів міжнародних конкурсів, які плідно працюють у кращих симфонічних оркестрах. Також, він є автором ряду посібників з історії музичного виконавського мистецтва. Крім того він розробив методiku сучасного навчання гри на духових інструментах за якою здійснюється навчання в Україні та за її межами.

Ключові слова: Володимир Миколайович Апатський, мистецтво, виконавство, педагогічне керівництво.

Annotation. In the day of publication, there is a short analysis of the creative activity of the leading musician of Ukraine – Volodymyr Mykolajovich Apatsky. Among the victors on the wind instruments of Ukraine Volodymyr Mykolajovych is the most creative, the most tough, the most large-scale, the winner is the great authority of that leader. Volodymyr Apatsky was the accompanist of a group of bassoons in symphony orchestras of more than 30 years. There is a glimpse of the name of the main character and the change in relation to the more than 40 payments and stock records. In pedagogical activity Volodymyr Apatsky is also a reference mayor, general teacher, who has won more than 70 laureates of international competitions, as well as performed at the best symphony orchestras. Likewise, I have opened a number of books from the history of the musical mystery. In addition, he has broken the methodology of modern plays on wind instruments for how to work in Ukraine beyond the borders.

Keywords: Volodymyr Mykolajovich Apatsky, mystery, performance, pedagogical leadership.

Мені дуже пощастило в юності. Влітку 1957 року під час "хрущовської відлиги" в Москві проходив VII міжнародний фестиваль молоді та студентів. Це був перший міжнародний творчий мистецький проект. З метою виявлення обдарованих молодих виконавців та підвищення рівня їх професійної підготовки Міністерство культури прийняло Постанову про проведення Республіканських фестивалів молодих музикантів з усіх спеціальностей. Учасники змагалися у двох турах, але в одній віковій категорії від 15 до 29 років. Була затверджена досить складна конкурсна програма. Я, будучи вихованцем Ташкентської воєнної музичної школи (котра згодом була перепрофільована в музичну школу для виконавців на духових інструментах), брав участь у цьому змаганні. На щастя я отримав звання Лауреата I ступеня фестивалю серед виконавців на духових інструментах. Згідно вимог конкурсу як Лауреат I премії, здобув можливість брати участь у конкурсі виконавців VII міжнародного музичного фестивалю молоді та студентів. Я з натхненням грав у концертних залах Москви. При реєстрації повідомили, що я наймолодший учасник. На мою думку, я виступив у Москві успішно, але інструмент (пластиковий кларнет), на котрому я виконував програму, був дуже неякісний, і він зовсім не відповідав міжнародним стандартам. Я з великим задоволенням прослухав усіх виконавців на цьому конкурсі. Найкращими, неймовірно професійними, великими артистами для мене були два виконавці: кларнетист Калію Мюльберг (йому було 29 років) та фаготист Володимир Апатський (йому теж було 29 років), які отримали звання Лауреатів перших премій. Для мене вони стали символами абсолютної майстерності, недосяжною вершиною виконавства.

Метою даної публікації являється розкриття мистецьких вершин таланту Володимира Миколайовича Апатського.

Прошло 10 років. Я з відзнакою закінчив Ленінградську консерваторію в класі прославленого професора Володимира Генслера. Кафедра духових інструментів рекомендувала мене до аспірантури

з перспективою працювати у Ленінградській консерваторії. Я делікатно відмовився від цієї пропозиції з причини несприятливих кліматичних умов цього міста [2].

З 1966 року став працювати у Харківській середній спеціальній музичній школи викладачем класу кларнета, а також концертмейстером групи кларнетів симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії. З радістю дізнався, що в Україні працюють мої юнацькі кумири: Володимир Апатський у м. Києві (солістом симфонічного оркестру Київського театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка та професором Національної консерваторії ім. П.І. Чайковського), а Каліо Мюльберг працює професором Одеської консерваторії. Через деякий час я став зустрічатися з ними на різноманітних виконавських конкурсах, які проходили в Україні. Особливо дружні відносини склалися з В. Апатським при проведенні конкурсів Д. Біди (м. Львів) та конкурсу юних виконавців на духових і ударних інструментах "Сурми Буковини" (м. Чернівці), де ми разом були членами журі [3].

Мені запам'яталась одна тривала нічна зустріч з цим геніальним викладачем і в той же час дуже простою, розумною, талановитою людиною. Мені необхідно було прибути на конкурс в м. Чернівці 2 травня. У потязі "Київ-Чернівці" в купейному вагоні я був один. Буквально перед відправленням поїзду до вагону увійшов Володимир Апатський. Для мене це був чудовий подарунок: спілкуватися з ним усю ніч. Ми обговорювали проблеми виконавської майстерності, особливості методики роботи з учнями і студентами, підготовки молодих музикантів до виступів і безліч інших питань. Його коментарі були співзвучні моїм педагогічним поглядам, але в той же час "нічний майстер-клас" з В. Апатським значно розширив мій світогляд та надихнув мене до подальшої творчої праці.

Зі свого боку Володимир Апатський дуже прискіпливо розпитував у мене про організацію знакових міжнародних проектів у м. Харкові. Він знав, що на Слобожанщині я з успіхом проводжу тритуровий міжнародний конкурс юних піаністів В. Крайнева, тритуровий конкурс юних скрипалів Б. Которовича, конкурс "Арфові барви", щорічний двотижневий міжнародний музичний фестиваль молодих виконавців "В гостях у Айвазовського" в картинній галереї ім. І. Айвазовського в м. Феодосії, щорічний двотижневий міжнародний музичний фестиваль молодих виконавців "Музиканаш спільний дім" (м. Харків) та інші творчі проекти.

У той час В. Апатський захопився ідеєю провести у м. Києві міжнародний тритуровий конкурс виконавців на дерев'яних духових інструментах, але він не дуже уявляв собі, як подолати організаційні та фінансові труднощі цього проекту. Я щиро ділився "секретами" своєї діяльності у цьому напрямку і дав багато організаційних порад. Через 2 роки мрія В. Апатського втілилася у життя. Такий конкурс у Києві був з успіхом проведений.

Висновки. Безумовно, Володимир Апатський серед усіх виконавців на духових інструментах України був найбільш креативним, найбільш потужним, найбільш масштабним. Він був Лідером, користувався великим авторитетом та повагою і був взірцем для всіх нас.

В. Апатський працював концертмейстером групи фаготів у симфонічних оркестрах більше 30 років. Він взірць неймовірної майстерності та відповідальності. Він записав більше 40 платівок та мав багато фонових записів.

У педагогічній діяльності В. Апатський також був справжнім майстром, геніальним педагогом, який виховав більше 70 лауреатів міжнародних конкурсів, які плідно працюють у кращих симфонічних оркестрах.

В.М. Апатський розробив методику сучасного навчання гри на духових інструментах. Також, він створив ряд монографій та навчальних посібників з історії музичного виконавського мистецтва. Цими навчальними виданнями користуються всі студенти вищих навчальних мистецьких закладів України та зарубіжжя.

На нашу думку, масштабна діяльність Академіка Володимира Миколайовича Апатського у майбутньому буде слугувати подальшому розквіту духового музичного мистецтва України.

Список використаних джерел

1. Алтухов В. М. (Хрестоматія) "Гами і вправи для розвитку техніки гри на кларнеті" / В. М. Алтухов. – Харків. – 256 с.
2. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – К.: ТОВ "Задруга", 2010. – 320 с.
3. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II. / В. Н. Апатский. – К.: ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.
4. Апатский В. Н. Основы теории и методики музыкально-исполнительского искусства: Учеб. пособие / В. Н. Апатский. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. – 432 с.
5. Буркацький З. П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста: Навч. посіб. / З. П. Буркацький. – Одеса: Друкарський дім, 2010. – 166 с.
6. Вовк Р. А. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Р. А. Вовк. – К., 2004. – 204 с.

УДК 785.12 "19/20" (477/84)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0003-3779-3297>

*Віятник М.Ф.,
Жеграй Б.Б.,
Кушнірик М.М.
м. Тернопіль*

**МІЖНАРОДНИЙ КОНКУРС МОЛОДИХ ТРУБАЧІВ ТА ВАЛТОРНІСТІВ
ІМЕНІ МИРОНА СТАРОВЕЦЬКОГО 1999-2018 роки.
*Історичні аспекти становлення і діяльності***

Анотація. Стаття присвячена історії становлення та розвитку Міжнародного конкурсу молодих трубачів і валторністів імені Мирона Старовецького 1999-2018 рр. В статті надаються відомості про засновника конкурсу, організаційний комітет, склад журі і учасників за датами проведення, які брали участь в конкурсі, та їхня подальша творча і трудова діяльність.

Ключові слова: Міжнародний конкурс молодих трубачів і валторністів імені Мирона Старовецького, Мирон Старовецький, конкурс трубачів, конкурс валторністів, труба, валторна, засновник конкурсу, директор конкурсу, журі конкурсу, учасник конкурсу.

Annotation: The article is devoted to the history of formation and development of the International Competition of Young Trumpeters and Horn Players named after Myron Starovetsky 1999-2018. The article provides information about the founder of the competition, organizing committee, jury and participants by dates activities.

Key words: Myron Starovetsky International Competition for Young Trumpeters and French Horns, Myron Starovetsky, trumpet competition, horn competition, trumpet, horn, founder of the competition, director of the competition, jury of the competition, participant of the competition.

Аналізуючи велике розмаїття конкурсів, регіональних фестивалів, творчих змагань виконавців на дерев'яних, мідних духових та ударних інструментів, їх завдання та статус, єдиним професійним конкурсом для трубачів і валторністів в Україні досі залишається Міжнародний конкурс імені Мирона Старовецького, який проходить у місті Тернополі починаючи з 1999 року... Мирон Старовецький народився 1 листопада 1936 року. Закінчив Львівське музичне училище імені С.Людкевича та Львівську консерваторію імені М.Лисенка. 35 років працював викладачем по класу труби у Тернопільському музичному училищі імені С.Крушельницької. За ці роки підготував понад 100 музикантів, які досі працюють в музичних академіях України, є артистами професійних оркестрів України, США, Ізраїлю, Франції.

На знак подяки і вшанування пам'яті викладача у 1999 році один з його учнів, а саме Богдан Жеграй, кинув клич організувати конкурс молодих трубачів імені Мирона Старовецького. Спочатку конкурс мав статус всеукраїнського, а через дві каденції вже став міжнародним. Богдан Жеграй разом з іншими випускниками Мирона Старовецького, а це-Володимир Подольчук, Роман Наконечний, Ігор Борух, розпочали роботу над формуванням усіх необхідних складових конкурсу (програми, нагороди, майстер-класи і т.д.). Всім добре відомо, що на конкурсних змаганнях йде пошук нових талановитих виконавців, відбувається популяризація великої кількості добре і маловідомої старовинної та сучасної музики. Конкурси – це могутній стимул у справі вдосконалення виконавської майстерності. Атмосфера змагання й здорової олімпійської конкуренції заохочує виконавців, відкриває нові імена і таланти. Доведено, що визнання музиканта починається саме з перемоги в музичному змаганні. Детальні матеріали про конкурсні змагання сьогодні цікавлять, як прихильників високого класичного мистецтва, так і є необхідними у навчальних закладах для педагогів, які заохочують своїх учнів та студентів до праці, творчості, кар'єри. Таким вимогам відповідає Міжнародний конкурс молодих трубачів і валторністів імені Мирона Старовецького.

Метою дослідження є висвітлення сторінок історії становлення та розвитку Міжнародного конкурсу молодих трубачів імені Мирона Старовецького 1999-2018рр.. Обираючи модель конкурсу, організатори мали перед собою спадкове мистецтво Радянського Союзу, де всі проблеми вирішувала держава. В теперішній час перед організаторами стоїть надважке завдання – всі організаційні моменти бере на себе особа, або група осіб, які вимушені їх вирішувати, бо інакше конкурс не буде проведений. Держава не завжди погоджується фінансувати такі конкурси, або робить це частково. За таких умов приходиться шукати меценатів, які своїми коштами покривають витрати та формують призовий фонд. Незважаючи на фінансові труднощі, охочих позмагатися у майстерності не зменшується. Традиційно приблизно 60-70 учасників постійно бере участь у конкурсних змаганнях. Останні три каденції конкурс проводиться в три тури, що, звичайно відповідає усім нормам

проведення такого рівня змагань. Особливою відмінністю є те, що 1 тур прослуховування конкурсантів проходить при закритій ширмі, журі оцінює учасників наосліп.

Престижність конкурсу полягає також і у складі журі, тому називаємо тих людей, які у різні роки достойно працювали на конкурсі. Це – Богдан Жеграй-директор конкурсу викладач-методист вищої категорії по класу труби Тернопільського мистецького фахового коледжу імені С. Крушельницької, заслужений працівник культури України; Роман Наконечний- професор по класу труби Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка, Львівського музичного коледжу імені С.Людкевича та Львівської ССМШ імені С.Крушельницької, заслужений артист України; Володимир Подольчук – професор кафедри духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, завідувач кафедри музичного мистецтва Луганської академії культури і музики, заслужений артист України; Ігор Борух – доцент оркестрового факультету по класу труби Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової та Одеської ССМШ імені П.Столярського, заслужений працівник культури України; Микола Баланко- професор, завідувач кафедри духових інструментів Національної музичної академії України імені П.Чайковського, соліст Національної опери України, заслужений артист України; Левко Колодуб – композитор, професор Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, народний артист України, лауреат Шевченківської премії, президент Асоціації діячів духової музики України; Валерій Посвалюк – доктор мистецтвознавства, професор по класу труби Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського; Володимир Копоть – педагог, трубач, викладач Київського інституту музики імені Р.Глієра, заслужений артист України; Пол Арчібальд (Paul Archibald) – професор по класу труби кафедри духових інструментів Лондонської королівської музичної академії, соліст ансамблю "London-brass"; Жерар Метрайє (Gérard Métrailler) – професор по класу труби кафедри духових інструментів Женевської вищої музичної школи та професор музичної академії Neojiba в м.Сальвадор де Баїя (Бразилія); П'єр Бадель (Pierre Badel) – професор по класу труби Гельсінської музичної академії (Фінляндія), інтернаціональний соліст, виконавець та представник фірми "Stomvi"; Стівен Лейсрінг (Steve Leisring) – професор по класу труби університету Канзасу, Лоуренс Канзас, США, виконавець та представник фірми "BACH Conn-Selmer"; Томаш Слюсарчик (Tomasz Ślusarczyk) – професор по класу труби кафедри духових інструментів музичної академії м.Краків (Польща); Роман Гринь (Roman Grin) – професор, завідувач кафедри духових інструментів музичної академії м.Бидгощ імені Ф.Нововейського (Польща); Вацлав Мулак (Wacław Mulak) – професор кафедри духових інструментів музичної академії м.Краків (Польща); Міхал Тіранські (Michał Tiransky) – викладач кафедри духових інструментів музичної академії м.Бидгощ імені Ф.Нововейського (Польща); Аркадіуш Гарус (Arkadyush Garus)-викладач класу труби музичного коледжу I і II ступеня ім. Шопена м. Битом (Польща); Сергій Кирстьяу (Sergiu Cârstea)-професор по класу труби на факультеті музики Західного університету міста Тімішоара (Румунія); Владімір Пушкар'єв (Владимир Пушкарев) – професор по класу труби в Російській академії музики імені Гнесіних (Москва, Росія); Армен Маїлян – викладач по класу труби Єреванської консерваторії імені Комітаса (Єреван, Армения); Валерій Колесников- викладач по класу труби Донецької музичної академії імені С.Прокоф'єва, професор Ростовської консерваторії; Мирон Литвак – доктор музики по класу труби (Тель-Авів, Ізраїль); Юрій Головін-викладач-методист вищої категорії Сєвєродонецького обласного музичного училища імені С.Прокоф'єва.

Ще один якісний показник конкурсу-це подальше працевлаштування переможців. Декілька прикладів: Остап Попович – соліст оркестру Польського Великого Театру у Варшаві; Сергій Горгальов – соліст оркестру Дніпропетровської філармонії ім.Л.Когана; Михайло Головін – соліст Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України; Віктор Суворов, Олександр Зборівський, Владислав Спірідоненко – солісти оркестру Національного академічного театру опери та балету України ім.Т.Шевченка; Ділявер Осман – диригент оркестру Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва; Ілля Шевчук, Юліан Попічану – солісти Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва; Скакун Олег-соліст Національного президентського оркестру України; Леонід Яременко – соліст академічного симфонічного оркестру Національної філармонії України; Мишій Михайло – соліст оркестру Національного академічного театру російської драми ім. Лєсі Українки; Юрій Мазур, Олег Назарак – солісти оркестру філармонії у Донецьку (до 2015 року); Ілля Федорак – представник фірми "Yamaha" (м.Дубай, ОАЕ); Ігор Карімов та Віталій Буйніцький – солісти оркестру Одеського національного академічного театру опери та балету; Гуцуляк Тарас – соліст Національного Одеського філармонійного оркестру; Дмитро Кірсов – соліст Молодіжного академічного симфонічного оркестру "Слобожанський" (м.Харків) та оркестру Харківського академічного театру музичної комедії; Віталій Ірха – соліст симфонічного оркестру "Cxiđ Opera" (м.Харків); Богдан Дехтярук – артист

симфонічного оркестру ім.І.Є. Мравінського (Санкт-Петербург); Міхал Тіранські – викладач кафедри духових інструментів музичної академії м.Бидгощ імені Ф.Нововейського (Польща), соліст оркестру філармонії у м. Бидгощ; Сергій Ільницький-викладач Уманського обласного музичного коледжу ім. П.Демуцького; Лю Оумен – соліст оркестру Національної філармонії (Пекін, КНР); Чжан Сюе – завідувач кафедри оркестрового факультету університету Наньчан, соліст симфонічного оркестру м.Наньчан (Китай).

Історія конкурсу.

В 1999 році був проведений 1-ий конкурс імені Мирона Старовецького на відділі духових та ударних інструментів Тернопільського обласного державного музичного училища імені Соломії Крушельницької.

12 квітня 2000 року відбувся обласний конкурс юних виконавців на духових інструментах імені Мирона Старовецького серед музичних шкіл та шкіл естетичного виховання, який проводиться і по цей час.

3 листопада 2000 року відбувся I-ий Всеукраїнський конкурс молодих трубачів імені Мирона Старовецького.

Журі: професор Швець В.О. (Львів); професор Наконечний Р.М. (Львів); доцент Колесніков В.В. (Донецьк); доцент Баланко М.Я. (Київ); доцент Подольчук В.В. (Донецьк); доцент Борух І.М. (Одеса); Жеграй Б.Б. (Тернопіль). Кількість учасників- 25 чоловік.

31 жовтня 2002 року відбувся 2-ий Всеукраїнський конкурс молодих трубачів імені Мирона Старовецького.

Журі: лауреат Шевченківської премії, народний артист України професор Колодуб Л.М. (Київ); викладач Копоть В.І. (Київ); професор Наконечний Р.М. (Львів); доцент Колесніков В.В. (Донецьк); доцент Баланко М.Я. (Київ); доцент Подольчук В.В. (Донецьк); доцент Борух І.М. (Одеса); Жеграй Б.Б. (Тернопіль). Кількість учасників –28 чоловік.

19-23 жовтня 2004 року відбувся I-ий Міжнародний конкурс молодих трубачів імені Мирона Старовецького, в якому брали участь музичні училища та коледжі (до 30 учасників), музичні академії (до 20 учасників).

Журі: лауреат Шевченківської премії, народний артист України професор Колодуб Л.М. (Київ); викладач Копоть В.І. (Київ); професор Наконечний Р.М. (Львів); доцент Колесніков В.В. (Донецьк); доцент Баланко М.Я. (Київ); доцент Подольчук В.В. (Донецьк); доцент Борух І.М. (Одеса); Жеграй Б.Б. (Тернопіль). Секретар журі конкурсу – Кушнірик М.М. (Тернопіль).

Переможці у номінації "Музичні училища" (конкурс відбувся у двох турах):

Гран-прі – Мишій Михайло (Тернопільське обласне музичне училище імені С.Крушельницької), клас викладача Жеграя Б.Б.

I премія – Олексієнко Роман (Малин).

II премія – Назарак Олег (Тернопіль).

III премія – Котик Роман (Тернопіль); Цяпало Тарас (Львів); Томала Богдан (Краків, Польща).

Переможці у номінації "Музичні академії і трубачі-професіонали віком до 30-ти років" (конкурс відбувся у двох турах):

I премія – Малинівський Олег (Львів); Мазур Юрій (Донецьк).

II премія – Ільницький Сергій (Донецьк); Нищота Ярослав (Київ).

III премія – Османов Ділявер (Донецьк); Ібрагімов Ельдар (Донецьк); Лю Оумен (Київ-Китай).

20-25 листопада 2006 року відбувся II-ий Міжнародний конкурс молодих трубачів імені Мирона Старовецького, в якому брали участь музичні училища та коледжі (35 учасників), музичні академії (22 учасника).

Журі: лауреат Шевченківської премії, народний артист України професор Колодуб Л.М. (Київ); професор Томаш Слюсарчик (Tomasz Ślusarczyk) (Краків, Польща); професор Посвалюк В.Т. (Київ); викладач Копоть В.І. (Київ); професор Наконечний Р.М. (Львів); доцент Подольчук В.В. (Донецьк); доцент Борух І.М. (Одеса); Жеграй Б.Б. (Тернопіль). Секретар журі – Кушнірик М.М. (Тернопіль).

Переможці у номінації "Музичні училища" (конкурс відбувся у двох турах):

Гран-прі – Дехтярук Богдан (Уманське обласне музичне училище імені П.Д.Демуцького), клас викладача Безпоясного В.А.

I премія – Напора Василь (Тернопіль).

II премія – Роденко Павло (Львів); Кульбашний Тарас (Тернопіль).

III премія – Ендрис Павло (Тернопіль); Тоцький Павло (Чернігів); Томала Богдан (Краків, Польща).

Переможці у номінації "Музичні академії і трубачі-професіонали віком до 30-ти років" (конкурс відбувся у двох турах):

II премія – Зародін Микола (Дніпропетровськ); Ільницький Сергій (Донецьк).

III премія – Марчук Андрій (Донецьк); Федорак Ілля (Донецьк); Назарак Олег (Донецьк).

24-29 листопада 2008 року відбувся III-й Міжнародний конкурс молодих трубаців імені Мирона Старовецького, в якому брали участь музичні училища та коледжі (32 учасника), музичні академії (22 учасника).

Журі: лауреат Шевченківської премії, народний артист України професор Колодуб Л.М. (Київ); професор Томаш Слюсарчик (Tomasz Ślusarczyk) (Краків, Польща); професор Посвалюк В.Т. (Київ); викладач Копоть В.І. (Київ); професор Наконечний Р.М. (Львів); доцент Подольчук В.В. (Донецьк); доцент Борух І.М. (Одеса); Жеграй Б.Б. (Тернопіль). Секретар журі – Кушнірик М.М. (Тернопіль).

Переможці у номінації "Музичні училища" (конкурс відбувся у двох турах):

Гран-прі – Князев Ельвіс (Сімферопольське музичне училище імені П.І.Чайковського), клас викладача Княжицького Д.В.

I премія – Кульбашний Тарас (Тернопіль).

II премія – Казмірчук Ярослав (Львів).

III премія – Фальбота Василь (Тернопіль).

Переможці у номінації "Музичні академії і трубачі-професіонали віком до 30-ти років" (конкурс відбувся у двох турах):

Гран-прі – Попович Остап (Львівська національна музична академія імені М.В.Лисенка), клас викладача-доцента Гишки І.С.

I премія – Назарак Олег (Донецьк); Котик Роман (Львів).

II премія – Жибак Іван (Львів); Самороков Андрій (Харків).

III премія – Пісковий Іван (Донецьк); Ісмаїлов Нусред (Донецьк).

1-6 листопада 2010 року відбувся IV-й Міжнародний конкурс молодих трубаців імені Мирона Старовецького, в якому брали участь музичні училища та коледжі (34 учасника), музичні академії (24 учасника).

Журі: професор Наконечний Р.М. (Львів); професор Пушкарьов В.І. (Москва); професор Томаш Слюсарчик (Tomasz Ślusarczyk) (Краків, Польща); професор Роман Гринь (Roman Gruń) (Бидгощ, Польща); доцент Подольчук В.В. (Донецьк); доцент Борух І.М. (Одеса); Ільків А.В. (Київ); Жеграй Б.Б. (Тернопіль).

Секретар журі – Кушнірик М.М. (Тернопіль).

Переможці у номінації "Музичні училища" (конкурс відбувся у двох турах):

Гран-прі – Гуцуляк Тарас (Одеська ССМШ імені П.С.Столярського), клас викладача доцента Боруха І.М.

I премія – Спіридоненко В. (Сєверодонецьк).

II премія – Кулик Володимир (Львів); Карпик Володимир (Івано-Франківськ); Гарасюк Андрій (Тернопіль).

III премія – Фик Юрій (Тернопіль); Бурак Олесь (Малин); Когут Богдан (Львів); Каримов Ігор (Херсон).

Переможці у номінації "Музичні академії і трубачі-професіонали віком до 30-ти років" (конкурс відбувся у двох турах):

I премія – Зборівський Олександр (Київ); Тиранські Міхал (Бидгощ, Польща).

II премія – Кульбашний Тарас (Донецьк); Гвудзь Мачей (Познань, Польща); Жибак Іван (Львів); Пісковий Іван (Донецьк).

III премія – Горгальов Сергій (Дніпропетровськ); Головін Михайло (Київ); Куряк Даміян (Познань, Польща); Фальбота Василь (Донецьк).

5-10 листопада 2012 року відбувся V-й Міжнародний конкурс молодих трубаців імені Мирона Старовецького, в якому брали участь музичні училища та коледжі (35 учасників), музичні академії (25 учасників).

Журі: професор Пол Арчібалд (Paul Archibald) (Лондон, Велика Британія); професор Пушкарьов В.І. (Москва); професор Литвак М.С. (Тель-Авів, Ізраїль); професор Томаш Слюсарчик (Tomasz Ślusarczyk) (Краків, Польща); професор Наконечний Р.М. (Львів); доцент Вакалюк П.В. (Львів); професор Роман Гринь (Roman Gruń) (Бидгощ, Польща); доцент Подольчук В.В. (Донецьк); доцент Борух І.М. (Одеса); заслужений артист України Ільків А.В. (Київ); Жеграй Б.Б. (Тернопіль). Секретар журі – Кушнірик М.М. (Тернопіль).

Переможці у номінації "Музичні училища" (конкурс відбувся у двох турах):

Гран-прі – Спірідоненко Владислав (Сєвєродонецьке обласне музичне училище імені С.С. Прокоф'єва), клас викладача Головіна Ю.М.

I премія – Головін Денис (Сєвєродонецьк); Побейнич Денис (Краматорськ); Аріфов Рефат (Одеса).

II премія – Москалик Любомир (Львів); Сінєнко Руслан (Москва, Росія); Данилейко Володимир (Тернопіль).

III премія – Боднарєнко Ілля (Сєвєродонецьк); Мартинов Ярослав (Львів); Гальом Віктор (Луцьк).

Переможці у номінації "Музичні академії і трубачі-професіонали віком до 30-ти років" (конкурс відбувся у трьох турах):

Гран-прі – Кульбашний Тарас (Донецька державна музична академія імені Сергія Прокоф'єва), клас викладача доцента Подольчука В.В.

I премія – Кулик Володимир (Львів); Клочко Руслан (Харків).

II премія – Князєв Ельвіс (Донецьк); Макогончук Павло (Львів).

III премія – Полушкін Олександр (Москва, Росія); Карпик Володимир (Львів); Маслівець Денис (Москва, Росія).

3-8 листопада 2014 року відбувся VI-ий Міжнародний конкурс молодих трубачів імені Мирона Старовецького, в якому брали участь музичні училища та коледжі (32 учасника), музичні академії (21 учасник).

Журі: професор Баланко М.Я. (Київ); професор Наконечний Р.М. (Львів); професор Пол Арчібальд (Paul Archibald) (Лондон, Велика Британія); професор Томаш Слюсарчик (Tomasz Ślusarczyk) (Краків, Польща); викладач Аркадіуш Гарус (Arkadyush Garus) (Битом, Польща); доцент Подольчук В.В. (Донецьк); доцент Борух І.М. (Одеса); Жєграй Б.Б. (Тернопіль). Секретар журі – Кушнірик М.М. (Тернопіль).

Переможці у номінації "Музичні училища" (конкурс відбувся у двох турах):

Гран-прі – Гришук Вікторія (Львівська ССМШ імені С.Крушельницької), клас викладача професора Наконечного Р.М.

I премія – Ірха Віталій (Тернопіль); Голобородов Дмитро (Полтава).

II премія – Борінов Максим (Хмельницький); Котюх Олександр (Івано-Франківськ).

III премія – Вовчук Артем (Тернопіль); Лупу Іван (Дрогобич).

Переможці у номінації "Музичні академії і трубачі-професіонали віком до 30-ти років" (конкурс відбувся у трьох турах):

Гран-прі – Каримов Ігор (Одеська Національна музична академія імені А.В.Нежданової), клас викладача доцента Боруха І.М.

I премія – Мельничук Дмитро (Київ); Горгалєв Сергій (Дніпропетровськ).

II премія – Бурак Олесь (Київ); Суворов Віктор (Київ).

III премія – Фик Юрій (Донецьк); Єдинак Андрій (Львів).

7-12 листопада 2016 року відбувся VII-ий Міжнародний конкурс молодих трубачів імені Мирона Старовецького.

Журі: професор Жєрар Мєтрайє (Gérard Métrailler) (Женева, Швейцарія); професор Наконечний Р.М. (Львів); професор Томаш Слюсарчик (Tomasz Ślusarczyk) (Краків, Польща); доцент Подольчук В.В. (Київ-Донецьк); доцент Борух І.М. (Одеса); Армен Маїлян (Єреван, Армєнія); Головін Ю.М. (Сєвєродонецьк); Жєграй Б.Б. (Тернопіль). Секретар журі – Кушнірик М.М. (Тернопіль).

Вперше конкурс відбувся у трьох номінаціях.

Номінація №1 – коледжі, музичні училища (студенти I-II курсів), школи-десятирічки та обдаровані учні-випускники музичних шкіл (18 учасників). Конкурс відбувся у два тури.

I премія – Микитюк Назар (Тернопіль); Кучма Юрій (Львів).

II премія – Ковальчук Артур (Одеса); Шавлай Іван (Горішні Плавні).

III премія – Стахнів Лука (Львів); Савків Андрій (Івано-Франківськ), Мізерій Микола (Київ); Корчак Ярослав (Тернопіль).

Номінація №2 – коледжі, музичні училища (студенти III-IV курсів) та старші класи шкіл-десятирічок (25 учасників). Конкурс відбувся у два тури.

Гран-прі – Борінов Максим (Хмельницьке музичне училище імені В.І.Зарємби), клас викладача Безнюка Т.В.

I премія – Шевчук Ілля (Хмельницький); Бихун Володимир (Сєвєродонецьк).

II премія – Бура Тєтяна (Тернопіль); Котюх Олександр (Івано-Франківськ); Попруга Артем (Сєвєродонецьк).

III премія – Гринюк Назарій (Івано-Франківськ); Ковальчук Тарас (Львів).

Номінація №3 – музичні академії та трубачі-професіонали віком до 30 років (16 учасників). Конкурс відбувся у три тури. Третій тур пройшов у супроводі симфонічного оркестру.

Гран-прі – Скакун Олег (Національна музична академія імені П.І.Чайковського), клас викладача професора Баланка М.Я.

I премія – Ірха Віталій (Харків), Грищук Вікторія (Львів).

II премія – Гарасюк Андрій (Харків); Арутюнян Азат (Єреван, Армєнія).

III премія – Бачило Михайл (Мінськ, Білорусь).

5-10 листопада 2018 року відбувся VIII-ий Міжнародний конкурс молодих трубаців імені Мирона Старовецького в якому вперше взяли участь молоді валторністи.

Журі конкурсу трубаців: професор Жерар Метрайє (Gérard Métrailler) (Женева, Швейцарія); професор Наконечний Р.М. (Львів); професор Пол Арчібальд (Paul Archibald) (Лондон, Велика Британія); професор П'єр Бадель (Pierre Badel) (Париж, Франція); професор Томаш Слюсарчик (Tomasz S lusarczyk) (Краків, Польща); Вацлав Мулак (Wac law Mulak) (Краків, Польща); доцент Подольчук В.В. (Київ-Донецьк); доцент Борух І.М.(Одеса); Ілля Федорак (Дубай, ОАЕ); Жеграй Б.Б. (Тернопіль). Секретар журі – Віятник М.Ф. (Тернопіль).

Конкурс відбувся у трьох номінаціях. У два тури для номінацій №1,2.

Номінація №1 (труба) – коледжі, музичні училища (студенти I-II курсів), школи-десятирічки та обдаровані учні-випускники музичних шкіл (21 учасник).

Гран-прі – Курпіта Роман (Тернопільський музичний коледж імені С.Крушельницької), клас викладача, заслуженого працівника культури України Жеграя Б.Б.

I премія – Халілов Тимур (Дніпро).

II премія – Шуляр Кирило (Львів); Максименко Ігор (Кіровоград); Жур Олексій (Северодонецьк); Галстян Арам (Нагірний Карабах, Вірменія).

III премія – Савчук Давид (Чернігів); Сіщук Сергій (Івано-Франківськ); Мізерій Микола (Київ); Tang Ho Fai (Гонконг, Китай).

Номінація №2 (труба) – коледжі, музичні училища (студенти III-IV курсів) та старші класи шкіл-десятирічок (23 учасника).

Гран-прі – Микитюк Назар (Тернопільський музичний коледж імені С.Крушельницької), клас викладача, заслуженого працівника культури України Жеграя Б.Б.

I премія – Ковальчук Артур (Одеса).

II премія – Савків Андрій (Івано-Франківськ).

III премія – Ковальчук Дмитро (Хмельницький); Гросуляк Оксана (Тернопіль); Matthias Autin (Серж-Понтуаз, Франція).

Номінація №3 (труба) – музичні академії та трубачі-професіонали віком до 30 років (14 учасників). Конкурс відбувся у три тури. Третій тур пройшов у супроводі симфонічного оркестру.

Гран-прі – Побейнич Денис (м.Краматорськ), клас викладача Новікова В.О.

I премія – Яременко Леонід (Харків).

II премія – Попіцану Юліан (Київ-Луганськ).

III премія – Nograch Raphael (Аяччо, Франція); Кірсов Дмитро (Харків).

Журі конкурсу валторністів: народний артист України, професор Бондарчук В.І. (Одеса); професор Томаш Бінковський (Tomasz Binkowski) (Варшава, Польща); професор Войцех Каміонка (Wojciech Kamionka) (Краків, Польща); ст.викладач Гордій П.А. (Київ); ст.викладач Базів Н.Я. (Львів); Кушнірик М.М. (Тернопіль). Секретар журі – Строгуш І.В. (Тернопіль).

Конкурс відбувся у трьох номінаціях. У два тури для номінацій №1,2.

Номінація №1 (валторна) – коледжі, музичні училища (студенти I-II курсів), школи-десятирічки та обдаровані учні-випускники музичних шкіл (10 учасників).

I премія – Сорока Інга (Київ)

II премія – Коляда Георгій (Дніпро); Суслєнко Артем (Київ)

III премія – Підлісний Андріан (Львів); Демедюк Олександра (Малин); Романенко Олександр (Тернопіль).

Номінація №2 (валторна)-коледжі, музичні училища (студенти III-IV курсів) та старші класи шкіл-десятирічок (12 учасників).

I премія – Бойко Роман (Тернопіль).

II премія – Магльована Олександра (Тернопіль); Гайдзіс Микола (Gajdzis Mikolaj) (Кошалін, Польща); Лисак Андрій (Тернопіль).

III премія – Олійник Юрій (Житомир); Осіпов Вадим (Чернівці); Віхоть Павло (Дрогобич).

Номінація №3 (валторна)- музичні академії та трубачі-професіонали віком до 30 років (8 учасників). Конкурс відбувся у три тури. Третій тур пройшов у супроводі симфонічного оркестру.

I премія – Андрейчук Михайло (Одеса).

II премія – Недашківський Олег (Київ); Вільчинський Вадим (Одеса);

III премія – Подлюк Олена (Одеса); Морозович Олександр (Одеса).

Наступний IX-ий Міжнародний конкурс молодих трубочів та валторністів імені Мирона Старовецького пройде 4-9 травня 2021 року.

Організатори конкурсу запевняють, що відкриті до обговорення конструктивних пропозицій, готові сприймати критику і побажання, запрошують на наступні конкурси.

Література

1. Кіцила Ю. Музика серця дарована учням. – Тернопіль: Видавництво Тернопільського обласного державного музичного училища імені С. Крушельницької, 2016. – 32 с.



УДК 780.64.03:378(477.87)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0001-8036-3917>

ORCID. <https://orcid.org/0000-0001-7063-420X>

Скаб'як Я.М.,
м. Калуш
Цюлюпа Н.Л.,
м. Рівне

ВІДДІЛ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ КАЛУСЬКОГО ФАХОВОГО КОЛЕДЖУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ В ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ ПРИКАРПАТТЯ

Анотація. У статті прослідковуються передумови, шляхи становлення Калуського коледжу культури і мистецтв, досліджується сутність та організація культурно-просвітницької діяльності відділу духових та ударних інструментів навчального закладу та його роль у розвитку духової музики на Прикарпатті.

Ключові слова: Калуський коледж культури і мистецтв, духової музики, культурно-просвітницька діяльність.

Annotation. The article traces the preconditions and ways of formation of Kalush College of Culture and Arts, investigates the essence and organization of cultural and educational activities of the department of wind and percussion instruments of the school and its role in the development of wind music in the Prykarpattia Region.

Key words: Kalush College of Culture and Arts, wind music, cultural and educational activities.

Нагальною потребою сучасної музичної освіти стає вивчення духовної виконавської культури, відтворення історичної картини становлення та розвитку навчальних закладів мистецького спрямування, ґрунтовний аналіз та вивчення історичного досвіду їх організації та діяльності. Одним із таких закладів є Калуський коледж культури і мистецтв, вивчення діяльності якого є надзвичайно важливим і актуальним, з огляду на багату і цікаву історію виникнення та особливості побудови навчально-виховного процесу.

Аналіз досліджень за темою. Питанням культурно-просвітницької діяльності на Прикарпатті присвячені праці О. Аркуши, К. Кондратюка, О. Сухого. Проблеми розвитку освіти та жанру духової музики в регіоні знайшли відображення у працях А. Волошина, А. Ігната, С. Цюлюпи, В. Мандрика, С. Осипенка.

Однак, суттєвою прогалиною, на наш погляд, є відсутність наукових праць з ґрунтовним і систематизованим вивченням культурно-просвітницької та творчої діяльності Калуського коледжу культури і мистецтв та відділу духових та ударних інструментів, тому **метою статті** є розгляд передумов створення та становлення відділу та його ролі в культурно-мистецькому житті Прикарпаття.

Перлина Галицького Покуття, Калуш, мальовниче місто, обплетене притоками Дністра річками Лівкою та Лівницею, має дуже сприятливе географічне розташування та надзвичайно багату та цікаву історію, яка повторює історію багатостраждальної України. Калуш пам'ятає набіги татар, поневолення польською шляхтою, пута кріпосницької системи Австро-Угорської монархії, жорстокі притиски та репресії радянської влади.

Не менш цікава та насичена подіями історія освіти та культури Калуша. Вже наприкінці ХІХ століття в місті активно відкриваються народні школи та гімназія, в яких навчання ведеться на українській мові, свою діяльність розпочала філія культурно-просвітницького товариства "Рідна школа", учительська семінарія, бурса та навчальні курси для неписьменних.

Виклад основного матеріалу. Більше як шістдесят років на території Галицького Покуття існує коледж, який готує працівників культури і мистецтв, представників однієї з найгуманніших професій, що покликана виховувати у людей високі естетичні смаки, любов до національної культурної спадщини, народних звичаїв, традицій і обрядів. В області практично немає ні села, ні міста, де б не працювали випускники цього навчального закладу.

Славу коледжу культури і мистецтв здобувають творчі колективи, мистецтву яких аплодували не тільки в Україні, а й закордонні поціновувачі високої духовності.

Далеко за межами України знають творчі колективи коледжу – народний аматорський ансамбль танцю "Мереживо", народний аматорський оркестр народної музики "Трембіта", народний аматорський вокально-етнографічний ансамбль "Намісто" та багато інших колективів.

За роки існування, навчальний заклад підготував сотні спеціалістів, які працюють викладачами в музичних, хореографічних, художніх школах та гуртках, керівниками самодіяльних колективів, артистами ансамблів, оркестрів, організаторами та керівниками дитячих гуртків, бібліотекарами тощо.

Відділ духових та ударних інструментів Калуського коледжу культури і мистецтв має багату і цікаву історію. Він був створений одним із перших, ще в Снятинському технікумі, який готував культурно-освітніх працівників з 1962 року.

Фундатором і першим завідувачем відділу духових та ударних інструментів став надзвичайно талановитий музикант, випускник Львівської консерваторії по класу тромбона Козоровицький Петро Романович, який став першим керівником духового оркестру училища. Під керівництвом цього талановитого музиканта, духовий оркестр проводив активну культурно-просвітницьку діяльність на теренах району та області.

З 1966 по 1976 роки завідувачем відділу духових та ударних інструментів Снятинського технікуму став Ярошевський І.М. В той період на відділі працювали Григораш І.М., Когут О.М., Костисько П.Д., Філяк В.О., Прибора В.М., Атаманюк М.С., Онищук Д.О., Пастушок В.С., Сливка Л.В., Какапич О.М., Смирнов О.О.

Рішенням Івано-Франківського управління культури, у 1976 році навчальний заклад був перенесений у місто Калуш. Першим завідувачем відділу духових та ударних інструментів вже Калуського училища культури став Пастух А.Б. Цей період історії відділу характеризується значним оновленням педагогічного складу навчальної структури. На роботу на відділ були запрошені молоді, талановиті педагоги-музиканти: Боднар Б.І., Марищук М.С., Малиш Т.О., Малиш В.В., Черпак В.І.

В цей період очолив духовий оркестр відділу надзвичайно талановитий музикант Малиш Т.О., під керівництвом якого колектив неодноразово приймав участь і ставав переможцем різноманітних конкурсів, фестивалів та оглядів.

У 1983 році на відділі духових та ударних інструментів Калуського училища культури був створений естрадний ансамбль, який згодом розширився до естрадного оркестру. Організатором і першим керівником цього колективу став молодий викладач Бевзюк М.П. Цей колектив став концертною візитівкою не тільки відділу, а й всього навчального закладу. У 1996 році за вагому концертно-творчу роботу цьому славетному колективу було присуджено почесне звання "Народний самодіяльний естрадний оркестр".

У різні часи відділ духових та ударних інструментів Калуського училища культури очолювали Кофлер В.І., Марущук М.С.

З 1991 по 1999 р. на цій посаді перебував Черпак В.І. В цей період в навчальному закладі відкривається ще одна спеціалізація: "Духові та естрадні інструменти", що значно підвищило зацікавленість молодих музикантів і привело до значного зростання кількості абітурієнтів.

У 1998 році керівником духового оркестру відділу став Какапич О.М., а керівником естрадного оркестру став Гринчук С.С., а згодом Скаб'як Я.М., який у 1999 році, в зв'язку з призначенням Черпака В.І. на посаду заступника директора училища, очолив відділ духових та ударних інструментів, а згодом – і духовий оркестр.

За роки існування відділ духових та ударних інструментів підготував близько 800 спеціалістів, серед яких дипломанти та лауреати регіональних, всеукраїнських конкурсів та фестивалів. Більшість випуск-



Завідувач відділу Я. Скаб'як

ників відділу продовжили навчання у вищих закладах освіти. Відділ пишається своїми випускниками, серед яких є солісти військових оркестрів Збройних сил України, педагоги, організатори і керівники самодіяльних колективів тощо.

На даний час на відділі духових та ударних інструментів Калуського коледжу культури і мистецтв працюють надзвичайно талановиті музиканти і педагоги, віддані своїй справі спеціалісти, серед яких:

завідувач відділом Скаб'як Ярослав Михайлович, викладач вищої категорії, викладач-методист. Музичну освіту отримав у Івано-Франківському музичному училищі імені Дениса Січинського (1983 р.) та Астраханській державній консерваторії (1990 р.) по класу труби та валторни. Більше двадцяти років він є художнім керівником та головним диригентом Народного естрадно-духового оркестру відділу духових та ударних інструментів Калуського коледжу культури і мистецтв, є автором методичних посібників та методичних рекомендацій для студентів, науково-мистецтвознавчого дослідження "Історія та сучасність духової музики у Долині", яке увійшло до другого видання підручника "З історії Долини".



Духовий оркестр коледжу, керівник Я. Скаб'як

Мелень Любомир Андрійович. Музичну освіту здобув у Дрогобицькому музичному училищі імені В. Барвінського по класу флейти та Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка. З 2010 р. працює в Калуському коледжі культури і мистецтв і є організатором та керівником квартету флейтистів. Любомир Андрійович неодноразово ставав лауреатом міжнародних та всеукраїнських конкурсів та фестивалів.

Петриляк Ярослав Ярославович. Навчався у Інституті мистецтв Прикарпатського університету ім. В. Стефаника по класу ударних інструментів, в республіці Польща в літній джазовій школі для обдарованих виконавців в місті Chodziedz, де отримав якісну освіту в кращих музикантів Європи та Канади. Студенти класу Петриляка Я.Я. неодноразово приймали участь у регіональних та всеукраїнських конкурсах виконавців на духових та ударних інструментах, на яких отримували дипломи лауреатів та дипломантів.

Сисак Юрій Михайлович – викладач по класу валторни. Навчався у Київському національному університеті культури і мистецтв, Неодноразово ставав лауреатом міжнародних та всеукраїнських конкурсів та фестивалів. З 2017 року є керівником Рожнятівського муніципального духового оркестру.

Федорів Роман Дмитрович, викладач вищої категорії, музичну освіту здобув у Харківському інституті культури по класу кларнета та саксофона. Федорів Р.Д. є активним учасником Калуського та Рожнятівського муніципальних оркестрів, також народного оркестру народної музики "Струни Прикарпаття" будинку культури "Юність" м. Калуш, народного оркестру народних інструментів

будинку культури імені А. Могильницького (мікрорайон Підгірки) та духового оркестру (мікрорайон Хотінь) м. Калуш.

Кіндюх Наталія Іванівна, старший викладач по класу флейти, навчалась у Прикарпатському університеті ім. В. Стефаника. Неодноразово нагороджувалась грамотами міського голови, обласного та міського управління культури, національностей та релігій, дипломами і подяками за високу професійну майстерність та підготовку учасників до всеукраїнських та міжнародних конкурсів і фестивалів.

Грицак Ігор Ярославович, випускник Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Є організатором брасс-квінтету "Калуш брасс".

Грицак Любомир Олексійович музичну освіту здобув у Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника. З 2020 року працює викладачем відділу духових та ударних інструментів Калуського коледжу культури і мистецтв.

Поряд з концертно-творчою, навчально-методична робота є однією з основних сфер діяльності викладачів відділу духових та ударних інструментів Калуського коледжу культури і мистецтв, і важливою складовою всього навчально-виховного процесу. Це підготовка та публікація навчально-методичних посібників, методичних вказівок та рекомендацій, нотних репертуарних збірників та хрестоматій, аранжувань та інструментовок для оркестрових та ансамблевих колективів тощо.

Висновки. Діяльність викладачів та концертмейстерів відділу духових та ударних інструментів Калуського фахового коледжу культури і мистецтв відіграла важливу роль у вихованні творчої молоді, сприяла забезпеченню керівниками самодіяльних духових оркестрів, викладачами початкових мистецьких закладів освіти, артистами муніципальних духових оркестрів та професійних творчих колективів Прикарпаття..

Література

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Крига 2. / Учебное пособие. – К.: ТОВ "Задруга", 2012. – 408 с.
2. Аркуша О. Час народів Історія України XIX століття: Навчальний посібник / Аркуша О, Кондратюк К., Мудрий М., Сухий О. – Львів: ЛНУ імені І. Франка, 2016. – 408 с.
3. Круль П.Ф. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витoki і функціонування. – Івано – Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. – 164 с.
4. Цюлюпа С.Д. Духові оркестри України на межі XX – XXI століть (статистичний аналіз) / С.Д. Цюлюпа, // Зб. матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". – Рівне : Волинські обереги, 2008 – Вип. 3 – Упорядник С.Д. Цюлюпа. С. 123–127.



УДК 78. 091.73

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-6992-8929>

ORCID. <https://orcid.org/0000-0003-4458-6325>

*Палаженко О.П.,
Вознюк І.М.,
м. Рівне*

ПОСТАТЬ САМУСЕНКА ЄВГЕНІЯ ФЕДОРОВИЧА У ФОРМУВАННІ САКСОФОНОВОЇ ШКОЛИ МІСТА РІВНОГО

Анотація. Виконавство на духових інструментах спрямоване на засвоєння і відтворення музичного досвіду людства й тим самим на розвиток національної самосвідомості молоді. В статті розкрито основні засади становлення саксофонові школи у місті Рівному та вплив на даний процес талановитого педагога та виконавця, основоположника академічної школи виконавства на саксофоні у Рівненському музичному училищі Самусенка Євгенія Федоровича. Також в даній публікації розкрито методичну діяльність Самусенка Є. Ф., яка в більшій своїй мірі була зорієнтована на музичні заклади освіти I–II рівнів акредитації, а також проаналізовано кращих випускників класу Євгенія Федоровича Самусенка.

Ключові слова: саксофонове виконавство, викладач, Самусенко Євгеній Федорович.

Annotation. The article reveals the basic principles of the formation of the saxophone school in the city of Rivne and the influence of Samusenka Eugene Fedorovich on this process. After graduating from the Lviv Conservatory from 1977 to 1986, Yevhen Fedorovych worked as a lecturer at the Department of Wind and Percussion Instruments at the

Rivne Faculty of the Kyiv Institute of Culture. OE Korniychuk, now the Institute of Arts of Rivne State University for the Humanities. In 1979, he initiated the creation of a saxophone class at the Rivne Faculty of the Kyiv Institute of Culture. OE Korniychuk. In 1986, Yevhen Fedorovych transferred to work at the Rivne Music School. During the internship, Yevhen Fedorovych established close ties with the teaching staff of the Gnesin Institute and with Margarita Konstantinovna herself. At the initiative of Samusenko E. F. in the 90's there is a creative meeting with Shaposhnikova M. K. improving the performance of the saxophone in the city of Rivne. Among its graduates are twenty-eight winners of national and international competitions, 14 students of his class after graduating from music school continued their studies in music academies of our country. Samusenko Eugene Fedorovich over the years of his life worked in numerous teams and in various positions.

Key words: saxophone performance, teacher, Samusenko Eugene Fedorovich.

В час глобальних змін у системі економічного та політичного життя у нашій державі процеси соціокультурної сфери набувають особливого значення, а, зокрема, і вплив культури на розвиток музичної сфери діяльності.

Історично сформувався безліч духовних компонентів внутрішнього світу людини, серед яких важливе місце займає музика, як одна з ключових форм дослідження та пізнання світу.

Питанням становлення та розвитку духового інструментального та оркестрового виконавства займалися провідні науковці, серед яких В. Апатський, Р. Вовк, В. Посвалюк, А. Карп'як, В. Богданов, П. Круль, Я. Сверлюк, С. Цюлюпа, О. Палаженко, М. Терлецький, Б. Столярчук, О. Гайдабура та ін.

Для нашого дослідження стали надзвичайно важливими праці С. Цюлюпи, Б. Столярчука, О. Гайдабури, М. Пономаренка, в яких систематизовано історичний пласт розвитку духової культури в Рівненському регіоні та зокрема у місті.

Виконавство на духових інструментах спрямоване на засвоєння і відтворення музичного досвіду людства й тим самим на розвиток національної самосвідомості молоді. Свої праці, в яких було висвітлено питання становлення та розвитку інструментального виконавства в місті Рівному, присвятили: Столярчук Б., Бухало Г., Кидрук І., Конєва К., Власюк Б., Прищепка Б., Федорова А., Кіндрат С., Кібіта А. та багато інших.

Відтак **метою** нашої публікації являється висвітлення основних засад становлення саксофонової школи у місті Рівному та вплив на даний процес Самусенка Євгенія Федоровича.

Євгеній Федорович Самусенко – талановитий педагог та виконавець, основоположник академічної школи виконавства на саксофоні у Рівненському музичному училищі – народився у колишньому місті Станіславі, зараз Івано-Франківськ, 3 листопада 1951 року.

Євгеній Федорович був не тільки талановитим у музичному плані, це ми можемо констатувати з того, що він був новатором у концертному виконавстві на саксофоні, а також обіймав посаду викладача-методиста у предметно-цикловій комісії оркестрових духових та ударних інструментів у Рівненському музичному училищі, був членом Співки журналістів України, починаючи з 1999 року. Крім того, Є. Ф. Самусенко був членом Асоціації діячів духової музики Рівненського відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки з 2007 року, членом численних міських, регіональних, всеукраїнських та міжнародних конкурсів виконавців на духових інструментах, починаючи з 2000 року [2].

Що ж стосується його музичної освіти, то Євгеній Федорович закінчив клас кларнета на предметно-цикловій комісії оркестрових духових та ударних інструментів у Рівненському музичному училищі у талановитого викладача, фундатора кларнетової школи на Рівненщині – Івана Захаровича Шевчука [4].

Після закінчення Рівненського музичного училища Самусенко Є. Ф. вступає на навчання до Львівської державної консерваторії, де займається у класі провідного на той час фахівця, професора В. М. Носова. У 1976 з успіхом закінчує навчання та здобуває диплом.

Після закінчення Львівської державної консерваторії з 1976 по 1977 роки працює музикантом духового оркестру міста Мукачеве, а також артистом оркестру ансамблю пісні і танцю Прикарпатського військового оркестру.

Із 1977 по 1986 роки працює викладачем кафедри духових та ударних інструментів на Рівненському факультеті Київського інституту культури ім. О. Є. Корнійчука, нині Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

У 1979 році Самусенко Євгеній Федорович ініціює питання створення класу саксофона на Рівненському факультеті Київського інституту культури ім. О. Є. Корнійчука.

Він активно та творчо береться за вирішення даного питання. Відтак він спочатку переконує завідувача кафедри оркестрових духових та ударних інструментів В'ячеслава Миколайовича Старченка, а згодом, отримавши його схвалення, йде з даним питанням до ректора інституту культури Передерія В. Ф. та активно просуває питання необхідності професійного навчання гри на

саксофоні на Рівненщині, у місті та в Інституті культури. Незабаром Самусенко Є. Ф. отримує схвальну відповідь ректора та всебічну підтримку кафедри.

Самусенко Євгеній Федорович за роки свого життя працював у численних колективах та на різноманітних посадах, серед яких: соліст Львівського театру опери і балету на інструментах кларнет та бас-кларнет; соліст інструментального естрадного оркестру "Панорама" Рівненського міського будинку культури; музикант ГООМА; музикант естрадних ансамблів ресторанів "Мир" і "Спорт"; викладач предметно-циклової комісії оркестрових духових та ударних інструментів Рівненського музичного училища; завідувач предметно-циклової комісії оркестрових духових та ударних інструментів Рівненського музичного училища; викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ за сумісництвом; соліст Рівненської обласної філармонії; соліст духового оркестру музичного училища "Сурма"; учасник міжнародних конкурсів і фестивалів в Австрії, Німеччині, Італії, Греції, Чехії, Словаччині, Болгарії, Вірменії, Литві, Росії та Білорусії.

Крім творчої діяльності, Самусенко Євгеній Федорович активно займався і методичною діяльністю. Він є автором програми по класу саксофона, яка орієнтована на заклади I – II рівнів акредитації.

Клас методиста Євгенія Федоровича закінчили понад сто випускників, які продовжують пропагувати саксофонову виконавську культуру у своїх навчальних закладах [2].

Серед його випускників було двадцять вісім лауреатів всеукраїнських та міжнародних конкурсів, 14 студентів його класу після закінчення музичного училища продовжили своє навчання у музичних академіях нашої держави: І. Кушнір, А. Старченко, О. Кадук, В. Матлах, В. Безюльов, М. Марциновський, Т. Пастушок, Т. Чемериця, Т. Самусенко, П. Скотаренко, І. Бабич, А. Довбета, О. Голуб та І. Кішман [4].

Першим випускником класу саксофона, який навчався у Самусенка Євгена Федоровича, став Роман Міськов. Він спочатку навчався на відділі струнно-смичкових інструментів, але згодом перевівся на духовий відділ для навчання у класі саксофона.

Самусенка Євгенія Федоровича прийнято вважати засновником академічного саксофонового виконавства в Рівненському музичному училищі.

У 1976 році після закінчення Львівської державної консерваторії у класі професора В. Носова він був направлений на педагогічну діяльність у місто Рівне.

Спочатку Є. Самусенко викладав клас саксофона на кафедрі духових та ударних інструментів Інституту культури з 1977 по 1986 роки.

З 1986 року Євгеній Федорович переходить на роботу до Рівненського музичного училища.

Цього ж року він їде стажуватися у музично-педагогічний інститут ім. Гнесіних до прекрасного спеціаліста, "мами" академічного саксофонового виконавства Радянського Союзу – Маргарити Костянтинівни Шапошнікової [2].

Проходячи стажування, Євгеній Федорович налагодив тісні зв'язки з професорсько-викладацьким складом інституту Гнесіних та з самою Маргаритою Костянтинівною.

Через два роки за ініціативою Самусенка Є. Ф. відбувається уже творча та дружня зустріч з Шапошніковою М. К. Ця зустріч була спрямована на обмін досвідом, а також придбання різноманітного саксофонового репертуару та навчально-методичного забезпечення, яке було направлено на розвиток та вдосконалення виконавства гри на саксофоні.

Ця ініціатива Самусенка Є.Ф. вже через декілька років приносить свої плоди. Так у 1990 року студент І. Кушнір стає лауреатом Всесоюзного конкурсу виконавців на духових інструментах (Рівне 1990 р.). На цьому ж матеріалі виховуються й інші студенти класу Самусенка Євгенія Федоровича.

Згодом його студенти Владика Василь, Тарас Пастушок, Ірина Бабич та Тетяна Самусенко також здобувають перші місця на всеукраїнських та міжнародних конкурсах.

Таким чином, ми можемо констатувати той факт, що Самусенко Євгеній Федорович відіграв особливу роль, здійснивши вагомий внесок у формування професійного саксофонового виконавства у місті Рівному та у Рівненському музичному училищі зокрема.

Література

1. Рівненському музичному училищу Рівненського державного гуманітарного університету 60 років : мистецький літопис / ред.-упоряд. Б. Й. Столярчук. – Рівне : О. Зень, 2016. – 848 с.
2. Саксофоністи Рівненщини. Енциклопедичний довідник / [автори-упорядники Р. І. Дзвінка, Т. Р. Дзвінка]. – Рівне : Овід, 2014. – 164 с.
3. Симоненко В. С. Українська енциклопедія джазу / В. С. Симоненко : Центрмузінформ. – Київ, 2004. – 232 с.
4. Столярчук Б.Й. Митці Рівненщини / Б.Й. Столярчук. – Рівне: видавець О. Зень. – 2011. – 386с.

5. Столярчук Б.Й., Островська О.Ю. Еволюція предметно-циклової комісії "Оркестрові духові та ударні інструменти" Рівненського музичного училища в музичній культурі Рівненщини. Збірник наукових праць. Випуск 11 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. Рівне. Волинські обереги. 2019. С 62-66.

6. Столярчук Б. Й. Ритми Рівненського джазу / Б. Й. Столярчук, О. Д. Гайдабура. – Рівне : О.Зень, 2009. – 168 с.

7. Тищенко М.Ф. Дитячій музичній школі №2 – 25 років / М.Ф.Тищенко. – Рівне. – ВАТ "Рівненська друкарня" . – 1999. – 20 с.



УДК 78.034(477.51)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0003-3883-7909>

**Кавунник О.А.,
м. Ніжин**

РЕТРОСПЕКЦІЯ ТВОРЧОСТІ ТИМОФІЯ ДОКШИЦЕРА Й ВАЛЕРІЯ ПОСВАЛЮКА В КОНТЕКСТІ МУЗИКОЗНАВЧОЇ РЕГІОНІКИ

У статті розглянуто творчість видатних виконавців-трубачів Тимофія Докшицера й Валерія Посвалюка з використанням ретроспекції. Охарактеризовано творчість кожного в музично-інформаційному просторі минулого, сьогодення України, світу. Представлено епістолярій, монографії митців, праці про них. Аргументовано причинно-наслідкову тотожність їх педагогічних поглядів, методів, форм праці в розвитку школи гри на трубі. Стверджено їх значення в активізації процесу входження української духової музики в європейський контекст. Виокремлено перспективи творчих регіональних, міжнародних контактів як чинників популяризації мистецтва духової музики України в світі.

The paper considers the creativity of prominent famous trumpet players Tymohpiy's Dokshytser and Valerii Posvaliuk's performers, using retrospective review. Analyze has been given to the contribution of each musician to past and present musical heritage in Ukraine and the world. The correspondences, books by these artists, and books dedicated to them were considered. Their approach to teaching trumpet play was explored. It has a great contribution to the integration of Ukrainian musical culture into the European context. We mentioned perspectives of the local and international as the ways for the popularization of the art of trumpet performance and musical art of Ukraine in the world.

На зламі ХХ-ХХІ століть у когорті яскравих виконавців-трубачів країн світу чільне місце посідають уродженці України Тимофій Олександрович Докшицер (1921-2005 роки життя) й Валерій Терентійович Посвалюк (1946-2018). Їх сольна, оркестрова концертна діяльність, наукова-дослідна, мистецько-освітня, педагогічна праця становлять важливий концепт історії та сьогодення духового виконавства в контексті досліджень музикознавчої регіоніки України.

Обрана в розкритті теми ретроспекція як спосіб розгляду творчості представлених митців в музично-інформаційному просторі України, світу набуває особливої значущості. Її актуальність безперечна для розкриття шляхів розвитку, форм удосконалення сценічно-виконавської майстерності, методики педагогічної праці, проблематики наукових досліджень обраних трубачів, що полишили яскравий слід в розвитку мистецтва духової музики України, стали її представниками в країнах Західної Європи, світу.

Метою статті є ретроспекція життєвого й творчого шляху зазначених митців як концертуючих трубачів та регуляторів групи симфонічного оркестру, педагогів, науковців, музично-громадських діячів. В ряду завдань виокремимо причинно-наслідкові аспекти споріднених поглядів митців на розвиток форм духової музики, векторів її розвитку для поколінь юних трубачів з музичних шкіл, студентів коледжів, мистецьких закладів вищої освіти.

В контексті ретроспекції творчості означених митців важливими є їх наукові дослідження як документальні й наукові першоджерела для отримання знань про історію й сьогодення духової музики України. Це значний реєстр різножанрових праць, як-от: мемуари "Трубач на коні". [1, 240], монографія "Шлях до творчості" [2, 216], посібники "Система комплексних занять трубача" [3, 48-70] Т. О. Докшицера. Це численний науковий доробок В. Т. Посвалюка: монографія [8, 400], посібники [9, 176], статті, [5, 66-68] про шляхи становлення, проблеми розвитку української школи виконавства на трубі в історичному, виконавському, теоретико-методологічному аспектах.

Їх обґрунтуванню сприяють дослідження про Т. О. Докшицера, в ряду яких публікації 1960-1970-х років М. Ф. Єрмлєра (4, 109), А. Селяніна (4, 109); 2000-х О. Кавунник (4, 111). Чимало

публікацій присвячено В. Т. Посвалюку, зокрема: статті 1990-х років С. Болотина, І. Петрова, О. Ольхіна, А. Білоусова [5, 69]; 2000-х Є. Кехлер, Єдварда Х. Тарра [5, 69], монографії Г. П. Марценюка [7, 160], Кавунник О.А. [5, 71]. Вони стверджують науково-педагогічну цінність української школи гри на трубі, зародженню якої сприяв в Україні, осібно, В. М. Яблонський, а продовжив його учень В. Т. Посвалюк. І в цьому є приклад наступності традицій та інновацій в мистецтві, про що свідчать як вище наведені, так й багато інших наукових досліджень..

Вперше з використанням ретроспекції доцільно ствердити тотожність поглядів Т. О. Докшицера й В. Т. Посвалюка на розвиток школи гри на трубі України за критеріями культуровідповідності, природовідповідності, наступності традицій. В основі цього твердження є спільне коріння їх приналежності до української землі: народження Т. О. Докшицера в місті Ніжин Чернігово-Сіверщини, В. Т. Посвалюка – в Києві. Це у значній мірі пояснює їх зацікавлення станом мистецько-освітнього розвитку духової музики України, її вкорінення в європейський контекст. В ряду аргументів – безпосереднє спілкування, зокрема, зустрічі, особистісне та офіційне листування, які духовно й практично єднали митців на відстані в сотні кілометрів. Яскравими прикладами стали І-й міжнародний жовтня 1998 р. Київський конкурс трубачів під егідою Міжнародної Гільдії трубачів (ITG), організацію й проведення якого з запрошенням Головою журі Т. О. Докшицера забезпечив В. Т. Посвалюк. Це й перший лист квітня 1999 р. до ніжинці – подружжя Олександра та Неллі Стрелкових, які впізнали митця в Ніжині 1998 р. під час короткочасного, в перерві конкурсних днів, приїзду, завдяки клопотанню академіка В. І. Рожка, до малої Батьківщини. [6, 218]. Історичну цінність мають, осібно, Лист-подяка славетного ніжинця до Оргкомітету Київської конференції 1998 р., Відгук 2001 р. на кандидатську дисертацію В. Т. Посвалюка [4, 94- 95].

Вище зазначена тотожність поглядів митців на розвиток школи гри на трубі віддзеркалюється на практиці популярністю виконавців на континентах світу. Для прикладу, музиканти іменують Докшицера-трубача: "співак на трубі", "жива легенда", "Тимофій – фантастик!", "чародій на трубі", "наш великий земляк." [4, 82]. А творча кар'єра юного Валерія Посвалюка, успішно розпочата у 8 років на сцені Колонного залу ім. Миколи Лисенка Національної філармонії України 1955 р., в майбутньому інспірувала назву статті Ю. Туркевича про Посвалюка-ювіляра "Шістдесят у п'ятдесят!" [5, 69].

Життєвий шлях юних музикантів був зумовлений не тільки захопленням інструментом, але й бажанням вчитися для набуття досвіду, накопичення відповідних навичок та вмінь в оволодінні улюбленою професією. Попри вікову різницю в чверть століття Т. О. Докшицер й В. Т. Посвалюк мали чимало схожих життєвих ситуацій, що загартували (військова служба), стимулювали до самовдосконалення (освіта), мотивували до творчості (сольні концерти, гра Т. О. Докшицера в групі трубачів оркестру Великого театру в Москві, В. Т. Посвалюка – симфонічного оркестру Національної Опери у Києві. При цьому початок самостійного життя юних музикантів був позначений складними роками суспільно-політичного життя для Тимофія, коли родина Докшицерів, рятуючись від голодомору, мусила виїхати з Ніжина до родичів у Москву, й післявоєнних 1950-х років Другої Світової для Валерія, коли побутові труднощі не завадили відвідувати навчання в Київській спеціалізованій дитячій музичній школі ім. М. Лисенка.

Ретроспекція як засіб розгляду творчого шляху Т. О. Докшицера допомагає визначити наскільки продуктивні 35 років педагогічної праці в стінах Музичного Інституту ім. Гнесіних, котрим передували навчання в дитячих класах музичного училища імені Глазунова у педагога Василевського, в музичній школі та Музично-педагогічному інституті імені Гнесіних у професора Михайла Табакова, у класі оркестрово-симфонічного диригування Лео Гінзбурга Московської консерваторії ім. П. І. Чайковського. Отримана освіта сприяла становленню педагогічного досвіду Т. О. Докшицера, виробленню власної методики навчання гри на трубі, яку залюбки використовують й педагоги-трубачі України. Доцільно привести наступні методичні поради (дано мовою оригіналу – ред. автора) Т. О. Докшицера:

1. " Скажи, как ты занимаешься, и я скажу, как ты будешь играть "
- 2." Лучше не доиграть, чем переиграть "
- 3."Мудрость исполнителя накапливается регулярной практикой практикою"
- 4."Не пасуйте перед трудностями! Хладнокровие, контроль и трезвый расчет, основанные на уверенном знании материала, – ваши союзники. "
- 5."Не трубить и удивлять техникой, но творить".
6. "Виртуозность вообще мало совместима с громким звучанием"
- 7."Разнообразное использование нотного материала свидетельствует о хорошем самоконтроле исполнителя, высоком уровне его профессионального мышления" [4, 39].

Прикладом небайдужості до проведення конференцій з питань розвитку духового виконавства на трубі, стали рядки листа від 22.10. 2003 до вище згаданого ніжинця Олександра Тимофійовича Стрелкова, педагога-валторніста Училища (нині-коледж, ред. автора) культури і мистецтв ім. М. Заньковецької: "Конференції, присвячені проблемам професійної діяльності трубачів особливо важливі, адже зараз такий час, що за профілем діяльності усім нам треба об'єднуватись, не влаштовувати свята по 3 дні з довгими промовами й великими грошима, яких немає, а вирішувати ділові питання життя. Для цього одного дня достатньо, а 10-15 хвилин достатньо, щоби домовитися про конкретні справи, життя шкіл, інших навчальних закладів, продемонструвати новий репертуар. Таким чином залучити композиторів, а не думати про банкети, готелі й інші справи. Нам ніхто не допоможе, якщо ми самі не будемо розраховувати на власні можливості. Тому я вніс пропозицію створити на Україні республіканське об'єднання трубачів." [4, 57]

Щодо розуміння важливості підготовки трубачів у музичних школах митець писав: "Професія музиканта це не спеціалізація тесляра чи слюсаря. Музиканта треба готувати з 9-10 років, а з 19 років вистачає часу лише на те, щоб виховати пенсіонера. 10-15 років праці треба затратити на підготовку професії музиканта." [4.58]. Наведені рядки свідчать про змістовність листування колег-земляків щодо розвитку мистецтва духового виконавства школярів та молоді.

Творчий шлях Докшицера-концертуючого трубача за 57 літ життя у Москві, 16 – у литовському Вільнюсі, був насичений значною кількістю концертів в містах Росії, України (Київ, Чернігів, Ніжин), Литви, гастролями до США, Японії, країн Західної Європи, як-от Франція, Голландія. Це сприяло формуванню науковцями творчого портрету Т. О. Докшицера як видатного трубача ХХ століття. Успіхи митця, звучання труби якого зачаровувало красою й ніжністю звуку, вражало технікою виконання, геніальними й недосяжними нікому пасажами ("Рапсодія в стилі блюз" Дж. Гершвіна: перший такт) були підтверджені високими званнями Т. О. Докшицера, в ряду яких: народний артист Росії, професор Музично-педагогічного інституту імені Гнесіних, Лауреат міжнародних конкурсів, оркестровий диригент, музично-громадський діяч і науковець. Для прикладу, славетний Маестро, попри дефіцит вільного часу, приїжджав до рідного Ніжина, Чернігова з концертами 1978 р., контактував й листувався з педагогами, диригентами Ніжина (М. Коваль, О. Василенко, О. Стрелков), Чернігова (О. П. Васюта) з приводу музичної освіти юних трубачів.

Маю за честь пригадати свою участь як ініціатора й ведучої в проведенні Вечора пам'яті Т. О. Докшицера, на який в грудні 2005 р. до Ніжина приїхали випускники консерваторій Санкт-Петербурга, Одеси, Києва, студенти й викладачі Чернігівського музичного училища імені Л. Ревуцького (нині Коледж – ред. автора), як-от О. Вишнепольський, Р. Олещенко, Р. Слабеньк, М. Гришак, О. Слуцький, концертмейстери В. Заєць, Т. Січевська, педагог, диригент духового оркестру Чернігівського Військово-музичного центру ЗСУ Олександр Шевчук, Для слухачів справжнім задоволенням поряд з трубою було звучання флейти й гобою, кларнету й саксофону, фаготу, тромбону, валторни, програма з різножанрових творів українських та зарубіжних композиторів, різні склади виконавців: сольний, ансамблевий (дует, тріо, квартет, квінтет).

Вперше наводжу факт прощання з Т. О. Докшицером на Донському цвинтарі у Москві 2005 р. й українців, про що розповів присутній на похованні свого Кумира полковник, військовий диригент Володимир Анатолійович Дашковський в розмові 2014 р.: "Мій приїзд до Москви був у справах. Втім, друзі повідомили про поховання саме того дня Урни з прахом Т. О. Докшицера на могилі його дружини й сина. Ми одразу поїхали на кладовище попрощатися з видатним трубачем ХХ століття". Цей факт ствердив вагомість імені Тимофія Докшицера для музикантів-духовиків й Чернігівщини Лівобережної України.

Як приклад продовження традицій славетного ніжинця, так й створення інноваційних форм у розвитку мистецтв гри на трубі, науково-педагогічної, музично-громадської праці, став В. Т. Посвалюк, доктор мистецтвознавства, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського, заслужений артист України, Президент Гільдії трубачів України. Понад півстоліття (!) активної праці Маестро на ниві розвитку духового виконавства, наукових досліджень з історії, педагогіки, методики викладання школи гри на трубі, її представників минулого та сьогодення важко переоцінити. Він лишається прикладом самовідданого служіння популяризації мистецтва гри на трубі, чим навіки посів чільне місце в українському та світовому музично-інформаційному просторі як концертуючий трубач, соліст-регулятор в оркестрі Національної опери України, науковець, педагог, натхненник, організатор міжнародного змагання трубачів Єврогільдії у Києві, численних мистецьких заходів у НМАУ ім. П. І. Чайковського, участі в Журі на всеукраїнських, регіональних конкурсах.

З дослідження творчості митця стверджую, що різновекторна діяльність професора В. Т. Посвалюка визначається поняттями-синонімами "лідер", "перший", як-от: перший кандидат (2001 р.), перший доктор (2008 р.) мистецтвознавства з проблематики духового виконавства, гри на

трубі, перший біограф творчості свого вчителя, професора В. М. Яблонського, перший з України член директорату Євро-міжнародної Гільдії трубачів та почесний член історичного товариства "Мідні духові інструменти" (США). Він першим знайомив музикантів світу з історією та сьогоденням української школи гри на трубі на наукових конференціях у Німеччині (1996-2003 рр.), Швеції (1997 р.), США (2000 р.); випустив диски з записами творів для труби; став одним з перших виконавців сонат і концертів на трубі-піколо, написаних для кларіно. Окремої уваги науковців заслуговує десятиріччя, 1994-2004 років праці професора В. Посвалюка як засновника й першого, і поки що єдиного, Президента Гільдії трубачів України., в ряду почесних членів якої були Т. О. Докшицер, М. В. Рудий, О. П. Белофастов, С. М. Бальдерман, І. М. Кобець. Разом з членами Гільдії з Харкова, Одеси, Львова, Донецька, Ужгорода, киянами О. Потієнко, В., Г. Коздобою він сприяв розвитку школи гри на трубі в просвітницькому, науковому, виконавському векторах. Саме Т.О. Докшицера назвав Валерія Посвалюка лідером Трубачів України [4, 57].

Його працьовитість, креативність, небайдужість, творча інтуїція та енергійність, з якими він брався до численних справи стверджує творчий шлях. Це 1960-ті роки – професійне становлення і формування основ духовної культури виконавця в середовищі представників мистецтва духової музики Київської спеціалізованої музичної школи ім. М. Лисенка, професури Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, особіно В. М. Яблонського. Виступи з 1955 р. на сцені Національної філармонії, звання Лауреата на Республіканському конкурсі 1968 р. посилювали захопаність в обрану спеціальність. У 1970-80-ті після військової служби в оркестрі Київського артилерійського інженерного училища, митець поєднує педагогічну, оркестрову, концертно-виконавську працю, що примножить його досвід для наступних двадцятиліть.

На зламі ХХ-ХХІ століть розкривається надзвичайно потужна енергетична спрямованість творчості В. Т. Посвалюка як концертуючого трубача і соліста-регулятора симфонічного оркестру, музичного менеджера, ініціатора й координатора дій у справі випуску компакт-дисків: "Музика бароко для труби" (2001р.), "Концертні твори для труби і фортепіано" (2003р.), "Антологія українських трубачів. том I" (2003р.). Так, у 2004 р. на підставі його проекту членами Міжнародної Гільдії трубачів (ITG) був випущений тиражем у 7000 тисяч ексклюзивний диск "Trumpet players & trumpet music of Ukraine".

Півстоліття професор В. Т. Посвалюк присвятив педагогічній діяльності, увінчаної перемогами студентів у 1980-1990-ті роках на республіканських (О. Корш, О. Федотов), міжнародних (О. Арсенюк, І. Барановський, С. Дем'янчук, П. Полонський, О. Яненко, дипломат В. Анцупов) конкурсах. Органічною частиною творчості професора Посвалюка було тридцятиріччя яскравих творчих 1979–2007 років на посаді соліста-регулятора в оркестрі Національної опери України.

Культуротворчі вектори професора В.Т. Посвалюка в музично-інформаційному просторі України, світу ствердили значимість митця як яскравого представника національного духового мистецтва України в світі на зламі тисячоліть.

Його творчо-організаційна діяльність в справі популяризації духової музики в Україні, країнах Західної Європи, США достойна наслідування, чому певної мірою сприяли власний концертно-виконавський досвід, творчі контакти й роки співпраці з корифеями музичного мистецтва світу, як-от: диригенти С. Турчак, Н. Рахлін, В. Кожухар, Г. Рождественський, Ю. Теміркано, І. Гамкало, інструменталісти Т. Докшицер, Д. Ойстрах, Л. Коган, Г. Кремер, В. Криштальський, Р. Керер, В. Співаков, Є. Ржанов. Високу оцінку творчості В. Посвалюка залишили в історії Едвард Тарр, професор Базельської консерваторії й директор музею гри на трубі м. Бад-Закінген Німеччини, Ю.Усов, професор Московської консерваторії ім. П. Чайковського, доцент А. Селянин з Саратовської консерваторії ім. Л. Собінова, численна когорта українських музикантів.

Таким чином ретроспекція як метод вивчення минулого з позицій сучасного сприяє розкриттю різноаспектних форм діяльності уродженців України Т. О. Докшицера й В. Т. Посвалюка в контексті їх значимості як видатних трубачів світу. Подальші дослідження концертно-виконавських традицій, педагогічного досвіду кожного з них для розвитку інноваційних прийомів у навичках, вміннях гри на трубі, збагаченні репертуару, самовдосконаленні безперечні й перспективні для відчуття культуротворчості як потреби досконалого звучання інструменту, віртуозного володіння ним для популяризації мистецтва духової музики України в світі.

Література

1. Докшицер Т.О. Трубач на коні // Мемуари.- М., Вид.-во Російські фанфари", 1996. – 240 с., іл.
2. Докшицер Т.О. Шлях до творчості. // монографія, – Вид. Дім: " Муравій", М.: 1999.- 216 с.
3. Докшицер Т.О. Система комплексних занять трубача. // посібник. – М.: Музика, 1985.
4. Кавунник О.А. Тимофій Докшицер – трубач-легенда [Текст] : монографія / 2-е вид., доп. / передм. В. І. Рожка – Ніжин : Видавець ПП. Лисенко М.М., 2010. – 111 с.: фотоіл., додатки, бібліог. 109-110.

5. Кавунник О. А. Валерій Посвалюк [Текст] : творчий портрет // монографія – Ніжин : Міланік, 2008. – 71 с.: фотоіл. – Бібліогр.: с. 66-69. До 95-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.
6. Кавунник О. А. Академік Володимир Рожок в контексті музичної регіоніки Чернігово-Сіверщини // Культура і мистецтво Чернігово-Сіверщини: міста, події, постаті /колект.мон., ред.-упоряд. Кузик В.В., Кавунник О.А. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М.М., 2021, – 256 с. з іл.
7. Марценюк Г. П. Грані таланту : творчі портрети видатних митців України : монографія / – К. : Інформаційно-аналітичне агентство, 2008. – 160 с.: фотоіл.
8. Посвалюк В.Т. Мистецтво гри на трубі в Україні: Монографія – Київ: НУКіМ, 2006.– 400с.: іл. – Бібліогр.: с. 351-364.,
9. Посвалюк . В. Т. Історія виконавства на трубі. Київська школа. Друга половина XIX-XX ст. [Текст] : навч. посібник для вищих навч. закл. культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації /; Кафедра духових та ударних інструментів КНУКіМ. – К. : [б.в.], 2005. – 176 с.: фотоіл.



УДК 78.03:785.11(477)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-0500-7194>

*Гайдабура О.Д.,
Гайдабура В.О.,
м. Рівне*

РЕФОРМАЦІЯ ТА УДОСКОНАЛЕННЯ ЕСТРАДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ЖАНРУ В МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ

Анотація. У статті розглядається проблема становлення і розвитку сучасного джазу на теренах України у творчості колективів естрадно-музичного жанру. Аналізується їх виконавська манера, вміння підбирати репертуар і використовувати музичні твори в подальшій концертній діяльності до знаменних календарних дат в системі музично-виконавської практики.

Ключові слова: назви творчих колективів, прізвища курівників, композиція, мистецтво

Abstract. The article considers the problem of formation of modern jazz in Ukraine in the work of groups of pop-instrumental genre and performance style. Ability to select the repertoire and use musical works with subsequent concert activities to significant calendar dates in the system of musical performance practice.

Key words: name of creative collectives, surnames of leaders, composition, art.

Мета статті – ознайомити шанувальників джазового мистецтва із діяльністю творчих колективів, їх виконавською манерою.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва вагоме місце посідає джазове виконавство, що має неабиякий вплив на людину. Професійне навчання джазової музики запроваджено в багатьох освітніх закладах України, зокрема, в Рівненському державному гуманітарному університеті, де навчається талановита молодь, яка шукає нові шляхи реалізації своїх можливостей.

Аналіз досліджень. Розвиток естрадної і джазової музики в Україні загалом та в житті кожної людини зокрема, відіграє важливу роль, адже її популярність невинно зростає. Інформацію щодо значної кількості джаз-оркестрів та ансамблів можна віднайти в засобах масової інформації, ознайомитися з їхньою діяльністю на різноманітних конкурсах, фестивалях, концертах тощо. Дослідженнями з цієї проблематики займалися такі науковці, як Є. Левада [4], А. Матвіїв [6], Л. Пакотило [5], І. Плюта [7] та інші.

Основний матеріал. 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 керуванням 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 жорстокого 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 гастролюють всесвітньо відомі джазові колективи: оркестри Хела Уінна (1934р.) і Джека Бартона (1935 р.) з Англії; Боббі Астора (1934 р.) з Німеччини; Антоніна Циглера (1934 р.) та Отто Скупецького (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 їх активних виступів 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 вітчизняної 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 склався 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 керуванням 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 біг-бендів. 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 складні 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 на танцювальних вечорах, керував А.Владико. Згодом цей оркестр очолив М.Шевчук. 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.).



*Джаз-оркестр кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.
Диригент Олександр Гайдабура. 2020 рік*

У 1979 році при міському Будинку культури Володимир Шварцапель організував професійний джаз-оркестр "Панорама", володар Гран-прі на Всесоюзному конкурсі сучасної музики в 1981 році, м. Солігорськ, Білорусія. В цьому оркестрі працювали викладачі нашої кафедри Євгеній Самусенко, Леонід Редько, студенти кафедри Степан Цюлюпа, Віктор Лук'янчук, Іван Лазар.

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 тощо. Доцільно також зазначити, що склад оркестрів та ансамблів не був стабільним, тому репертуар і стиль виконавства мали стихійну спрямованість [4, 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.Голошапов, 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, 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.), "Ег.І. Orchestra" – магнітоальбом "Габріеліус" (1999 р.) дитячий біг-бенд під керуванням О.Гегеля, а нині – В.Басюка (Кривий Ріг), тріо Е.Ізмайлова (Крим) – магнітоальбом "Мінарет" (1999 р.), квартет В.Шабалтаса (Харків) з магніто-альбомом "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 МС" з однойменним альбомом (2000 р.), гурт "Святошинський Хрест" (2001 р.), а також гурт "Біокорд" з проектом "Вищі небеса" (1994 р.), "Рутенія" з магнітоальбомом "Провінційний джаз" (1998 р.) та інші [4, 40-42].

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

"Джаз-експромт"

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 був визнаний найкращим вокальним колективом України. В цьому ж році гурт стає переможцем національного радіо хіт – парад "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 Тампере (Фінляндія).

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

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, в основному, 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 та 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.

Рок-формація "Chant Moulin" (м. Рівне) була створена шанувальниками рок-музики Ю. Шнайдером та А. Ляшуком в 1991 році. Спочатку два виконавці: Юрій – гітара та Андрій – флейта, створювали свої власні композиції, спираючись на фольклорний матеріал Рівненського Полісся. Йшов час творчих пошуків, і з дуєту гурт перетворився в справжню творчу групу музикантів, які гастролювали з концертними програмами. У 2000 році до складу гурту були запрошені В.Луговський – ударні, В.Гайдабура – клавішні, О.Конотопчик – гітара, Ю.Садовий – бас-гітара, Н. Волощук – бандура. Був зроблений цікавий спільний проект "Chant Moulin" разом з джаз-оркестром кафедри духових та ударних інструментів ІМ РДГУ (диригент О.Гайдабура), де було поєднано рок-музику з джазом. В цей час був знятий музичний фільм "Синя папороть", а також записаний ексклюзивний компакт-диск з цією ж назвою. [Дослідження автора].

Перспективи розвитку естрадного жанру як явища культури пов'язані з його здібністю бути музичним еквівалентом сучасного життя, активно активно взаємодіяти з іншими музичними жанрами, періодично повертаючись до блюзових витоків своїх засобів виразності. У цьому багатовекторному мистецькому світі естрадний жанр знайшов своє особливе місце в Україні, вбираючи в себе національну культуру і національні особливості.

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. Левада Є. Цей ностальгійний джаз / Левада Є.// Рівне: Бульвар. 1993.- Липень.
5. Пакотило Л. Джаз-сейшн в інституті / Л. Пакотило // Сім днів.- 1994.- 27 грудня.
6. Матвійів А. Олександр Гайдабура: "Джаз – музика стильна, смачна і професійна"/ А. Матвійів // Високий замок.- Львов.- 2001.- 21 грудня.
7. Плюта І. Джазові імпровізації про нашу культуру/І. Плюта // Рівне вечірне, 2003,- 14 березня
8. Сапожник О. Популярна естрадна музика в Україні: Історичний екскурс. К.: Мистецтво та освіта, 2003. – № 2,3,4.; 2004 – № 1. – 10 с.
9. Дацков А. Творчих щедрот оберіг. – Рівне: Волинські обереги, 2007, с.176-180.
10. Гайдабура О., Столярчук Б. Ритми рівненського джазу. – Рівне, 2009,- 4 – 167 с.
11. Гайдабура О. Особисті дослідження 1974 – 2001 рр. – Рівне.



УДК 780.646.1(092)(477.43)

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1897-7947>*Левчук О.А.,
м. Рівне*

ТРУБАЧІ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ В ІСТОРІЇ ДУХОВОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА ПОДІЛЛЯ

Анотація. У статті в історичній проекції досліджується еволюція трубної школи на Хмельниччині. Розглядається творча діяльність педагогів класу труби мистецьких освітніх закладів Хмельниччини та їх роль у процесі професійної підготовки музиканта-духовика.

Ключові слова: школи для труби, інструментально-ансамблеве виконавство, духові інструменти.

Annotation. The article examines the evolution of the trumpet school in the Khmelnytsky region in a historical projection. It considers the creative activity of trumpet teachers of art educational institutions of Khmelnytsky region, as well as their impact on the process of professional training of a wind musician.

Key words: trumpet school, instrumental and ensemble performance, wind instruments.

Сьогодні професійна музична освіта стає важливою ланкою підготовки фахівця у сфері музичного мистецтва. Реформування музичної освіти в державі детермінує проблему вивчення духовної виконавської культури, відтворення історичної картини еволюційного розвитку професійного музичного виконавства в Україні, аналізу та осмислення музично-педагогічного досвіду.

З огляду на це, важливого значення набуває дослідження регіональних особливостей музичного навчання та виховання особистості в ретроспективній проекції.

Важливою складовою частиною національної культури є саме духове музичне мистецтво України. Школа гри на трубі як непересічне, оригінальне художнє явище у професійній музичній культурі займає надзвичайно важливе місце в соціокультурному просторі.

Історія розвитку українського духового інструментально-ансамблевого та оркестрового виконавства всебічно висвітлювалась в наукових та навчально-методичних працях В. Апатського, В. Посвалюка, Р. Вовка, В. Богданова, П. Круля, І. Гишки, Р. Наконечного, О. Плохотнюка, В. Громченка, Я. Сверлюка, В. Качмарчика, В. Носова, С. Цюлюпи, Ю. Рудчука та інших.

Проблемами дослідження еволюції становлення та розвитку шкіл гри на трубі в Україні займались науковці-мистецтвознавці В. Посвалюк, І. Гишка, С. Цюлюпа та ін. Однак, суттєвою прогалиною, на наш погляд, є відсутність наукових праць з ґрунтовним і систематизованим вивченням діяльності виконавської школи гри на трубі на Хмельниччині та її ролі в мистецькому житті Західної України. Тому, **метою** статті є дослідження передумов створення трубної школи на Хмельниччині та характеристика творчої діяльності її найкращих представників.

Шляхи становлення та розвитку духової інструментально-оркестрової музики на Поділлі тісно пов'язані з еволюцією духового музично-виконавського мистецтва України. Значну роль у мистецькому житті Хмельниччини відігравали музичні товариства та цехи, які створювались в статусі корпоративних організацій музикантами професіоналами, у більшості з відставних музикантів військових духових оркестрів. Дослідник Ван Цзі стверджує про те, що духові оркестри та ансамблі музичних товариств і цехів активно приймали участь практично у всіх формах громадського життя в містах і селах Хмельниччини. У монографії "Історія духового музичного мистецтва України" професор В.О. Богданов зазначає про те, що "Музикантські цехи в Україні існували у містах, які мали так зване Магдебурзьке право, згідно з яким вони звільнялися від управління й суду феодалів" [2]. Першим в Україні, у 1578 році, було засноване товариство у Кам'янці-Подільському, яке відіграло важливу роль у поширенні музичної освіти в регіоні та розвитку професійної ансамблево-оркестрової культури.

Важливого значення у розвитку культури і мистецтва в цілому, та духової музики зокрема, набуває відкриття на Поділлі навчальних мистецьких закладів, яке пов'язують з іменем видатного педагога і музичного діяча професора Тадеуша Ганицького, який вважається засновником професійної музичної освіти на Поділлі. Саме він в 1903 році заснував першу музичну школу в Кам'янці Подільському, діяльність якої зайняла почесне місце в розвитку національної культури і музичного мистецтва України.

Важливою подією в історії культури Хмельниччини є створення в 1935 році Народного музичного університету в селі Водички Хмельницького району. В цьому народному закладі здійснювалась підготовка викладачів, оркестрантів та керівників духових оркестрів та ансамблів.

Значну роль у історії становлення та розвитку духового інструментального, ансамблевого та оркестрового виконавства на Хмельниччині відіграли мистецькі навчальні заклади краю, до яких

відносяться дитячі музичні школи (ДМШ), школи мистецтв, Кам'янець-Подільське училище культури, Хмельницький музичний коледж імені В.І. Заремби, Кам'янець-Подільський національний університет імені І. Огієнка. У всіх цих навчальних закладах існують класи гри на трубі.

Провідним навчальним мистецьким закладом на Поділлі для підготовки спеціалістів у галузі культури і мистецтва по праву є Хмельницьке музичне училище імені В.І. Заремби – заклад, що об'єднав різні покоління музикантів безмежною силою музики. Клас труби цього навчального закладу очолює **Кашперський Володимир Петрович** (1980 р.н.) Музичну освіту здобув у Хмельницькому музичному училищі (1999 р. клас викладача Р.Є. Андросюка) та Кам'янець-Подільському державному педагогічному університеті (2004 р. клас заслуженого діяча мистецтв України М.В. Тихоліза). Навчався в магістратурі Хмельницького гуманітарно-педагогічного інституту, яку закінчив з відзнакою в 2006 р. За роки роботи виховав цілу плеяду талановитих виконавців на трубі, які є лауреатами та дипломантами Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів і фестивалів. Серед них **Пасічник О.** – дипломант XXVII та XXVIII Всеукраїнських конкурсів виконавців на духових інструментах (2010, 2011 р. м. Донецьк); **Поцулко М.** – XXVIII Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових інструментах (2011 р. м. Донецьк); **Кротевич Т.** – лауреат II премії V Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах імені В. Старченка (2012 р., м. Рівне), лауреат I премії III Всеукраїнського конкурсу української музики "Бурштинові ноти" (2012 р., м. Рівне), лауреат II премії XXIII Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових інструментах "Софіївські сурми" (2013 р., м. Умань), лауреат II премії II Міжнародного конкурсу юних виконавців "Подільський водограй" (2013 р., м. Вінниця), лауреат I премії Відкритого конкурсу Дніпропетровської консерваторії імені М.І. Глінки (2014 р., м. Дніпропетровськ); **Онищук В.** – лауреат III премії V Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах імені В. Старченка (2012 р., м. Рівне), лауреат II премії III Всеукраїнського конкурсу української музики "Бурштинові ноти" (2012 р., м. Рівне), лауреат I премії XXIII Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових інструментах "Софіївські сурми" (2013 р., м. Умань), лауреат III премії XXX Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових інструментах (2013 р., м. Донецьк), дипломант II Міжнародного конкурсу юних виконавців "Подільський водограй" (2013 р., м. Вінниця), лауреат III премії IV Всеукраїнського конкурсу української музики "Бурштинові ноти" (2013 р., м. Рівне), лауреат II премії Відкритого конкурсу Дніпропетровської консерваторії імені М.І. Глінки (2014р., м. Дніпропетровськ); **Посонський Р.** – лауреат III премії XXIII Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових інструментах "Софіївські сурми" (2013 р., м. Умань); **Варвалюк А.** – лауреат II премії II Всеукраїнського конкурсу інструментального мистецтва "Тріумф Fest" (2014 р., м. Умань), дипломант III Міжнародного конкурсу юних виконавців "Подільський водограй" (2014р., м. Вінниця), дипломант Першого київського конкурсу виконавців на мідних духових та ударних інструментах студентів середніх музичних навчальних закладів України (2015р., м. Київ), дипломант XXIV Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах "Дніпровські сурми 2015" (2015 р., м. Дніпропетровськ); **Шевчук І.** – лауреат II премії II Всеукраїнського конкурсу інструментального мистецтва "Тріумф Fest" (2014 р., м. Умань), лауреат I премії XXIV Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах "Дніпровські сурми 2015" (2015 р., м. Дніпропетровськ); лауреат I премії Хмельницького обласного відбіркового огляд-конкурсу "Нові імена" (2015 р., м. Хмельницький), лауреат I премії VII Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах імені В. Старченка (2016 р., м. Рівне), лауреат I премії VII Міжнародного конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах "Сурми Буковини" (2017 р., м. Чернівці).

Поряд з викладацькою роботою Кашперський В.П. активно займається і науковою діяльністю. Про це свідчить багаточисельні наукові публікації та участь у науково-практичних конференціях.

Володимир Петрович бере активну участь у роботі журі виконавських конкурсів, зокрема: Обласного конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах (м. Хмельницький), XXIII Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових інструментах "Софіївські сурми" (2013 р., м. Умань), XXIV Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових ударних інструментах "Дніпровські сурми 2015" (м. Дніпропетровськ), Першого відкритого конкурсу виконавців на оркестрових духових та ударних інструментах "Сурми над Бугом" (2015 р., м. Хмельницький).

За роки педагогічної діяльності Кашперський В.П. неодноразово був нагороджений почесними грамотами, подяками та дипломами.

По сумісництву клас труби в Хмельницькому музичному коледжі імені В.І. Заремби веде Т.В. Безнюк, який є головним диригентом та художнім керівником Хмельницького муніципального естрадно-духового оркестру.

Народився Т.В. Безнюк в м. Костопіль Рівненської області. Музичну освіту здобув у Рівненському музичному училищі (1997 р., клас Кібіти А.М.) та на кафедрі духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (2002 р., клас заслуженого артиста України, доцента кафедри Сіончука О.В.).

Після закінчення навчального закладу працював артистом вищої категорії Хмельницького муніципального естрадно-духового оркестру та обласного симфонічного оркестру. У 2009 році призначений на посаду головного диригента Хмельницького муніципального естрадно-духового оркестру. За сумлінну працю, творчі досягнення та вагомий особистий внесок у розвиток музичного мистецтва нагороджений почесними грамотами міського голови, міського та обласного управління культури, туризму, обласної ради та Міністерства культури.

Т. В. Безнюк є стипендіатом міського голови та лауреатом міського конкурсу "Кращий за професією 2010".

Кам'янець-Подільське училище культури готує спеціалістів в царині духової музики. Клас труби цього навчального закладу очолює завідувачка відділом духових та ударних інструментів **Остап'юк Лідія Миколаївна** (1959 р.н.)

Музичну освіту здобула у Харківському державному інституті культури, який закінчила у 1983 році.

Вагомий вклад у розвиток школи гри на трубі Поділля внесли відомі трубачі цього краю, а саме: **Морозов Олександр Олександрович** (1967 р. н.). Музичну освіту здобув у Донецькій консерваторії імені С. Прокоф'єва. Працює директором музичної школи с. Жванець, Кам'янець-Подільського р-ну.; **Кучинський Владислав Ігорович** (1995 р. н.). Музичну освіту здобуває на кафедрі духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ (клас заслуженого артиста України, доцента кафедри Сіончука О.В.) (навчається в магістратурі на заочній формі). Працює в Хмельницькій обласній філармонії артистом оркестру ансамблю пісні і танцю "Козаки Поділля"; **Кульчицький Денис Олександрович** (1990 р. н.). Музичну освіту здобув у Кам'янець-Подільському коледжі культури і мистецтв (2010 р.). Працює у Кам'янець-Подільському муніципальному духовому оркестрі; **Заремський Микола Антонович** (1961 р. н.). Музичну освіту здобув у Рівненському державному інституті культури (1986 р.). Працює викладачем Кам'янець-Подільської міської дитячої школи мистецтв; **Гонтарук Костянтин Васильович** (1993 р. н.). Музичну освіту здобув на кафедрі духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ (клас заслуженого діяча мистецтв України, професора Цюлюпи С.Д.) 2017 р. Працює артистом I категорії Кам'янець-Подільського військового оркестру; **Білошицький Роман Михайлович** (1983 р. н.). Музичну освіту здобув у Кам'янець-Подільському коледжі культури і мистецтв (2003 р.). Працює в Кам'янець-Подільському військовому оркестрі, артист II категорії.

Становлення професійного музиканта-трубача передбачає ряд послідовних циклів освітнього процесу, починаючи з музичної школи і завершуючи в музичних академіях, консерваторіях, інститутах мистецтв. В процесі трудової діяльності музиканта здобуті знання підтверджуються практикою і вдосконалюються професійна майстерність. Варто зазначити, що саме початкові музичні заклади освіти формують той фундамент міцності музиканта-духовика, саме на педагогах цієї ланки музичної освіти лежить. на наш погляд, найвідповідальніший період здобуття освіти, де вирішуються найважливіші методологічні завдання правильної постановки губного апарату, дихання, розвитку музичного слуху, відчуття чистоти інтонації, ансамблевої злагодженості, оркестрової підготовки, вміння самостійно працювати з музичним матеріалом та ін. Тому період навчання в початкових закладах музичної освіти вважається золотим періодом формування виконавця-трубача де і утверджується подальша профілізація самого учня в стінах музичних училищ та мистецьких фахових коледжів.

Хмельницька дитяча школа мистецтв імені М. Мозгового – клас труби очолює талановитий викладач Ожеван В.В., його учні є лауреатами обласних та всеукраїнських виконавських конкурсів та фестивалів; Хмельницька музична школа – викладач по класу труби А. Манькевич; Кам'янець-Подільська ДМШ імені Ф. Ганіцького – клас труби очолює Заремський М.А.; Красилівська ДМШ – клас труби очолює Ткачук А.І.; Дунаєвецька ДМШ – клас труби очолює Мороз О.В.

Висновки. Педагогічна та творча діяльність викладачів класу труби мистецьких закладів освіти Хмельниччини та окремих виконавців і артистів оркестрів відіграла надзвичайно важливу роль в освітньому процесі професійної підготовки музиканта-трубача та розвитку духового інструментально-оркестрового виконавства на Поділлі.

Література

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В. Апатский. – К. : ТОВ "Задруга", 2010. – 248 с. – ISBN 978-966-432-102-7.
2. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України : моногр. / В.О. Богданов. – Х. : Основа, 2000. – 336 с.

УДК 785.11:792.2(477.81)

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2757-4325>*Макаров Є.П.,
м. Рівне*

ЕСТРАДНО-СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР РІВНЕНСЬКОГО ОБЛАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ В ІСТОРІЇ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ

***Анотація.** У статті розглядаються питання творчої діяльності естрадно-симфонічного оркестру Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру, надаються біографічні та творчі портрети диригентів і артистів колективу.*

***Ключові слова:** естрадно-симфонічний оркестр, артист оркестру, театр.*

***Annotation.** The article considers the issues of creative activity of the pop-symphonic orchestra of the Rivne Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theater, provides biographical and creative portraits of conductors and artists of the orchestra.*

***Key words:** pop-symphonic orchestra, orchestra artist, theater.*

Важливою прикметою сьогодення є значне зростання ролі театру як мистецького явища в житті суспільства. Естетична культура людини пов'язана з його світоглядом, громадянською позицією та зрілістю. Саме тому, проблеми виховання гармонійної особистості тісно переплітаються з проблемами естетичного розвитку.

Одним із найбагатших і дієвих засобів естетичного виховання особистості є театр, музика та танець, які володіють величезною силою емоційного впливу і саме тому є дієвим засобом формування моральних та естетичних ідеалів та смаків.

Важливим чинником розвитку майстерності музиканта є професійна діяльність в оркестровому колективі, зокрема в оркестрі музично-драматичного театру. Тому лейтмотивом педагогічної діяльності у закладах вищої освіти є належна підготовка до оркестрової концертної практики виконавця на музичних інструментах в творчих колективах філармоній, театрів та професійних муніципальних оркестрах.

Проблемам дослідження історії становлення та розвитку українського музично-драматичного театру присвятили свої наукові праці дослідники-мистецтвознавці Д. Антонович, П. Гай-Нижник, Л. Білецька, Г. Веселовська, Р. Пилипчук, Л. Софронова; дослідженню творчої діяльності трупи Рівненського музично-драматичного театру присвячені наукові пошуки В. Богатирьова, Г. Борейко, І. Жилінського, Л. Савчин, Б. Столярчука та ін.; концептуальні ідеї щодо провідної ролі музики в діяльності театру висували О. Білас, І. Дюхтінг, Х. Новосад, В. Попов, К. Ратман; праці мистецтвознавців з питань функціонування естрадно-симфонічних оркестрів у трупах музично-драматичних театрів (О. Ізваріна та ін.). Надзвичайно цікавими є дослідження рівненських науковців Є. Власова, З. Крета, С. Цюлюпи, Б. Столярчука, І. Жилінського, Л. Савчин та ін.

Метою даної публікації є обґрунтування форм творчої діяльності естрадно-симфонічного оркестру Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру та його роль у мистецькому житті Рівненщини.

Театр відносять до синтетичних видів мистецтва, тобто таких, в яких спостерігається синтез різних мистецтв: літератури, музики, хореографії, образотворчого та ораторського мистецтв тощо. І саме музика покликана стати необхідним компонентом загального сценічного образу театрального дійства. У театральному мистецтві вагому роль відіграє музичний супровід, який створює особливу атмосферу всього, що відбувається на сцені, допомагає краще розкрити та проникнути у внутрішній світ героїв. "Диригент та виконавці повинні бути багатограними та всебічноосвіченими людьми та музикантами високого рівня. Театральні оркестранти повинні відповідати усім вимогам та тенденціям сучасного музичного мистецтва, зокрема бути різножанровими виконавцями, адже сьогодні оркестр грає вітчизняну класику, а завтра- популярні твори далеких зарубіжних композиторів або ж традиційну народну музику" [2].

Неможливо переоцінити роль естрадно-симфонічного оркестру в творчій діяльності колективу Рівненського обласного українського музично-драматичного театру. Оркестр створює музичний супровід вистав, активно займається концертною діяльністю, бере участь у бенефісах акторів тощо.

В різні роки головними диригентами оркестру Рівненського обласного українського музично-драматичного театру були талановиті музиканти С. Кисилевич, який працював диригентом театру з 1974 по 82 рр. С. Кисилевич здійснив постановки музичних вистав – "Піднята цілина" М. Шолохова,

"Білосніжка і сім гномів", Л. Устинова, "Розова павутина" Я. Мамонтова, "Старим козачим способом" А. Софронова; І. Куций, Є. Уляновський, В. Заяць працював на посаді головного диригента з 1986 по 1991 роки. Під його орудою творчим колективом театру були поставлені музичні вистави "Дами і гусари" О. Фредро, музика А. Кос-Анатольського "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, "Чорнобильська мадонна" І. Драча.

З 1991 року головним диригентом естрадно-симфонічного оркестру Рівненського обласного українського музично-драматичного театру працює народний артист України Зіновій Крет. Народився 30 жовтня 1959 року у с. Давидів Пустомитівського р-ну Львівської області. Музичну освіту здобув у Львівському музичному училищі імені С. Людкевича (1978 р.) та на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури (1984 р., клас ст. викладача О. Г. Садового). У 1978-1980 рр. – служба в армії у складі дивізійного оркестру ЗСУ; з 1981 року – артист оркестру Рівненського муздрамтеатру. З 1991 року – диригент оркестру Рівненського муздрамтеатру. З 1995 р. – головний диригент цього колективу. У 1997 році отримав звання заслуженого артиста України, у 20017 р. – звання народного артиста України. В 1994–2019 роках працював викладачем-сумісником кафедри народних інструментів і доцентом кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Під керівництвом цього диригента, музиканта оркестр став лауреатом театрального фестивалю "Оплески Буковини" (м. Чернівці). З. Крет є автором музики до вистав "Кін IV" Г. Горіна, "Чарівник смарагдового міста" О. Волкова, "За дев'ятим порогом" О. Коломійця (1993 р.), "По ревізії" М. Кропивницького (1994 р.), "На перші гулі" С. Васильченка (1994 р.), "Мартін Боруля" І. Карпенка-Карого, "Канотьє" М. Коляди, "Ніч перед Різдом" М. Гоголя.

Під орудою З. Крета естрадно-симфонічний оркестр театру здійснив музичне оформлення вистав: "Суперники" О. Манохіна, "Марія Тюдор" В. Гюго, "Сльози Божої матері" У. Самчука, "Тев'є" Г. Горіна, "Снігова королева" Є. Шварта, "Канотьє" М. Коляди, "Ніч на Івана Купала" М. Старицького, "Грай, шарманщик" В. Зіміна.

З. Крет є автором музичних постановок вистав: "Наталка Полтавка" І. Котляревського, М. Лисенка, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Сорочинський ярмарок" Л. Юхвида, М. Аваха (за М. Гоголем), "Пошились у дурні" М. Кропивницького, "За дев'ятим порогом" О. Коломійця, "Не судилося" М. Старицького, "А Рим палав коханням" М. Плавта та В. Шевелюффа, "За двома зайцями" Шевцова за М. Старицьким, "Моя чарівна леді" Ф. Лоу, "Господиня заїзду", "Ханума" А. Цагарелі, "Біла ворона", "Та неоднаково мені" по Т. Шевченку, "Не судилося" М. Старицького, "Пошились у дурні" М. Кропивницького, "Дами і гусари" П. Соліна, "Поцілунок Чаніті" Є. Шатуновського, "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка та ін.

Надзвичайно цікавою стала робота оркестру під керівництвом диригента З. Крета в музичній виставі "Оперета,.. оперета" за літературним сценарієм О. Олексюка. На знак відкриття нового театального сезону 2003-2004 років, 9 листопада відбулась прем'єра вистави. Ця вистава стала творчим внеском на підтвердження статусу театру як музично-драматичного. У сценарії постановки було широко використано музику з надзвичайно популярних оперет: "Принцеса цирку", "Фіалка монмартра", "Баядера", "Маріца", "Сільва" Імре Кальмана; "Хелло, Доллі" Г. Германа; "Джудітта" Ф. Легара; "Моя чарівна леді" Ф. Лоу; "Циганський барон" Йогана Штрауса; "Вільний вітер" та "Біла акація" Ісаака Дунаєвського; "Трембіта" Ю. Мілютіна; "Весілля в Малинівці" Б. Александрова. Разом з акторами театру, які володіють вокальною майстерністю, у виставі брали участь професійні співаки Рівненської обласної філармонії – народна артистка України Наталія – Марія Фарина, заслужений артист України Микола Швидків, заслужений працівник культури України Галина Попович, Світлана Брикіна.

В естрадно-симфонічному оркестрі Рівненського обласного українського музично-драматичного театру працюють надзвичайно талановиті, віддані своїй справі музиканти. Серед них: **Лариса Єрусалимець** – скрипка, музичну вищу освіту отримала в Петрозаводській державній консерваторії; **Володимир Карпенко** – бас-гітара, контрабас, музичну освіту здобув на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури, клас заслуженого діяча мистецтв України, професора Богдана Столярчука; **Наталія Вернюк** – віолончель, музичну освіту здобула у Рівненському музичному училищі та Київській державній консерваторії імені П. Чайковського; **Ольга Турович** – скрипка, музичну освіту здобула на кафедрі народних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету; **Алла Муран** – альт, музичну освіту здобула у Рівненському музичному училищі; **Сергій Мартинюк** – труба, трембіта, навчався у Рівненському державному музичному училищі та на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури, клас старшого викладача О. Садового; **Ярослав Малярський** – труба, закінчив магістратуру кафедри духових та ударних інструментів

Інституту мистецтв РДГУ, клас труби і диригування заслуженого діяча мистецтв України, професора С. Цюлюпи; **Ірина Негода** – флейта, музичну освіту здобула у Рівненському державному музичному училищі та музично-педагогічному факультеті РДГУ; **Олена Васьковець** – скрипка, музичну освіту здобула в Рівненському державному музичному училищі; **Володимир Ворончак** – гобой, випускник Тернопільського державного музичного училища і кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ; **Людмила Самчук** – альт; музичну освіту здобула на кафедрі народних інструментів Інституту мистецтв РДГУ; **Руслан Лотоцький** – альт, випускник Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка; **Олег Палаженко** – кларнет, кандидат педагогічних наук, доцент. Музичну освіту здобув в Тульчинському училищі культури та магістратурі кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, клас заслуженого працівника культури України, доцента Д. Панасюка; **Олег Литвин** – тромбон, трембіта, навчався у Рівненському державному музичному училищі, клас П. Козоровицького і І. Данилюка, та на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури, клас доцента М. Терлецького; **Андрій Чернуха** – валторна, музичну освіту здобув у Херсонському музичному коледжі. На даний час є магістрантом кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, клас доктора педагогічних наук, професора Я. Сверлюка; **Анатолій Оксенюк** – саксофон, кларнет, навчався у Рівненському музичному училищі та Петрозаводській консерваторії; **Сергій Димченко** – ударні інструменти, музичну освіту здобув у Рівненському державному музичному училищі, клас Л. Котлара, та на кафедрі духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури, клас Л. Котлара. На основній роботі працює старшим викладачем кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ; **Валерій Кравчук** – концертмейстер оркестру, випускник Новосибірської державної консерваторії.

Висновки. Колектив оркестру Рівненського обласного академічного українського музично-драматичного театру за період трудової діяльності зробив вагомий внесок у розвиток культури та мистецтва на теренах Волинського Полісся. Музичне оформлення і супровід музичних вистав та концертних програм завжди відзначались високим рівнем професійного виконавства артистів оркестру та його диригентів.

Література

1. Жилінський І.Ф. Історія театрального мистецтва Рівненщини / Науковий редактор Богдан Столярчук. – Рівне: Видавець О. Зень, 2009.- 660 с.: іл.
2. Крет З.М. Музика в театрі: Навчально-репертуарний посібник. Рівне: Дока центр, 2011. – 232 с.
3. Савчин Л.М. Рівненський обласний академічний український музично-драматичний театр. / Л.М. Савчин. – Монографія. – Рівне: Волинські обереги, 2010. – 332 с.
4. Столярчук Б.Й. Митці Рівненщини. Енциклопедичний довідник. 2-ге вид., допов. – Рівне: видавець О. Зень, 2011. – 386 с.



ПЕДАГОГІКА ТА МЕТОДИКА ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА



УДК 7.071.2

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-4544-8533>

**Карп'як А.Я.,
м. Львів**

ПАРАДОКСИ ПРОФЕСІЇ: У ПОШУКАХ СТИЛЮ (наукова праця під керівництвом Народного артиста України, доктора мистецтвознавства, професора Апатського В.М.)

Член-кореспондент АМУ, доктор мистецтвознавства, Володимир Миколайович Апатський – один з фундаторів наукової школи у сфері музичного виконавства, зокрема, виконавства на духових інструментах. Науковець зміг об'єднати навколо себе учених, які займаються дослідженням акустичної природи духових інструментів, анатомо-фізіологічних основ виконавської техніки духовика, проблем становлення виконавського апарата, виразових можливостей духових інструментів та виконавської майстерності музиканта, питань виконавської творчості, історії духового виконавства, методики, дидактики, педагогіки. Під наставництвом професора захистили наукові праці ряд вчених – Р.Вовк, Б.Нічков, П.Круль, В.Качмарчик, А.Карп'як.

Висвітлення у статті праці під керівництвом видатного артиста, музикознавця, науковця дозволяє з'ясувати особливості методів роботи В.М.Апатського з молодими дослідниками, розповідає про складні процеси розробки нових тем та напрямків, про взаємовідносини у музичному науковому світі України.

Ключові слова: науково-педагогічні методи В.М.Апатського, етапи роботи над дисертаціями, захисти наукових робіт.

AUC Corresponding Member, Doctor of Arts, Volodymyr Mykolayovych Apatsky – one of the founders of the scientific school in the field of music performance, and particular, performance on wind instruments. The scientist was able to unite around him scientists who study the acoustic nature of wind instruments, anatomical and physiological foundations of wind technique, the problems of formation of the performing apparatus, expressive abilities of wind instruments and performing skills of the musician, issues of performing art, history of wind performance, methods, didactics, pedagogy. Under the mentorship of the professor, a number of scientists defended their scientific works – R. Vovk, B. Nichkov, P. Krul, V. Kachmarchyk, A. Karpyak.

In the article coverage the work under the guidance of a prominent artist, musicologist, scientist allows to clarify the peculiarities of the methods of V. Apatsky's work with young researchers, tells about the complex processes of developing new topics and directions, about the relationship in the music scientific world of Ukraine.

Key words: scientific and pedagogical methods of V. Apatsky, stages of work on dissertations, defenses of scientific works.

Роки освіти залишають яскраві спогади у житті кожної людини. Особливо доречним це твердження видається після 25 років зусиль "вічного студента". Підготовка матеріалу до друку відкрила той показовий факт, що 9 років мого навчання пройшли під керівництвом професора Володимира Миколайовича Апатського. У мене не було у житті більш тривалого наставника з фаху. Спогади про видатного митця займають особливу нішу у пам'яті та серці поряд з усіма спеціалістами, що передавали нам безцінний досвід та знання, а висока повага дозволила увіковічнити пам'ять про них в есе, тезах, нарисах, статтях [3, с.157-165; 4, с.184-188; 5, с.29-32; 6, с.86-94; 7, с.158-165; 8, с.157-167; 9, с.179-185].

Перше знайомство з майбутнім керівником, а пізніше і консультантом, з рук якого у той час мені пощастило отримати Диплом лауреата I премії, відбулося 1992 року у Донецьку, під час проведення IX Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців на духових інструментах. Тоді я навіть уявити не міг, що усього через 4 роки потраплю під опіку прославленого майстра. Але цей шлях видався нелегким та, навіть, парадоксальним.

У 1996 році я завершував навчання у Львівській державній консерваторії. Головою державної комісії на оркестровий факультет було запрошено з Києва професора Кудряшова О.С. Визначний



Апатський В.М.

флейтист дуже прихильно поставився до мене, відзначивши найвищими оцінками мою сольну та ансамблеву гру, диригування оркестром, відповіді на іспиті з методики та історії і сприяв забезпеченню цільового спрямування для навчання в асистентурі-стажуванні Національної музичної академії України у Києві. Такий документ у той час мав давати безумовне право навчатися далі, тим більше, за активної підтримки проф. Кудряшова О.С., у клас якого я сподівався потрапити.



*З професором Кудряшовим О.С.,
1996*

Він вважав таїнство уроку недоторканим обрядом і пізніше я не раз пересвідчувався у цьому. Відтак, не в змозі залишити поза увагою розпорядження завідувача кафедри, вкрай сердитий професор Апатський з'явився на виклик та відразу висловив своє невдоволення через зірваний урок. Жодним чином не звернувши уваги на зауваження колеги, професор Антонов В.С. лаконічно та доброзичливо сповістив мене: "Тепер Ви будете працювати під керівництвом Володимира Миколайовича, вітаю, до побачення". Від такого неочікуваного "подарунка" науковець на хвилю втратив дар мови. Завідувач скористався збентеженим станом професора Апатського і встиг за той час спритно вийти з приміщення. "Та вони потім навіть не збираються працювати!" – лише встиг вигукнути навздогін завідувачу професор Апатський, вірогідно, маючи досить багатий досвід у роботі з такими як я. Але Антонов, напевно, цього уже не почув. Пройшло ще кілька хвилин, поки Володимир Миколайович оговтався від блискавичних рішень керівництва. Він уважно оглянув мене, 22-річного невігласа-провінціала з ніг до голови та, цілковито втративши настрої, сів і важко зітхнув. Скоріш за все, професор подумав, що зірваний урок виявився найменшою прикрістю, яка сталася з ним у той день. Втім, для Володимира Миколайовича не було звичним впадати у меланхолію і через кілька хвилин він переконливо, швидко і чітко надавав мені ключові вказівки, яких я мав притримуватися за умов навчання під його керівництвом.

Я був збентеженим значно більше за професора, адже на той час мав дуже віддалене поняття про те, що таке дисертація. Слова "бакалавр" та "магістр" у 80-90х зустрічалися мені хіба у книзі "Одісея капітана Блада" Р.Сабаттіні. І найважливіше, нова диспозиція траєкторії наступного навчання не була зрозумілою та не відповідала моїм початковим сподіванням та намірам. Відтак, ще тривалий час після приєднання до кафедри духових та ударних інструментів НМАУ, я поєднував консультації у Володимира Миколайовича з уроками у професора Кудряшова О.С.

Але приїзд до Києва став серйозним та неочікуваним випробуванням. Завідувач кафедри духових та ударних інструментів, професор Антонов В.С. повідомив, що академія не зможе задовільнити офіційного звернення Львівської консерваторії. Виник конфлікт між Антоновим В.С. та Кудряшовим О.С. Останній настоював на проведенні прослуховування. Професор Антонов спочатку не зважав на вимогу колеги. Кудряшов вважав, що основною причиною відмови мені у навчанні в асистентурі виступає намір обмежити його право працювати з талановитими музикантами. Коли дискусія почала набирати загрозливих форм та масштабів, проф. Антонов В.С. під тиском погодився провести прослуховування. Мені дали можливість виконати у залі академії Партіту a-moll Й.С.Баха, Сонатину А.Дютіє, Концерт Ж.Ібера та Фантазію Г.Форе. Антонов В.С. щиро похвалив моє виконання та, очевидно, вирішив змінити тактику. Він запевнив, що знайде вихід з непростого становища, запросив мене у відділ аспірантури та наказав викликати з уроків у кабінет завідувача аспірантури професора Апатського В.С.

Володимир Миколайович Апатський, як мені вдалося відразу дізнатися у той доленосний день, найбільше у житті не любив, коли його відволікали від роботи зі студентами.



Антонов В.С.

Наші подальші зустрічі з проф. Апатським були частими, корисними та результативними. Протягом кожного наступного місяця мені вдавалося досить відчутно поповнювати матеріал дослідження. Володимир Миколайович призначав зустрічі в аудиторії академії або у себе вдома, на вул. Рокосовського, 2. Переважно, він просив мене розповісти про знахідки або читати уже готовий матеріал статті, розділу, анотацій тощо, займаючи зручне місце у кутку кімнати. Час від часу Володимир Миколайович зупиняв мою запальну розповідь та робив деякі ремарки, зауваження, пропозиції, уточнював деталі. Йому відразу сподобалася моя здатність працювати з текстами, користуватися послугами бібліотек, архівів, аналізувати та систематизувати матеріал, проводити опитування сучасників досліджуваних подій і т.д. Цілком можливо, що ці здібності я отримав від батька, який постійно працював з документами, перебуваючи на посаді директора школи та діда-науковця, дослідника історії церкви.

Поступово Володимир Миколайович настільки пройнявся темою моєї дисертації та усвідомленням значної кількості "білих" плям, неточностей і, разом з тим, яскравих здобутків та подій в історії флейтового мистецтва, що вирішив більш активно допомагати мені. Сьогодні найбільше пригадується велике бажання та старання, які були докладені наставником для мого знайомства з академіком, ректором (1968-1974) Київської консерваторії, Іваном Федоровичем Ляшенком (1927-1998). Апатський наголошував, що зустріч необхідно провести якнайшвидше і був цілком правий, адже за короткий час після нашої розмови з І.Ф.Ляшенком, відомого музикознавця не стало. Допомога академіка у праці над дисертацією виявилася напрочуд вагомою. Він чудово особисто знав спеціалістів-духовиків, які працювали в Україні у 40-50х роках ХХ століття. У доброзичливому пориві після зустрічі з земляком, як він відразу став називати мене, Іван Федорович вирішив подарувати рідкісні записи Дмитра Біди, які він отримав у подарунок від легендарного флейтиста. Допоміг Володимир Миколайович і в налагодженні прямих контактів з родинами А.Проценка, Ю.Зацерковного, Г.Галанти, а також сприяв публікації моїх перших статей у рідкісних на той час музично-наукових виданнях.

Видалося, що ми з Володимиром Миколайовичем налагодили чудові стосунки та знаходимося "на одній хвилі". Але праця над дисертацією складається з багатьох рівнів підготовки, які дуже несхожі між собою. Творчий процес дослідження за активності науковця може займати не так багато часу, значно складніший період наступає після завершення основної праці над текстом роботи. Досліднику необхідно пройти велику кількість іспитів та формальних процедур, які потребують зусиль, терпіння та скоординованих дій здобувача та наукового керівника. Володимир Миколайович ставився до таких процедур, як до цілком зайвої бюрократичної тяганини, він не бачив у них жодного сенсу та, відстоюючи своє право на свободу творчості, не раз псував відносини з музичними функціонерами.

Знаючи про негативне ставлення наукового керівника до процесів передзахисту, я намагався самостійно вирішувати усі питання. Але коли прийшла черга іспиту з фаху, присутність на ньому наставника була обов'язковою. Спеціально через одного-єдиного здобувача у цей день було зібрано серйозну комісію, у яку входили доктори мист., професори Котляревський І.А., Шамаєва К.І., проректор з наукової роботи Ляшенко А.П. Володимир Миколайович навідріз відмовився бути присутнім на іспиті, мотивуючи свою відсутність роботою зі студентами. Лише жорстка позиція Івана Арсенійовича Котляревського (1941-2007), який був знайомий на той час з моєю працею і прихильно ставився до дослідження, примусила проф. Апатського В.М. змінити своє рішення і протягом заходу він був надзвичайно обурений поведінкою завідувача кафедри теорії музики, який стимулював появу на іспиті Володимира Миколайовича,



Ляшенко І.Ф.



Котляревський І.А.

очевидно, якимось "неприйнятними" методами. Уся ця напруга, яка склалася навколо мого ексклюзивного та вирішального екзамену коштувала мені багато нервів, враховуючи необхідність бути готовим до відповіді на 50 складних питань з фаху. Але впевнена орієнтація у предметі та визнання відомими музикознавцями заслуг дисертації змогли швидко змінити гнів Володимира Миколайовича на приязне ставлення і вже до кінця іспиту він, на моє здивування, весело жартував з колегами та приєднався до розхвалювання переваг дослідження. З того часу, мене не раз у наступному підтримували і, навіть, рятували відомі музиканти-теоретики та я пройнявся справжньою повагою до фахівців-музикознавців, які раніше видавалися мені, як виконавцеві, надто прискіпливими та зверхніми.

Напевно, найбільшим потрясінням для науковців у 90х-2000х роках варто вважати розвиток інформаційно-цифрових технологій. Вони стали справжнім випробуванням для творчості дослідників. Цей процес продовжується і донині, але він зараз є достатньо зрозумілим та в певному сенсі керованим. Якщо у 90-х науковець змушений був користуватися "дідівськими" методами пошуку, обробки та оформлення інформації, використовуючи друкарську машинку, будь-яку можливість потрапити у велику бібліотеку чи архів, поїздки по країні та за кордон для збору матеріалу і т.д., то межа тисячоліть принесла цілком нові можливості та підходи. Усі вони вимагали осягнення, опанування, пристосування, матеріальних вкладень, довіри і т.д.

Спочатку я не планував продовжувати наступні дослідження після захисту кандидатської дисертації, як не планував з самого початку узагалі присвячувати себе науковій діяльності. Але якось так склалося, що праця над дисертаціями стала поступово перетворюватися на природне звичне заняття. Мені необхідно було готуватися до уроків зі студентами і я в залежності від потреб студента або репертуару, який він виконував, старався підготувати матеріали, інформацію, віднайти шляхи та методи як швидше та ефективніше опанувати професію. Те саме стосувалося підготовки до сольних, ансамблевих чи оркестрових виступів. За кілька років стало зрозумілим, що цілком ненавмисно зібралось дуже багато цінного матеріалу. Окрім того, наукове дослідження перетворилося для мене в аналогію праці над музичною композицією. Найбільше захоплювала та особливість, що в праці над текстом автор перевтілювався у композитора і виконавця одночасно. Кожен текст має свою неповторну форму, свої кульмінації та контрасти, свій особливий набір засобів артикулювання. Хоча правила побудови значно більш вільні ніж у музичному творі, все ж тут також легко втратити відчуття стрункості, міри. Особливо захоплювала інтерпретація здавалося б готових статті, розділу чи, навіть, окремої сторінки. Під багаторазовим шліфуванням вони могли перетворитися у зовсім нову якість, з відточеними до блиску деталями. Найбільше приносило задоволення відпускати думку у "вільне плавання" (в ідеальній схожості до музичної імпровізації), коли фактично не керуючи написанням, автор очікує, куди може привести його плинність речень. Такий собі тандем техніки рук на клавіатурі комп'ютера, інтуїції, спогадів, бажань та розуму. Дуже часто цей метод приводив до відкриттів та проривів у праці свідомості. І останнє, я усвідомив, що процес написання наукової роботи значно полегшився після появи у використанні інтернету. Можна було опрацювати без надмірної напруги суттєво більший обсяг літератури та відкрити нові невідомі раніше обрії професійного світу.

Коли через 8 років після захисту кандидатської дисертації я приїхав на зустріч з проф. Апатським В.М. з новою ідеєю, Володимир Миколайович тепло привітав мене, цікавився моїми успіхами та пригощав яблучним соком з улюбленої дачі. Почувши назву нової праці, він жахнувся та порадив змінити тему дослідження. Завдання роботи видавалися музикознавцю настільки складними та всеохопними, що на думку професора не могли бути підвладні для розробки одним дослідником. І хоча Володимир Миколайович погодився стати консультантом нового дослідження, був впевнений у тому, що я змушений суттєво звужити свої дослідницькі амбіції.

І дійсно, на початках, все складалося не на мою користь. Необхідність вести працю під керівництвом кафедри теорії музики, вимагала призначення співбесіди з фахівцями цього підрозділу. Зустріч з ними нагадала мені прохід обвинуваченого через шеренгу озброєних кийками жандармів. Я намагався відстоювати свої наміри впевнено та аргументовано, але це не переконало моїх екзаменаторів та вони усіяко дошкульно дорікали мені у неспроможності. Володимир Миколайович відверто радів,



Сокол О.В.

підливаючи "масла у вогонь" загального осуду та огуди. Особливо йому дошкуляло моє приязне ставлення до "Теорії музичної артикуляції" Сокола О.В., що, втім, не поділяли з Апатським В.М. музикознавці кафедри [12, 208с.]. Після завершення болісної екзаменування я був переконаний у тому, що мене не рекомендують для продовження дослідження у докторантурі. Але цілком несподівано, кафедра після нетривалого обговорення за закритими дверима висловила позитивний вердикт щодо моєї наступної долі у НМАУ. Поряд з цим, попервах мій новий статус докторанта мене зовсім не радував, а скоріше, дуже розстроював, і я був близьким до рішення покинути дослідження. Єдине, у чому я був впевнений, – ніколи і ні за яких обставин не відмовлюся від обраного напрямку. Я вважав його необхідним та актуальним не лише особисто для себе, але й для інших фахівців моєї галузі, які потерпали від обмеженого поля обізнаності в ряді ключових питань професії, саме тому після важких роздумів вирішив продовжити наукову працю. Мені хотілося надати простору думці, звільнити уяву та забезпечити можливість власного ставлення моїх читачів до процесів у флейтовому мистецтві. Безперечно, це потребувало певних надзусиль. 2011-2012 роки були ключовими у визріванні концепції роботи.

Після чергового "перемивання" сторінок свого трактату та подальших нарікань Володимира Миколайовича я вирішив звернутися за порадою до завідувача кафедри теорії музики Ігора Болеславовича Пяковського (1946-2012). Він несподівано легко згодився оглянути мою масштабну папку. Попросив надати йому місяць для ознайомлення. Через короткий термін передзвонив та запропонував приїхати у Київ. Я розумів, що це чи не останній шанс залишити життя моїй мрії. Ця, здавалося б, звичайна консультація, мала вирішити для мене все. Я і зараз вважаю розмову, яка відбулася, видається у квітні 2012 року, одною з ключових у моєму професійному становленні. Ігор Болеславович говорив дуже спокійно, тихо, орієнтувався у найменших деталях дослідження, поцікавився, що саме мене бентежить. Я відразу запитав, як він ставиться до ідеї, назви, мети праці. Професор Пяковський здивувався, що я продовжую сумніватися у тому, над чим працюю уже 10 років. Він запевнив, що необхідно впевнено рухатися вперед, порадив як розгорнути деякі існуючі напрямки дослідження, схвалив ключові положення дисертації. Коли я поцікавився, чому робота викликала стільки зауважень та претензій на очолюваній ним кафедрі, він порадив не звертати на це уваги. Після зустрічі з Ігорем Болеславовичем я довгий час не міг оговтатися, чекав на дуже різну його реакцію, але аж ніяк на таку відверто позитивну та прихильну. Я відчув справжню підтримку, яка мені була дуже давно необхідною. Через якийсь час я дізнався, що професор Пяковський І.Б. помер 1 липня 2012 року, що він уже досить давно знав про невтішний стан свого здоров'я та пропонував допомогу тим, хто хотів встигнути з ним порадитися. "Логіка музичного мислення" І.Б.Пяковського залишається одною з моїх найулюбленіших наукових праць [10, 184 с.]. Мені видається, деякі положення мого трактату були близькими до думок науковця ще до періоду мого знайомства з цією книгою. Пізніше я вирішив залучити окремі висновки трактату Ігора Болеславовича для пояснення або відстоювання власної позиції у дисертації.

Доленосна зустріч чарівним чином розвіяла хмари над наступним поступом у завершенні праці над монографією. З'явилася впевненість у собі, з якою почали рахуватися і інші. Я раптом відчув, що можу спілкуватися з Володимиром Миколайовичем відверто та "на рівних" відстоювати свою позицію, маю право не ставити в основу дослідження експеримент, можу відмовитися від прямолінійного використання емпіричного методу, не перебільшувати значення точних наук та не пристосовуватися до установок з трактатів музичних теоретиків, які не завжди виявляються доречними у живій творчості виконавських видів мистецтва. Мене завжди дивувало те, що флейтисти переважно не поважають самі себе, не заглиблюються у недра свого легендарного минулого, не використовують по-справжньому здобутки своїх попередників, вважаючи їхні поради ретроградством, а їхнє виконання не вартим справжньої уваги. Для того, щоб з'ясувати секрети власного музичного фаху, не обов'язково звертатися до початків астрономії чи геометрії, опановувати ази медицини, заглиблюватися в основи фізики чи хімії, схилитися перед мистецтвом гри на будь-якому інструменті, окрім флейти. Такий підхід був уже неодноразово використаний попередниками, що жили часом навіть кілька століть тому. Необхідно фундамент роботи розмішувати на власних знаннях, поглиблювати їх,



Пяковський І.Б.

а не задаватися цілком освоювати нові професії. Для мене показовим у цьому усвідомленні було знакове висловлювання людини століття Едсона Арантіса ду Насіменту: "Ми перемагаємо, бо використовуємо наші кращі риси, ви програєте, тому що намагаєтеся працювати над своїми недоліками!"

Пригадую, якось одного разу, Володимир Миколайович попросив мене познайомити його з новими матеріалами, над якими я працював в останній час. Я, звичайно, погодився і привіз йому ряд тембро-динамічних графіків флейтових виконань, які мені тільки недавно в той час вдалося виготовити та я лише почав працювати над їхнім аналізом. Професор уважно оглянув документи, здивувався та переконливо порадив не продовжувати над ними роботи, тому що я не в змозі буду видобути з них жодної вартості уваги інформації. Я не згодився, і через короткий термін передав йому готові аналізи зображень. Володимир Миколайович познайомився з текстом і... вибачився за свої раніше різкі висловлювання та погодив використання матеріалу в дисертації. Він уявити не міг, що графіки можна було використати не для акустичних досліджень, а для з'ясування стилю, школи та інтерпретації виконань відомих артистів.

Поступово зустрічі з Володимиром Миколайовичем привели нас на новий рівень відносин. Моя спокійна впертість у відстоюванні власних задумів не відвернула від мене консультанта, а скоріше навпаки, професор почав ставитися до мене уважніше, з цікавістю, симпатією та справжньою повагою. Тут виявилися ще кілька яскравих рис натури Апатського В.М. – благородство, справедливість, висока професійна етика, вміння прийняти іншу точку зору у випадку слушності фрази "істина дорожча". Узагалі, Володимир Миколайович дуже часто розповідав мені про різноманітні казуси у своєму професійному житті (напр. полеміка щодо подвійної та потрійної акустичних систем апарата виконавця з професором Н.В. Волковим), не приховував і факти відвертих професійних невдач, які траплялися на творчому шляху. Відтак, музикознавець ще від початку наукової діяльності готував мене до цілком непростого усвідомлення необхідності навчитися захищати власні переконання та здобутки. У науці дослідник зобов'язаний представити винахід, запропонувати щось цілком нове та незвідане, перевернути раніше уявлення про предмет та примусити усіх побачити явище під іншим кутом зору. Звичайно, представників академічного напрямку у професії дуже важко переконати у чомусь незвичному для них і завдання науковця полягає не лише в тому, щоб запропонувати щось надзвичайне, але й виразно та переконливо пояснити усім переваги свого винаходу.

Володимир Миколайович любив жартувати. "По натурі я тугодум", – часом весело стверджував науковець. Але професор, на мою думку, грішив на себе. Мені рідко у житті вдавалося зустрічати більш швидку у сприйнятливості і реакції на навколишні події людину та ще й у такому поважному віці. Причина неспішності рішень Володимира Миколайовича полягала в іншому: він ніколи не дозволяв собі прийняти на віру твердження чи враження, поки не проаналізував усіх найменших деталей спостереженого чи описаного явища.

Пригадую, хід роботи над дисертацією привів мене до потреби висвітлення ще однієї контрарверсійної для нас з консультантом позиції. Я завжди гаряче відстоював необхідність вузької спеціалізації задіяних у навчальному процесі фахівців-духовиків, вважав за недоцільне надто тривале перебування учня під керівництвом одного спеціаліста як з позиції ефективності передачі знань, так і психології відносин та питання адаптації молодих спеціалістів у професійному середовищі. Увесь велетенський за часом та здобутками досвід педагогічної діяльності Володимира Миколайовича протестував проти такого сміливого твердження. Я добре розумів, що зазіхаю на священні для професора постулати, але не мав права зрадити своїм власним переконанням. Пощастило, що саме у цей період в академії розпочав працю один з випускників класу Апатського В.М. Дондаков Юрій Миколайович. Я зрозумів, що кращого випадку підняти складне питання навряд чи трапиться. Володимир Миколайович, який звик протягом десятиліть почувати себе в закладі монополістом у класі фагота в притаманній для нього ширості поділився зі мною своїми переживаннями: "Я почув від студентів, що Юра (Дондаков Ю.М.) призначив для своїх (вихованців) ще одне додаткове заняття на тиждень для вивчення технічного матеріалу, хвилююся, адже це виклик для мене! І я змушений тепер щось змінювати у системі своїх занять!" Навіть така визначна особистість як Апатський В.М., що володів



Дондаков Ю.М.

беззаперечним професійним авторитетом у максимально сприятливому середовищі відчув благотворний вплив фахової конкуренції. Я скористався ситуацією та поділився з професором своїми поглядами на систему музичної освіти духовиків. "Ви маєте право висловлювати свої переконання", – поблажливо відреагував консультант.

Не могу не пригадати, стосовно підготовки до захисту в останні тижні, влучних та надзвичайно корисних порад Голови спеціалізованої вченої ради, доктора мистецтвознавства, професора Марини Романівни Черкашиної-Губаренко, які вона висловила щодо оформлення автореферату дисертації. Пропозиції Марини Романівни вражаюче сприяли не лише успішному захисту, але найбільше уже подальшим моїм науковим розробкам. Важливим підсиленням презентації здобутків праці стали позитивні відгуки опонентів дисертації, докт. мист. Самойленко О.І., Козаренка О.В. та Богданова В.О.¹.

Під час захисту Володимир Миколайович у традиційній для нього манері відмовився від наданого йому слова (цей етап у процедурі наукові керівники та консультанти використовують переважно для нарощування позитивного ефекту від здобутків праці та сумлінної роботи дисертанта, підтримки здобувача, надання йому невеликого відпочинку перед подальшим наступом опонентів), аргументуючи своє рішення вичерпним аналізом та позитивною оцінкою моєї праці у характеристиці, яку він подав до захисту. Після одноголосного позитивного голосування та великої кількості привітань від присутніх на заході, Володимир Миколайович підійшов та зауважив, що він очікував від дійства більш феєричних наслідків, зважаючи на усі здобутки праці, я ж, на його думку, обрав виважену та стриману манеру захисту. Я, у свою чергу, запевнив професора Апатського В.М., що так безсумнівно і сталося б, якби консультант погодився виступити після офіційно наданого йому слова.



Черкашина-Губаренко М.Р.



Богданов В.М., Карпяк А.Я., Апатський В.М. після захисту 2014 р.

¹ Висловлюю також глибоку вдячність за допомогу у написанні праць докторам мистецтвознавства, професорам Кияновській Л.О., Сюті Б.О., Костюк Н.О., професору Ондрашу Адор'яну, родинам Юргена та Альмут Перхермаєр (Мюнхен), Олега та Барбари Лешньовських (Філадельфія), Вальтеру Фельдману (Цюріх), Оксані Захарчук, Ірині Опанасенко, моїм батькам, дружині та багатьом іншим небайдужим фахівцям.

У подальшому ми з Володимиром Миколайовичем постійно підтримували теплі відносини, не раз зустрічалися на різноманітних мистецьких заходах, конкурсах, фестивалях та завжди з гумором та ностальгією пригадували минулі пригоди та здобутки. З висоти часу, висловлюю безмежну вдячність проф. Апатському В.М. за щирість та відкритість у наших стосунках. Я ніколи не відчував у спілкуванні з професором тої значної вікової різниці, яка в реальності панувала між нами. У побутових питаннях Апатський В.М. завжди залишався надзвичайно доброзичливою людиною, у творчих – захопленим музикою юнаком. Наукові проблеми для Володимира Миколайовича залишалися полем протистоянь світоглядів, переконань, шкіл. Власне таке ставлення до науки було звичним не лише для нього, а для усієї наукової громадськості Києва, Національної музичної академії України і я не раз переконувався в тому, що саме в атмосфері, в якій дискусія дослідників перетворювалася на змагання з первісного видобування вогню, непримиренними антагоністами викристалізовувалися найцінніші здобутки наукової школи. Без того шаленого тиску з боку критиків та опонентів, без доброзичливих порад фахівців, без постійної вимогливості наукового керівника та консультанта навряд чи вдалося створити працю, яка змогла б зацікавити спеціалістів.



Карняк А.Я., Вовк Р.А., Апатський В.М. на Міжнародному конкурсі у Чернівцях (2015)

Володимир Миколайович у своїй діяльності завжди займав високу громадянську позицію. Він проніс у серці справжню повагу до країни, у якій жив та працював. У спілкуванні з професором, хоча Апатському було зручніше розмовляти на російській мові, він завжди просив мене не пристосовуватися до нього, а вести діалог на українській. Професор щиро переживав за те, що б я зміг створити досконалий український словник спеціалізованих термінів та професійних висловів, що було дійсно непростим завданням. Серед значної кількості наукових праць Володимира Миколайовича хочу привернути увагу фахівців насамперед не до поширених сьогодні підручників, які заслуговують на всестороннє ознайомлення студентами середніх та вищих навчальних закладів, а більше до ексклюзивних розробок науковця, які залишилися відображеними переважно у старих виданнях та не перебувають сьогодні у легкому доступі [1, с.12-59; 2, с.11-32]. Для свого часу вони стали справжнім проривом у науковому осягненні виконавських видів мистецтва, але з часом, праці Апатського В.М. не втратили актуальності та продовжують дивувати масштабом дослідницької думки, увагою до читача та безмежною любов'ю до улюбленого інструмента [11, с.59-63].

Література

1. *Апатський В.* О динамике на фаготе // Методика обучения игре на духовых инструментах. – Вып. 3. – М.: Музыка, 1971. – С. 12–59.
2. *Апатський В. Н.* Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика / В. Н. Апатский // Методика обучения игре на духовых инструментах: сб. ст. – Вып. 4. – М.: Музыка, 1976. – С. 11–32.

3. Карняк А.Я. Видатний син українського народу//Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство. – Вип. 2. – Київ, 1999. – С.157-165.
4. Карняк А.Я. Деякі технічні особливості львівської школи флейтового виконавства//Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство. – Вип. 8. – Книга 5. – Київ, 2000. – С.184-188.
5. Карняк А.Я. Митець, що виховав покоління музикантів//Дорогою натхнення та краси. Збірка статей. – Львів: НВФ "Українські технології", 2010. – С.29-32.
6. Карняк А.Я. Професійні тасмниці флейтиста Федора Прохачова // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Випуск 16. – Частина 2. – Львів, 2015. – С. 86-94.
7. Карняк А.Я. Спадкоємність традицій в історії флейтового мистецтва Львова// Записки Наукового товариства ім.Т.Шевченка. Праці Музикознавчої комісії. – Т.CCLVIII. – Львів, 2009. – С.158-165.
8. Карняк А.Я. Становлення та розвиток сучасної львівської школи гри на флейті//Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство. – Вип. 5. – Кн. 4. – Київ, 2000. – С. 157-167.
9. Карняк А.Я. Творча діяльність Ю.І.Смірнова в аспекті становлення львівської флейтової школи // Наукові збірки ЛДМА ім. М.Лисенка. Музикознавчі студії. – Вип. 9. – Львів, 2004. – С.179-185.
10. Пясковский Игорь Болеславович. Логика музыкального мышления [Текст] / И. Б. Пясковский. – К.: Музична Україна, 1987. – 184 с.
11. Слупський В. Володимир Апатський (До 80-річчя від дня народження) / В. Слупський // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – 2009. – Вип. 2. – С. 59–63.
12. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. В. Сокол. – Одесса : ОКФА, Одесская государственная консерватория им. А. В. Неждановой, 1996. – 208 с. – ISBN 5-7707-8559-4



УДК 785:780.64]:78.071.1(477)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-9574-5878>

Яковчук О.М.,
м. Київ

АНСАМБЛЬ ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ: КОМПОЗИЦІЙНИЙ РЕСУРС ВИКОРИСТАННЯ ФОЛЬКЛОРУ

Анотація. Стаття виявляє значення композиційного ресурсу в камерно-інструментальній ансамблевій творчості Олександра Яковчука. Досліджується технологія створення камерно-інструментальних творів різноманітних ансамблевих складів раннього та зрілого періодів творчості.

Ключові слова: ансамбль дерев'яних духових інструментів, українська музика, творчість О. Яковчука.

Annotation. The article reveals the value of the compositional resource of the use of folklore in the chamber-instrumental ensemble work of Alexander Yakovchuk. The technology of creation of chamber works of various ensemble compositions of early and mature periods of creativity is being studied.

Key words: ensemble of wood wind instruments, Ukrainian music, works by A. Jacobchuk.

Мета – з'ясувати можливості використання елементів фольклорних джерел у жанрі ансамблю дерев'яних духових інструментів.

Завдання – на прикладі двох авторських творів "Народна сценка" для квартету дерев'яних духових інструментів, "Іспанська сюїта" для квартету дерев'яних духових інструментів і валторни показати широкі перспективи використання фольклорних елементів у створенні художньої цілісності творів даного жанру.

Основний матеріал. В Україні питання репертуару для різного роду ансамблів дерев'яних духових інструментів на сьогоднішній день стоїть доволі гостро. Коли розглянути в історичному ракурсі цю проблему, ми прийдемо до висновку, що зовсім невелика частина українських композиторів минулого і сьогодення віддавали належне цьому перспективному жанру. Це пояснюється частково тим, що українська професійна виконавська школа на дерев'яних духових інструментах сформувалася порівняно в недалекому минулому, а також і певною інертністю мислення українських композиторів як минулого, так і сьогодення.

Моє становлення як митця відбувалося у надзвичайно цікавий час для української музики, коли у 1960-ті роки її захопила хвиля стильового зачарування неофольклоризмом, продовжуючи бути актуальною для молоді й у наступне десятиліття. З-під мого пера з'явилася оригінальна рання робота – п'єса "Народна сценка" (1972), де інтонаційна тканина і стилізує, і цитує народний мелос, а вертикалі збагачені свіжими колористичними барвами (темброві перегуки, новітня поліфонія, поліладовість та політоналізм, міні – макрокластерна сонорність тощо). Мені, молодому

композиторові, який розпочав свою активну творчу діяльність у 70-х роках ХХ-го сторіччя, відносно пощастило: я навчався в Київській консерваторії у той час, коли там працювали видатні музиканти-педагоги, які внесли великий вклад у розвиток українського виконавського мистецтва: В. Апатський, О. Кудряшов, В. Антонов, О. Безуглий та інші. Вони самі та їх студенти залюбки виконували нові твори, написані для них нами, студентами – композиторами. Під впливом цієї творчої атмосфери у мене виник задум створити музику для квартету дерев'яних духових інструментів, а саме: флейти, гобоя, кларнета і фагота. Я тоді був студентом 1-го курсу консерваторії, клас композиції доцента Анатолія Коломійця. Мій педагог із розумінням віднісся до творчої ідеї написання квартету і різнобічно стимулював цей процес. На жаль, знайти якісь конкретні приклади цього жанру (самого квартету) у музиці того часу мені не вдалося, хоча для духових інструментів досить плідно писали музику композитори Л. Колодуб, В. Гомоляка, О. Зноско – Боровський, В. Рибальченко, О. Левицький та інші.

Ми, молоді студенти-композитори, на 1-му курсі якраз вивчали предмет "Інструментознавство" під керівництвом професора Г. Таранова, який змушував нас усіх за аплікатурними таблицями видобувати на практиці усі звуки на інструментах симфонічного оркестру, включаючи духові. Крім, звичайно, досконалого вивчення теоретичного матеріалу, це давало добрі результати. Особливо корисним було безпосереднє спілкування зі студентами-духовиками, які охоче давали нам потрібні консультації. (Потім часто із вдячністю я не раз згадував моїх вчителів професора Г. Таранова та Ю. Фортунатова, професора Московської консерваторії, коли професіонали – музиканти, виконуючи мої твори для духових, казали: "Ви самі, очевидно, добре граєте на цих інструментах, чи не так? Бо так зручно міг написати музику тільки виконавець-практик".

Отже, поступово у мене сформувалася не лише ідея написання твору для квартету дерев'яних духових, а визначилась і назва – "Народна сценка", і його загальний танцювальний характер. Я шукав у народній музиці дві контрастні теми, які могли б бути інтонаційною основою твору. Ними стали українські народні пісні "Крутий берег, крутий", та "Подольночка". Ці дві пісні були абсолютно контрастні за усіма показниками: вони різнилися метро-ритмічно, інтонаційно, гармонічно, а особливо за характером виконання. Це давало великий простір для використання різних композиторських прийомів для розвитку музичного матеріалу у п'єсі "Народна сценка".

Написана у простій тричастинній формі п'єса починається з невеликого двотактового Вступу. У першому розділі *Allegro moderato* тема "Крутий берег, крутий" спочатку звучить *ff* у партії кларнета, відтворюючи витончений візерунок народної мелодії (розмір 4/4, групується ритмічно – 3/8 + 3/8 + 2/8). Партії флейти, гобоя та фагота створюють прозору гармонічну фактуру; на її тлі гострий ритм кларнетової теми є особливо привабливим і рельєфним. Варіаційно розвивається тематичний матеріал, використовуються різноманітні інтонаційні, поліфонічні, гармонічні та фактурні засоби розвитку. Так, наприклад, другий виклад теми у партії кларнета (ц. 3) є інтонаційно зміненим, що надає мелодії ліричності при незмінному темпі. Цікавим є новий епізод, де фактурно розвинена головна тема, викладена шістнадцятками, по черзі віртуозно проходить у кларнета, гобоя та флейти. У ц. 6 тема "Крутий берег, крутий", викладена у дуєті кларнета і гобоя, доповнюється власним же варіантом у флейти і низхідним контрапунктом у партії фагота.

Середній повільний розділ *Meno mosso*, базований на темі пісні "Подольночка", є контрастним до попереднього матеріалу. Мною тут використано принцип тембрової і ладової драматургії, надаючи проведення головної теми партії фагота. Мелодія "Подольночки", з якої починається *Meno mosso*, звучить видозмінено у нових барвах фригійського та дорійського ладів. Поліладовість, як засіб колористичного оновлення мелодичної тканини, прослідковується у кожному проведенні цієї теми. Гармонічне забарвлення теми спирається на відчутні мелодичні зв'язки між голосами учасників ансамблю, що посилюється модуляцією з основної тональності *f-moll* у *Des-dur*. Я застосовую різні поліфонічні прийоми розвитку: канонічне проведення теми в оберненні (ц. 9), яке елегантно й органічно звучить у партіях гобоя та кларнета на витриманій фагатовій педалі-тоніці (тепер вже *B*). Поступово (від ц. 9 т. 3) я вплітаю спочатку ритмічний, а згодом інтонаційний малюнок першої теми "Крутий берег, крутий" так, що на момент репризи у ц. 11 *Tempo I*, поява головної теми постає логічним результатом розвитку попереднього музичного матеріалу середньої частини твору.

III частина прикметна яскравим мажорним (на відміну від мінору початкових тактів) проведенням першої теми (партія кларнета). Музична тканина насичена звучанням всіх інструментів: одночасно проводиться і основна тема, і її видозмінена лірична версія. Цікавим прийомом є "естафетний" перехід теми від одного інструмента до іншого, створюючи нерозривний ланцюжок-мелодію з особливим барвистим різномелодійним звучанням. Кода *tutti* (ц.15) із життєстверджуючим *ff* ефектно закінчує композицію.

Першими виконавцями "Народної сценки" (1979) був квартет у складі знаменитих музикантів того часу: В. Антонов – флейта, О. Козиненко – гобой,

О. Тресков – кларнет, В. Апатський – фагот. Минуло вже майже 50 років з дня написання цього твору, та він і досі не втрачає своєї актуальності і залюбки виконується музикантами різних країн світу.

Кажучи відверто, в молодості і дотепер, для мене – автора симфоній, ораторій, оперно-сценічних творів, кантат, великої кількості хорових композицій, – камерні ансамблі завжди становили складний і цікавий феномен. Саме згаданий жанр створював своєрідне поле для експерименту, пошуку, поставши своєрідними ескізами, як у малярському мистецтві. Переважна більшість моїх камерно-інструментальних композицій написана для духових інструментів різноманітних ансамблевих поєднань. Очевидно що увага, яку я приділяю цим інструментам, не випадкова: звучання духового оркестру приваблювало мене завжди, адже свого часу я починав музичну кар'єру грою на трубі у шкільному духовому оркестрі.

У ранній період творчості мною були створені мініатюри: "Народна сценка" (для квартету духових дерев'яних інструментів, 1972), "Дві п'єси" (для дуету флейти і кларнета, 1973), "Прогулянка" (для дуету флейти і фагота, 1978), "Пастораль" (для чотирьох фаготів, 1976), а також твори для сольного інструменту з фортепіано: "Зоряна прелюдія" (для флейти і фортепіано, 1972), "Романс" (для валторни і фортепіано, 1976) та інші твори). Зрілий період композиторської творчості демонструє тяжіння до максимального виокремлення та індивідуалізації, самовияву та ідентифікації власної позиції композитора в оточуючому світі. Зрілість є синонімом здатності митця опиратися на власні духовні сили, протистояти тиску зовнішніх обставин та життєвих незгод. Цей період творчості є показовий зверненням до крупномасштабних композицій. Активна праця, що передбачає глибину задумів та художніх узагальнень масштабних творів, прямо пропорційно відбивається і на творах так званої малої форми, тобто мініатюрах. Мініатюра має свої особливі закони організації простору й часу. Характерними особливостями мініатюри є збільшення психологічного навантаження на семантичну одиницю художнього цілого, інформаційна насиченість, лаконізм музичного висловлювання. Саме мініатюра вчить композитора говорити музичною мовою максимально лаконічно, влучно, концентровано. А, як відомо, лаконічність – сестра таланту.

Логічно буде звернутися тепер до аналізу одного із моїх зрілих творів, – "Іспанської сюїти" для флейти, гобоя, кларнета, фагота і валторни (у 3-х частинах, 2006). Її крайні частини є повільні, а середня – швидкий, веселий танець. Цикл відкриває I частина – "Дзвони в сутінках" (*Andante non troppo*), – що змальовує романтичний сутінковий час, коли природа завмирає в очікуванні ночі. Вона має тричастинну форму зі Вступом, який починається нижнім звучанням "d" у партії валторни *pp* з поступовим нашаруванням голосів фагота, гобоя, кларнета *pp*, створюючи ефект мінливого пульсуючого простору. Музика імітує віддалені звуки церковних дзвонів, які з настанням вечірньої тиші мають неповторний колорит. Перше проведення головної теми цієї частини доручене флейті *mp legato*; для нього характерні низхідні інтонації, застосування прийомів *glissando*, трелі у закінченні фраз (2 т. до ц. 1). Вдруге тема проводиться у партії гобоя (*legato cantabile mp*) на фоні плавного акомпанементу флейти і кларнету. Найбільш виразним є звучання теми втретє – внаслідок тембрової зміни – у партії валторни (6 т. до ц. 2). Наступне, четверте проведення теми (фагот) цікаве появою у своєму супроводі елементів звукообразності, – фактурного подрібнення вісімками в партіях флейти і кларнета, що імітує звучання малих дзвоників. Середній розділ I частини сюїти (ц. 2 т. 10) розвивається на цьому звукообразальному матеріалі. На тлі *crescendo* всього ансамблю поступово формується кульмінація I частини шляхом подвійного імітування дзвонівості – валторна, фагот і гобой проводять лінію великих дзвонів, яка викладена половинними тривалостями з крапкою (на цілий такт), а в партіях флейти і кларнета звучать малі дзвоники (вісімки з шістнадцятками). Для повернення у початкову емоційну сферу стихеного звучання я використовую оригінальний композиційний прийом переходу на репризу – одночасну трель у флейти, гобоя та кларнета на тлі низхідної акцентованої лінії у фагота і валторни. Скорочений репризний розділ показовий специфічним виконавським прийомом *frullato* й проведенням окремих мотивів теми.

Для II частини "Іспанської сюїти" – "Вечірній танець" (*Allegro*) – характерні строга рівноваженість форми (3–5-частинна), прозорість гармонічного забарвлення, графічна легкість ритмічної структури, яка нагадує жартівливу іспанську пісню коблас, для якої характерний тридольний метр, чергування T–D гармоній, пружний ритмічний малюнок (вісімка, дві шістнадцятки, чотири вісімки). Твір починається з унісону – трелі чотирьох інструментів *mf crescendo*, що звучить різким контрастом з попередньою частиною. Їх блискавичне *glissando* ледь торкнувшись тоніки "c" на динамічному відтінку *f*, миттєвим хроматичним *staccato* зривається униз, створюючи картину подібного до вихору енергійного танцю (тт. 1–3). Характерна ритмічна структура акомпанементу

(тт. 4–7) готує появу головної теми у партії валторни (тт. 7–12). Я свідомо використав тут ритмічну основу іспанської пісні коблас, але весь інтонаційно – тематичний матеріал є моїм, авторським, написаним "в іспанському стилі". Регістр першої октави сприяє виявленню найкращих звукових якостей валторни – м'якості, співучості. Темброва тканина "Вечірнього танцю" багатобарвна: з'являючись по черзі в партіях всіх учасників ансамблю, тема набуває колористичності завдяки тембровій драматургії. Фактура II частини прозора, неослабна сила ритмічного пунктиру підкреслює її танцювальну стихію.

III частина сюїти – "Звуки опівночі" (Adagio) – має ознаки двочастинної форми з кодою; це – сонористична картина нічного пейзажу. Красу тихої нічної природи змальовує імпровізаційний за викладом монолог – solo кларнета, що розпочинає цю частину. Я використовую звукозображальні можливості дерев'яних духових інструментів, імітуючи перегуки нічних птахів (м'які репліки флейти *mp frullato* у діапазоні в. 7, тт. 9–10). Ці, ледве вловимі, переливи звуків флейти доповнюють партію кларнета, між ними виникає розмова-діалог (тт. 19–24). *Piu mosso* натомість подає контрастну тему, яка своїм низьким регістром, суворим і відчуженим примарним характером, підкресленою ритмічною чіткістю нагадує середньовічний хорал (тт. 25–28). Пасторальне звучання теми у партії гобоя solo (тт. 29–33) "відганяє" цей образ-примару. Повертаючись до образу милої нічної краси і тиші, з'являється тема у фагота, інтонаційно споріднена з початковим монологом кларнета. Її виразність підкреслено синкопованою фактурою акомпанементу флейти і кларнета, утримуваними педальними звучаннями гобоя. Цікаве колористичне звучання III частини "Іспанської сюїти" досягається внаслідок чергування сольних епізодів з ансамблевими, регістрового співвідношення мелодії та супроводу (останній звучить у вищому регістрі, ніж мелодичний матеріал), педальних ефектів, змін регістрового наповнення. Прозорість фактури, чіткість лінійного мислення, використання різних регістрів інструментів, багатство колористичного наповнення музичної тканини твору, вишуканість ритміки, справжній каскад сонористичних засобів виразності викликають в уяві образ м'яких сутінкових і нічних пейзажів, – таємничих романтичних образів Іспанії.

Отже, "Іспанська сюїта" є прикладом синтетичного виду програмності, де I частина являє собою картинну програмність – замальовку природи ("Дзвони в сутінках"), II частина – фольклорну програмність ("Вечірній танець"), III – зображальну ("Звуки опівночі"). Твір представляє собою рідкісне в моєму авторському стилі звернення до неоімпресіонізму. Притаманна крайнім частинам імпровізаційність виникає внаслідок кластерного нашарування голосів, зміни метро – ритму, імітації звучання великих та малих дзвонів (відповідно у валторни, фагота, гобоя та кларнета і флейти), використання сучасних прийомів гри: *frullato*, *glissando*, *tremolo*, чергування *ordinario* – *frullato*, педальних ефектів тощо. Натомість у контрастній II частині – "Вечірній танець", – ми чуємо стилізовану характерну ритмічну структуру народної жартівливої іспанської пісні коблас, оригінальну авторську тему у партії валторни, яка у регістрі першої октави звучить граціозно-вишукано, зі своєрідним інтонаційно-ритмічним малюнком.

Висновки. На прикладі двох композицій у жанрі ансамблю для духових інструментів ("Народна сценка" для квартету дерев'яних духових інструментів, "Іспанська сюїта" для квартету дерев'яних духових інструментів і валторни) їх автор розглядає композиційні можливості впровадження фольклорних джерел для формування художньої цілісності творів. У статті доводяться широкі перспективи досягнення яскравої національної характерності завдяки застосуванню фольклорних елементів, що допоможе у становленні фахової майстерності молодих композиторів.



УДК 78.461

ORCID. <https://orcid.org/0000-0003-4160-3791>*Концевич О.Ю.,
м. Львів*

ВИКОНАВСЬКИЙ УНІВЕРСАЛІЗМ МИСТЕЦТВА ТРУБАЧА ЯК СУЧАСНА СТРАТЕГІЯ

***Анотація.** Стаття присвячена висвітленню формування чіткої класифікації виконавських прийомів та навичок трубача, опанування яких закладатиме фундамент широкої спеціалізації музиканта. Виокремлюються деталі технології звуковедення та дихання, як важливих компонентів виконавської техніки. Аналізуються фрагменти праць з фізики, хімії, анатомії та фізіології, що здатні висвітлити та пояснити складні процеси у мистецтві виконання на мідних духових інструментах. На основі експериментів висвітлюються нові фізичні властивості виконавського видиху трубача та пояснюється нове ставлення до його складових. Для досліджень було застосовано прототип експериментальної корисної моделі аналізатора виконавського видиху. Розкрито сутність внутрішніх хімічних та фізичних процесів в технології виконавського дихання.*

***Ключові слова:** класифікація академічних та естрадно-джазових виконавських прийомів, специфіка фізики виконавського дихання трубача.*

***Abstract.** This article concentrates on the crisp classification of a trumpet player's techniques and skills, which will lay the foundation for a broad specialization of the musician. It itemizes details of sound deep amplitude and breathing as important components of the techniques. It analyses excerpts of works in physics, chemistry, anatomy and physiology, which are able to highlight and explain the complex processes in the art of brass playing. New physical properties of a trumpet player's expiration techniques are highlighted and a new attitude is explained to its components within the scope of experiments. An experimental expiration analyser utility prototype was used for research. The point was taken further of internal chemical and physical processes in the breathing techniques.*

***Key words:** classification of academic and pop-jazz techniques, physical properties of a trumpet player's breathing techniques.*

Естетика звуку виконавця – наслідок якісного філігранного та розмаїтого звуковедення. А ведення звуку залежить від опанування артистом штриховою палітрою. Наприклад, науковець-вчений А. Я. Карп'як, в своїй докторській дисертації "Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста", надає значну увагу артикуляції, як найважливішому засобу розкриття змісту твору. Роль артикуляції, на його думку, далеко не вичерпується терміном штрих та містить у собі "...дихання, динаміку, тембр, агогіку вібрато..." [9, с.71,72]. З метою виховання трубачів, вагомим значення набирає універсальне володіння усіма навичками гри, які застосовуються в академічному та в естрадно-джазовому виконавстві. Виникає потреба в опануванні усіма зразками виконавської звуковимови, володіння якими трубач зможе поєднувати у власній фаховій системі навичок та застосовувати їх у виконанні різностильового матеріалу.

Мета дослідження: вивчити хімічні та фізичні властивості виконавського дихання трубача, його вплив на особливості функціонування виконавського апарата, технологію застосування та класифікації виконавських прийомів.

Саме в області паралельного оволодіння трубачем усіма **виконавськими прийомами** полягає одне із стратегічних завдань для здобуття універсальної фахової майстерності. В першій частині статті ми розглянемо виконавські прийоми. У другій частині статті досліджуватиметься важливий **компонент технології** виконавського процесу – **виконавський видих**, погляд на який з сучасного ракурсу зможе додати неабиякої результативності для здобуття навичок в опануванні **універсальної техніки** мистецтва трубача.

Спершу, нам потрібно визначити ті характеристики звуку, які є його **каркасною** основою – це **прийом звуковедення**. Цей прийом може бути різним за інтонацією, тембром, вібрацією або динамікою. В джазовій практиці, в прийомі звуковедення, інтонаційна складова залежить від прогрівання повітря або створення зниження щільності, шляхом корекції його об'єму крізь кутові отвори напіврозімкнених губ. В академічних виступах трубачів інтонаційні огріхи теж трапляються, особливо в кінці фінальних звуків, технологія виправлення яких, на нашу думку, частково полягає у новому сучасному розумінні виконавського видиху, мова про який піде у тексті статті. Тембр, вібрація та динаміка в контексті звуковедення теж мають свої відмінності у застосуванні в академічній або естрадно-джазовій музиці. А звукова естетика може передбачати **різне виконання** одних і тих же виконавських прийомів, до прикладу, О. Концевич у своїй статті "Виконавство на трубі у сучасній парадигмі фахової методики" вказує: "У джазі існують й різні способи виконання прийому глісандо" [12, с.138].

Важливим завданням статті вбачаємо створення переліку та аналізу сучасних універсальних компонентів технології виконання трубаача. Стаття міститиме повний перелік **усіх прийомів** та навичок, які надають **універсальні можливості** трубаачам, при оволодінні якими палітра звукової виразової майстерності виконавця **дозволятиме повноцінно опанувувати специфіку виконання, як академічної музики так і естрадно-джазової**.

В зв'язку із розповсюдженням в світі використанням різної термінології до застосування терміну "виконавський прийом", в джазовій та академічній трубній практиці дедалі частіше зустрічаються суперечливі позиції навколо цього питання. Одні спеціалісти відносять навички до спеціальних ефектів, а інші, розглядаючи навички як штрихи, плутають їх з прийомами, які лише в певному комплексі можуть утворювати певний штрих. Це стосується не лише українського простору трубного виконавства, але й розповсюдженої плутанини між термінологією у професійному середовищі виконавців-мідників США, країн Європи та світу. Так, О. Степурко застосовує термін "спеціальні ефекти", які є, насправді, на нашу думку, виконавськими прийомами [13, с.98]. Водночас, Т. Докшицер, в академічній музиці, при виконанні творів академічного репертуару пропонує об'єднувати суму технічних прийомів в певний штрих: "Наприклад: атака акцентована, стаціонарна частина звука швидкозгасаюча, а закінчення звука заокруглене, без участі язика – це штрих маркато" [6, с.20].

К. Тейг, доктор музичного мистецтва університету Невади, в своїй науковій праці також називає джазові прийоми та навички спеціальними техніками та ефектами [18, с.38]. У той час, як В. Гержев у власній методиці гри на духових інструментах та Р. Галліулін, редактор московської шкільної джазової програми, оперують терміном "джазовий штрих". На нашу думку, в академічній трубній методиці, виконавці завжди спиралися на засади штриха, а лише згодом з появою джазу, виконавська технологія трансформувалася в естрадно-джазові прийоми, які базувалися на академічному фундаменті. Термін "ефект" "з лат. *Effectus* ... означає дію" [17, с.1], що не зовсім коректно відображає зміст прийому або навички (з англ. *skill*). Наприклад, виконавський прийом "твердий початок звуку", на нашу думку, **складається з суми дій виконавських компонентів апарата трубаача**: руху язика, подачі дихання, генерації губ, та ін. Спираючись на факти та локацію генези усіх технічних навичок **джазового та академічного зразка**, вважаємо надзвичайно важливим у XXI столітті створити логічну та чітку **класифікацію традиційних прийомів**:

Традиційними прийомами можна назвати ті прийоми, які перебувають у **витоках формування звукової виразовості** та трубного виконавства.

До прийомів академічного зразка відносяться:

- **видобування початку звуку**: тверде, жорстке, акцентоване, м'яке, пом'якшене;
- **звуковедення**: повне-витримане, розтягнуте, скорочене на 1/2, 1/3, 1/4, з вмістом різного коефіцієнту динаміки, інтонації, тембру, вібрації, фактору зовнішньої та внутрішньої акустики¹. До прийомів звуковедення слід віднести виконавські прийоми *портаменто* і *тенуто*;
- **з'єднання звуків**: відділене, з'єднане, обірване, чітке, підкреслене, плавне, плавно-підкреслене, із ковзанням (останнє має власну назву – *глісандо*);
- **повторення звуків**: тремоловання, фрулято або фрулато;
- **закінчення звуку**: чітке, м'яке, плавне, обірване, акцентоване – "відкрите", акцентоване – "закрите".

До джазових прийомів трубаача входять також усі базові академічні прийоми. В переліку джазових є:

- **видобування початку звуку**: з атакою, без атаки, з визначеної та з приблизної висоти звуку, *rip* – з *глісандо* вгору або до низу, *смір* – в'їзд вгору до ноти, *дроп* – з'їзд вниз до ноти;
- **з'єднання звуків**: *шейк вайд* – ефект повільної широкої губної трелі, *шейк фаст* – форсована, інтервально вузька швидка губна трель, *бенд* – вигін інтонації з її відновленням, також використовується при з'єднанні звуків, *фліп* – за допомоги форшлагу, *сквіз* – гладке витискання або ковзання, *глісандо* – "масне" з елементами хроматизації, *турн* – *джазове* групето виконується за допомоги аплікатури;
- **повторення звуків**: *фальсе фінгер* (або *дабл фінгер*) – чергування звуків за допомогою додаткової аплікатури, тремоловання, фрулято або фрулато;
- **закінчення звуку**: *дойт* – під'їзд вгору, *форшлаг* в поєднанні з *ліп слером*, скидання "*фліпа*" в поєднанні з *сквізом*.
- **звуковедення**: *ліп слер* – раптове постійне пониження звуку до його кінця, *бенд* – вигін інтонації з її відновленням.

¹ **Внутрішній** фактор відбувається за рахунок зміни об'єму акустичних резонаторів ротової порожнини та трахеї, **зовнішній** – передбачає технологічні модифікації інструмента, як головного резонатора, що полягає у зміні позицій тригерів.

Наступним стратегічним **компонентом** технології виконавського процесу та звукоутворення є виконавське дихання. Воно є, водночас, головним **компонентом** виконавського апарата, В. Апатський у своїй праці "Основи теорії і методики духового музичного-виконавського мистецтва" пояснює, що "...духове виконавство несе в собі два початки – інструментальне і...вокальне. Відповідно до цього уявлення, весь виконавський апарат духовика може бути **розділений на два компоненти**: 1 **компонент** (інструментальної природи) – пальці рук,..; 2 **компонент** (вокальної природи) – амбушур, **дихання**, артикуляційний резонуючий апарат. Другий компонент ми пропонуємо назвати звукотворчим апаратом" [1, с. 41]. В. Апатський тлумачить дихання, як процес газообміну людини з навколишнім середовищем [1, с. 84], визначає специфіку виконавського дихання, описуючи його максимальний вміст, який сягає 3500см³, тоді як науковець Ю. Усов описує навіть 4000см³ [14, с.53]. На концертних аренах з різними акустичними умовами трубачам, в деяких випадках, бракує і максимального вдиху для досягнення потрібних динамічних результатів. До сьогодні проблеми такого типу лишаються недослідженими. Нині спостерігається стрімкий темп розвитку академічної та естрадно-джазової виконавських галузей. В оркестровій та сольній практиці швидко підвищуються вимоги до виконання важких теситурних завдань або філігранно застосованих звукових тембрових прийомів. Так, пошуки відповідей на всі сучасні питання ми не можемо здійснювати лише у відомій методичній сфері. Оскільки, виконавське дихання духовика є основою музичного звуку та звуковедення, на нашу думку, сьогодні виникає потреба у глибшому та сучасному вивченні його елементного складу. Нас цікавитиме аналіз фази виконавського видиху, її фізичних та хімічних властивостей, покази аеродинаміки та щільності. Позаяк, лишається незрозумілим питання чому в сьогоденних методиках трубачі не приділяють більшої уваги вивченню складу вище зазначених позицій. Кожен трубач в момент гри має справу не лише з фізіологічною процедурою дихання, а й з розумінням потреби присутності у ньому необхідних якостей та свідомої їх корекції зі сторони музиканта. Неможливо розрахувати опір повітряного струменя без розуміння внутрішнього процесу фази видиху, його трансформації, зміни щільності. Наприклад, трубач в момент звуковидобування, повинен враховувати, що повітря втрачає свій опір ще на початку гри, зіштовхуючись із губами. Тоді в чашці мундштука струмінь виконавського видиху вдруге змушений стиснутися у вхідному отворі, що також "уповільнює" його швидкість, досліди такого роду в чашці мундштука проводили на тренажері Ю. Гриценка. На жаль, в результаті дослідів на тренажері Ю. Гриценка покази аеродинамічних властивостей повітряного струменя при виході з мундштука залишаються невідомими, оскільки трубки датчиків приладу розташовані в чашці мундштука. Інструмент труба не є герметичним, зі сторони розтрубу відкритий, тому повітря вільно потрапляє в інструмент. Існують і переконання, що під час гри видихуване повітря змішується з атмосферним тільки при виході з труби, та, на нашу думку, цей процес відбувається ще у мундрорі інструмента, так як ми маємо внутрішній заповнений об'єм інструмента атмосферним сухим повітрям до початку виконання звуку. Скоріш за все, інструмент виконує роль каталізатора, у якому відбувається змішування видихуваного повітряного струменя із стоячим атмосферним повітрям, що в процесі гри поступово витискається з каналу інструмента. Це пояснює, інколи нелегкий, з "кіксом" або інтонаційно нестійкий, старт гри трубача. Враховуючи такі тонкощі, трубач може розрахувати свої дії для високоякісного виконання сучасних виконавських прийомів, навіть в нелегких акустичних умовах, наприклад, виступи на відкритому повітрі.

Розглянемо склад видиху: у довіднику І. Кікоїна "Фізичних величин" об'ємний вміст повітря включає в себе такі компоненти як: N₂, O₂, Ar, CO₂, Ne, He, CH₄, Kr, NO₂, H₂, Xe, O₃ [10, с.1001]. Професор І. Бекман, вчений хімік, стверджує у своїй лекції №1 "Медичні системи газ – полімер", що основними компонентами повітря є N₂ азот (78,09%), O₂ кисень (20,95%), Ar аргон (0,933%) і CO₂ вуглекислий газ (0,03%), крім цього включаючи до основного переліку компонентів Rn радон (6x10⁻¹⁸%) інертний газ, який є радіоактивним [2, с.1]. В біологічних джерелах загально відомий склад повітря у видиху представлений у наступних пропорціях: 16 % O₂, 79 % N₂, 4 % CO₂. Американський хімік Л. Полінг у 1971 доказав, "що – це не просто суміш азоту, кисню, вуглекислого газу і води." [8, с.15]. Він, за допомогою використання газової хроматографії, виявив у складі повітря людського видиху ще близько 250 летючих органічних сполук [8, с.15], [5, с.194].

Нас надалі цікавитимуть ті компоненти повітря, які мають істотну кількісну перевагу свого вмісту. Нормативами видиху рівня летючих сполук сьогодні вважається наступний перелік газів: N₂ азот 79%, O₂ кисень 16%, CO₂ вуглекислий газ 4%. У легенях людини, в альвеолярній ділянці, вміст повітря переповерхне CO₂ вуглекислий газ, концентрація якого досягає рівня 5% [16, с.1]. На сьогодні багато вчених констатують, що видих людини "...є складною сумішшю, яка налічує близько шістсот летючих сполук" [8, с.15]. Проводяться такі експертизи сучасними методами газового аналізу: "До них відносяться газова хроматографія (ГХ), мас-спектрометрія (МС), мас-спектрометрія

високої роздільної здатності з газохроматографічним поділом (МСГХ), електрохімічні методи (ЕХМ), ультрафіолетова хемолумінесценція (УФХЛ), ІЧ-спектроскопія (ІЧС), Фур'є-спектроскопія (ФС), спектроскопія з використанням лазерних джерел (СЛД) та оптоакустична спектроскопія (ОАС)..." [8, с.17].

Якщо в навколишньому середовищі вологість атмосферного повітря зростає, то, як правило, це означає, що в ньому присутній вищий коефіцієнт води у вигляді пари. З цього потрібно зробити висновок, що зростання кількості водяної пари в повітрі, тобто підвищення коефіцієнту вологості, змінює склад атмосферного повітря. Для оцінки щільності атмосферного повітря потрібно звернути увагу на характеристики молекулярної генези сухого повітря та води. Молекулярна маса кисню $O_2 = 31,998$ а.о.м., сухого повітря = $28,966$ а.о.м. [10, с.1001] тоді, як вода у вигляді пари = 18 а.о.м. [4, с.199]. Відповідно до закону А. Авогадро, італійського вченого-хіміка, "В рівних обсягах будь-яких газів, взятих при одній і тій ж температурі і при однаковому тиску, міститься одне і те ж число молекул." [4, с.23]. Отже, змішування молекул води з сухим повітрям призводить до зменшення його молекулярної маси і до зниження його щільності. При грі на трубі, ми постійно видаляємо краплі води з середини інструмента, інколи у великих кількостях – це результати конденсації пари. Що ж відбувається з видихом у фізичній площині?

У результаті проведеного нами експерименту на основі корисної моделі, за допомогою експериментального прототипу "Аналізатору виконавського видиху-VTCO2S1" О. Концевича, було зафіксовано рівень вологості у повітряному струмені під час виконання ноти "до" другої октави, що сягнув межі 99,9%. Також було зафіксовано температуру повітряного струменя видиху в діапазоні між $+29$ оС та $+31,5$ оС. Аналогічні температурні покази в такому ж діапазоні було зафіксовано в ході експерименту приладом аеродинамічної фіксації повітря "анемометром *BENETECH GM816*". Це пояснюється тим, що при грі на трубі температура повітряного видиху виконавця прогріватиметься температурою власного тіла, що буде зумовлювати наявність підвищення концентрації пари. Феномен вказує нам на втрату щільності повітряного видиху, однак для повної оцінки виконавського видиху цього вердикту недостатньо. В пошуках істини ми вирішили дослідити функцію CO_2 у виконавському диханні, "Одна з головних функцій CO_2 в організмі викликати дихальний рефлекс. Коли концентрація CO_2 в крові підвищується, рецептори негайно посилають імпульси в дихальний центр, звідки і надходить команда розпочати дихальну дію. Отже, вуглекислий газ сигналізує про небезпеку гіпоксії ..." [7, с.113], тобто вказує на нестачу кисню, "Саме накопичений у крові вуглекислий газ є фізіологічним стимулятором дихання" [7, с.113].

В ході експерименту, на прикладі виконання ноти "до" другої октави приладом "VTCO2S1", було простежено рівень CO_2 вуглекислого газу у повітряному струмені, концентрація якого зросла більш як $40,000$ ppm (проміле). Показники CO_2 вище нормативних 4% на останніх секундах, в момент кінцевої фази витискання повітря діафрагмального видиху, сягнули позначки $53,384$ ppm (проміле). Відтак, концентрація CO_2 у повітряному видиху виконавця є більшою в 133 рази, ніж в атмосферному повітрі. Молекулярна маса вуглекислого газу $CO_2=44,009$ а.о.м. є більшою за молекулярну масу кисню в 1,37 рази, це означає що виконавський видих духовика в момент збільшення концентрації насичення CO_2 , в результаті змішування молекул, призводить до збільшення загальної молекулярної маси видиху і до збільшення його щільності. В зв'язку з цим повітряний видих виконавця набуває характеристики підвищеної щільності та збільшує свій аеродинамічний опір. Нині, у виконавській практиці викладачі, які відстоюють методичні постулати ортодоксальних тлумачень, переконані, що у кінці фази діафрагмального видиху, завдяки кульмінаційній роботі м'язів пресу та створенню надпотужного зусилля скорочення м'язів черевної порожнини, створюються умови для досягнення найкращих якостей звучання інструменту. Аргументується така технологія тим, що повітряний струмінь не втрачає напір і залежить від сили м'язів пресу. На основі наших досліджень, характеристика видиху буде трактуватися іншим підходом пояснення процесу з фізичної сторони. На нашу думку, оскільки в кінці видиху включається альвеолярне дихання, в якому більш як в 166 разів перевищує вміст CO_2 , ніж в атмосферному повітрі, саме цей фактор природно підвищує щільність струменя. На останніх секундах виконавського видиху температура досягає $+32,9$ оС. В ході нашого дослідження виявилось, що від нижчого коефіцієнту акустичного розповсюдження звуку в CO_2 [10, с.76], та вищої характеристики поглинання звуку [10, с.78], збільшення концентрації CO_2 на відміну від N_2 , O_2 може впливати на інтонацію звуку наприкінці видиху. Нашою порадою для трубачів буде не забувати у кінці видиху про можливість збільшення його швидкості, це компенсує інтонаційні заниження в момент швидшого витискання об'ємів повітря, яке можна виконати за рахунок грудочеревних, щічних м'язів, й інколи, навіть, поштовхами спинки язика. Також важливим поясненням симптомів головокружіння та втрати свідомості при грі у високій тесатурі є причина мінімального діаметра апертури губної щілини та

надлишкове накопичення CO₂, яке дуже повільно видихається виконавцем і отруєє організм. Смертельно небезпечною концентрацією вважається 100000ppm проміле, а 50000ppm проміле викликає порушення свідомості [15, с.1]. Ось чому після виконання високого регістру ми рекомендуємо миттєво робити примусову декомпресію [11, с.186].

В академічних та джазових прийомах елементом естетики звуку та звуковедення є "діафрагмальне вібрато" [1, с.243], основи технології якого теж варто розглянути з ракурсу сучасної теорії. Трактують його технології раніше пояснювалося поштовхами діафрагми. Ми ж, завдяки вище представленим дослідом, вбачаємо у цьому процесі не тільки зміни в температурному коливанні, а й в сфері трансформації характеристики опору струменя повітря. Це пояснюється перепадами концентрації CO₂ в складі повітря, який змінює його щільність. Тому зменшення та збільшення концентрації CO₂ під час внутрішнього процесу технології виконання "діафрагмального вібрато" виглядатиме, як реверсивні повітряні поштовхи в мало еквівалентній формі, що змінюють акустичний імпеданс. Експериментальні досліді було здійснено наступним приладом. Назва приладу: "Аналізатор виконавського видиху-VTCO2SI"



Автор корисної моделі: Концевич О. Ю. м. Львів

Даний прилад призначений для вимірювання трубочами, у процесі виконавського видиху, коефіцієнту CO₂, температури та рівня вологості повітряного струменя. На основі показів приладу можливо здійснювати розрахунки повітряно-опірної здатності виконавського видиху, що в подальшому сприятиме аналізу акустичних відмінностей звуку та допомагатиме виконавцю у визначенні ролі та складових фізичних аспектів технології виконавства на трубі.

На основі розвідок та досліджень приходимо до висновку, що виконавці-трубачі потребують розширення своїх теоретичних знань в сфері виконавської технології. Це, в першу чергу, надасть їм змоги глибше збагнути фізіологію виконавських процесів у мідно-духовій сфері. Було проаналізовано та вперше класифіковано прийоми та навички, володіння якими надають універсального вміння різностильового використання спеціалізованих набутоків трубача. Аспекти звуковедення та дихання у виконавській технології представленні, як одні з ключових компонентів, ми дотримуємося думки, що їх потрібно розглядати і надалі, не тільки крізь призму фізіології-методики, але й фізичних та хімічних законів. На основі результатів експериментів, розглянуті фізичні властивості виконавського видиху трубача, щільність та продукуюча опірностатність повітряного струменя. Розкрито сутність хімічних та фізичних процесів, що відбуваються в організмі музиканта під час виконання. Було досліджено склад елементів виконавського дихання та роль CO₂ у ньому. Представлений прототип експериментальної корисної моделі аналізатора, за допомоги якого було визначено динаміку розвитку головних чинників трансформації аеродинамічних властивостей виконавського видиху.

Література

1. Апатський В. Н. Основы теории и методики духового музикально-исполнительского искусства / Учебное пособие. – К., НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006. – 432 с. ISBN 966-7944-98-0.
2. Бекман И. Н. МЕМБРАНЫ В МЕДИЦИНЕ. Лекция №1. МЕДИЦИНСКИЕ СИСТЕМЫ ГАЗ – ПОЛИМЕР. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://profbeckman.narod.ru/MedMembr.files/medmemb1.pdf>
3. Гишка І. С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача. (історія, теорія, методика, практика): Монографія / І. С. Гишка. – Львів, АСВ, 2010. – 183 с. ISBN 978-966-486-069-4.
4. Глинка Н. Л. Общая химия: Учеб. пособие для вузов /Под ред. А. И. Ермакова. – 30-е изд., испр. – М.: ИНТЕГРАЛ-ПРЕСС, 2005. – 728с.
5. Дмитриенко М. А. Диагностические дыхательные тесты в медицине // Практическая медицина / Гастроэнтерология №1 (77), 2014. – С. 192-200.
6. Докшицер Т. Путь к творчеству. – М: Муравей, 1999, – 216с.
7. Дроговоз С. М., Штрыголь С. Ю., Кононенко А. В., Зупанец М. В., Левинская Е. В. Физиологические свойства CO₂ – обоснование уникальности карбокситерапии. // Медична та клінічна хімія. Т. 18. № 1, 2016. – С. 112-116. ISSN 2410-681X.

8. Запорожець А. О., Свердлова А. Д. Аналіз методів дослідження складу видихуваного повітря // Біологічні науки Scientific Journal "ScienceRise" №12 / 1 (17), Харків: 2015. – С. 15-27.
9. Карпак А. Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. Монографія. – Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 2013. – 378с. ISBN 978-966-8868-31-3.
10. Кикоина. И. К. Таблицы физических величин. Справочник. Под ред. акад. И.К. Кикоина. М.: Атомиздат, 1976. – 1008с.
11. Концевич О. Ю. Щоденник виконавської майстерності: сфера універсальних навичок сучасного трубочка. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Пам'яті Валерія Богданова: зб. наук. ст. Вип.54 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред. -упор. Ю. П. Величко; ред. Г. І. Ганзбург. Харків: ХНУМ, 2019. – С. 174-189.
12. Концевич О. Ю. Виконавство на трубі у сучасній парадигмі фахової методики. // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 12 / Упорядник С. Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2020. – С. 134-140.
13. Степурко О. Трубочка в джазе. – М.: Советский композитор, 1989, – 208с.
14. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе / Ю. Усов.– М.: Музыка, 1984. – 216с.
15. Матеріал з Вікіпедії. Визначення поняття Діоксид вуглецю [Електронний ресурс] – 2021. Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%BE%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%B4_%D1%83%D0%B3%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B0
16. Матеріал з Вікіпедії. Визначення поняття Дихання [Електронний ресурс] – 2021. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F>
17. Матеріал з Вікіпедії. Визначення поняття Ефект [Електронний ресурс] – 2021. Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D1%84%D1%84%D0%B5%D0%BA%D1%82>
18. Tague K. C. Crossover Trumpet Performance: Jazz Style and Technique for Classical Trumpeters. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Musical Arts University of Nevada, Las Vegas, 2017. – 67 p.



УДК 78.461;78.27

ORCID. <https://orcid.org/0000-0001-9334-5865>

*Максименко Д.П.,
м. Львів*

"СКАРАМУШ" ДЛЯ САКСОФОНА З ОРКЕСТРОМ Д.МІЙО: ІННОВАЦІЙНІ РИСИ ПРОГРАМНОЇ РОМАНТИЧНОЇ СЮІТИ

***Анотація.** Статтю присвячено розгляду небарокової тенденції в інструментальній музиці першої половини ХХ століття. Пропонується докладний аналіз сюїти Даріуса Мійо "Скарамуш" для саксофона з оркестром в аспектах модифікації старовинної жанрової моделі та інноваційного підходу до програмності узагальнено-несюжетного типу.*

***Ключові слова:** жанр, сюїта, саксофон, циклічність, фольклоризм, програмність, інтерпретація.*

***Annotation.** The article is sanctified to consideration of new baroque tendency in instrumental music of the first half of XX of century. The detailed analysis of suite of Darius Milhaud "Scaramouche" is offered for a saxophone with an orchestra in the aspects of modification of ancient genre model and innovative approach to software of generalized-unplanned type.*

***Key words:** genre, suite, saxophone, recurrence, folklore, software, interpretation.*

Мета дослідження полягає у історико-теоретичному аналізі одного із найяскравіших зразків концертного саксофонного репертуару ХХ ст.

На початку ХХ століття зростає композиторський інтерес до поетики бароко з переосмисленням класичного варіанту сюїти, а також тенденції створення оригінальних версій циклічної інструментальної форми з елементами стилізації. Прагнення реставрації широко апробованих жанрових моделей можна пояснити спільними рисами світосприйняття бароко та першої половини ХХ століть, які полягають у загостреному відчутті дисгармонійності картини світу.

Жанр танцювальної сюїти виявився настільки стійким і затребуваним, що у ХХ столітті він щоразу частіше привертає увагу представників різних національних композиторських шкіл. Зауважимо, що вибір сюїтного принципу циклізації притаманний саме французькій програмній

інструментальній традиції, яка завжди тяжіла до втілення мінливості плину життя, увиразнення зображально-ілюстративного компоненту. Свідченням цього є чисельні приклади музики XVII – XX століть, зокрема, "Ordres" Ф.Куперена, сюїтні цикли Ж.Ф.Рамо, К.Дебюссі, М.Равеля, А.Онегера, Ф.Пуленка, Л.Дюрея, Ж.Тайефер та інші.

Серед французьких композиторів міжвоєнного двадцятиліття особливу схильність до сюїтного жанру помічаємо у *Даріуса Мійо* (1892-1974). У творчому доробку одного з найплідніших композиторів XX століття зустрічаємо чимало сюїтних циклів, написаних для різних інструментальних складів: "Протей", "Suite champagne", "Французька" та "Провансальська" сюїти для оркестру, Сюїта для 2-х фортепіано з оркестром op.300, Концертна сюїта для фортепіано з оркестром, фортепіанна сюїта "Globe trotter", Сюїта для органу, "Suite d'après Corrette" для гобоя, кларнета і фагота, "Карнавал у Новому Орлеані" та інші.

Виразний, багатогранний, схильний до колористики тембр саксофону можна почути у багатьох оркестрових творах Д.Мійо, серед них – балет "Створення світу" (op. 81, 1923), оркестрові твори "Карнавал у Лондоні" (op. 172, 1937) та "Траурна процесія" (op.202b, 1939), сюїта для оркестру "Мандрівник" (op. 358, 1956), балет "Мойсей" (op.219, 1940) і його окрема оркестрова версія "Opus Americanum" No.2 (op.219b, 1940) та Четверта симфонія для 10-ти струнних інструментів (op. 74, 1921).

Дев'ятихвилинна композиція "Скарамуш" для саксофона з оркестром (або фортепіано) з-поміж надзвичайно об'ємної спадщини французького автора може видатися недостатньо значущим твором, однак, він посідає важливе місце в європейському саксофоновому репертуарі. Незважаючи на виняткову популярність даного твору серед концертуючих музикантів, його докладний аналіз відсутній у музикознавчій літературі.

Сюїта "Скарамуш" була написана у той період творчості композитора, який був позначений зростанням його світової популярності. У 30-і роки твори Д.Мійо починають фігурувати у програмах фестивалів сучасної музики та міжнародних конгресів, що відбувалися у різних містах Австрії, Італії, Німеччини. Тоді ж митця захоплює процес творення музики до кіно та театральних вистав. На цьому ж матеріалі Мійо komponує свої кращі інструментальні твори. Серед них – оркестрова "Траурна процесія", інспірована музикою до патріотичного фільму "Надія", в якому відображені події громадянської війни в Іспанії; сюїта для квінтету духових інструментів "Прогулянка короля Рене", що заснована на матеріалі музики до фільму "Кавалькада кохання"; фортепіанна сюїта "Альбом мадам Боварі" на основі музики до фільму "Мадам Боварі" та багато інших.

Інструментальна музика цього періоду відрізняється надзвичайно багатою образно-емоційною палітрою і тематичною різноманітністю. В ній відображаються характерні особливості творчості композитора того часу, пов'язані з послідовним використанням національних фольклорних елементів та зростанням інтересу до старовинного французького мистецтва. Особливою заслугою автора можна вважати відродження принципів старовинної танцювальної сюїти, її жанрового змісту, структури, особливостей формотворення кожної частини.

Як і більшість інструментальних опусів Мійо, сюїта "Скарамуш" заснована на тематичному матеріалі, запозиченому з його попередніх творів. Музика крайніх частин – Vif і Brazileira були написані композитором у 1937 році як супровід до театральної вистави за комедією Мольєра "Літаючий лікар" (op. 165), адаптованої Шарлем Вільдраком. Ця п'єса була поставлена у театрі "Скарамуш", який спеціалізувався на виставах для дітей. Він розташовувався у невеликій кімнаті при Театрі комедії на Єлисейських полях і був заснований режисером, драматургом і танцівницею Анрі Паскар. Назва театру, очевидно, відіграла вирішальну роль у виборі назви досліджуваної композиції Мійо – з французької Scaramouche перекладається як блазень – боягуз, негідник. Для дещо меланхолійної середньої частини *Modege* були використані теми з короткої увертюри, яку він написав для театральної п'єси Жюля Сюперв'єля – "Болівар" (op.148, 1935–1936).

За словами композитора, у нього був брак натхнення для створення початкової версії "Скарамуш" для двох фортепіано (op. 165 b). Замовлення він отримав від видатної французької піаністки Маргарити Лонг¹, перед якою почував себе зобов'язаним. Активна концертна діяльність і популяризація музики композиторів "Шістки" – А.Онегера, Д.Мійо, Ж.Оріка, Л.Дюрея, Ф.Пуленка і Ж.Тайефер є однією з граней таланту видатної виконавиці. В знак подяки на своє 80-річчя піаністка отримала оригінальний музичний подарунок – "Варіації на ім'я Маргарити Лонг", авторами якого

¹ Маргарита Лонг (1874 – 1966) – видатна французька піаністка і педагог. Організувала приватну школу гри на фортепіано, підготувала багато блискучих піаністів. Багаточисельні концертні поїздки відомої виконавиці сприяли популяризації сучасної французької музики за кордоном – в Італії, Швейцарії, Угорщині. За цю діяльність М.Лонг була нагороджена президентом Французької республіки орденом почесного Легіона, званням командора і офіцера ордена.

були вісім видатних французьких композиторів. Вітаючи ювілярку, Д.Мійо сказав: "Маргарита Лонг – артистка, яка присвятила себе Франції. Свою любов вона віддала сучасній музиці. Ось, чому ми з вдячністю зробили цей подарунок, вклавши в нього частку свого серця" [4].

Редакція для 2-х фортепіано створювалася з метою виконання на Міжнародній виставці мистецтв у Парижі двома колишніми студентками знаменитої піаністки – Марсель Мейер та Ідою Янкелевич. Прем'єра відбулася 1 липня 1937 року і невдовзі твір набув широкої популярності, що спонукало автора зробити ще дві його версії. Менш, ніж через два роки композитор транскрибує даний опус для саксофону з оркестром (або фортепіано ор. 165 c), а у 1941 році на замовлення Бенні Гудмена – американського кларнетиста, джазмена, "короля свінгу" – аранжує для кларнета з оркестром (або фортепіано ор. 165d). Прем'єра саксофонної версії відбулась на паризькому радіо в червні 1940 з Марселем Мюлем в якості соліста.

Як і в інших опусах Д.Мійо, в даній композиції яскраво прослідковується фольклорна лінія, яка виявилася плідною. Використовуючи автентичний матеріал, композитор його трансформує, ускладнює ладогармонічну структуру та варіює метроритм. Таке сміливе, далеке від академічного ставлення до фольклору дозволяє створювати на його основі індивідуальну і сучасну музику.

Наступні слова композитора підтверджують цю думку: "З фольклором слід поводитися вільно. Необхідно мати сміливість змінювати навіть окремі ноти, коли створюється індивідуальний твір... Є дві точки зору на фольклор: точка зору історика і точка зору композитора. Музикознавець дбайливо збирає старовинні мелодії. Композитор бере народну мелодію з метою використання її за власним вподобанням. Таким чином використовую її і я: розглядаю як вихідну точку, а не як кінцеву мету" [3, с. 212].

Чисельні подорожі впродовж життя, захоплення фольклором різних національних традицій, безперечно, вплинули на формування оригінального музичного стилю композитора. Де б не побував Мійо – у Бразилії чи Мексиці, Сполучених штатах Америки чи Італії, – його чутлива натура блискучо реагувала на нові музичні враження, які в подальшому він асимілював та віддзеркалював у своїй творчості. Так, перебування у Бразилії впродовж двох років (1916-1919 рр.) в якості особистого секретаря Поля Клоделя¹ залишило глибокий слід у душі молодого музиканта.

Найяскравіші враження того часу були пов'язані з самотнім латиноамериканським фольклором, який Мійо мав змогу пізнати під час проведення карнавалів. Елементи бразильської музики увійшли в мистецтво композитора як його невід'ємна частина, збагативши його емоційно-образну і темброво-ритмічну сторону. Тим самим митець випередив та передбачив захоплення екзотичним фольклором, притаманне європейській культурі ХХ століття, що в подальшому призвело до значного збагачення та розширення діапазону засобів музичної виразності.

Л.Кокорева цитує фрагмент автобіографічних спогадів композитора: "Ритми цієї (бразильської) народної музики збудили моє зацікавлення та причарували мене. В їх синкопуванні були невловимі зупинки, ледь відчутне дихання і затримки, які мені було дуже важко відтворити. Тоді я придбав багато машішів² і танго, намагався грати їх з синкопами, котрі переходили від однієї руки до іншої" [3, с. 231].

Звертаючись до фольклорного джерела, Д.Мійо використовує найбільш розповсюджену у французькій музиці XVII-XVIII століть форму танцювальної сюїти³. Засоби взаємодії авторського

¹ Поль Клодель (1868 – 1955) – французький поет, драматург, есеїст та дипломат. Роботу в посольствах Франції в Японії, Китаї, США, Німеччині, Бразилії, Бельгії та Данії він поєднував із письменницькою діяльністю. Основний мотив його творчості – захоплення високими моральними рисами людини. Він виступав проти фашизму та культу грошей. Драма Поля Клоделя "Жанна д'Арк на вогнищі" стала основою ораторії А.Онегера. Інший твір – "Христофор Колумб" був використаний для написання однойменної опери Д. Мійо.

² Машіші (порт. Махіхе; також відомий під назвою бразильське танго) – бразильський танець і мелодія африканського походження. Машіші виник у бразильському місті Ріо-де-Жанейро в 1868 році, тобто приблизно в той же час, що і танго, що розвинулось у міських осередках Аргентини та Уругваю. Машіші є танцем бразильських негрів, навіть назву отримав на честь міста в Мозамбіку. Енергійний танець, хореографічно насичений підстрибуваннями. Виконується у дуже швидкому темпі у розмірі 2/4. Танцю притаманний власний своєрідний акомпанемент в розмірі, який проте багато запозичив від танго і хабанери. Як і танго, машіші на початку ХХ століття став відомий у Північній Америці та Європі. Вважається, що машіші є одним з танців, які значно вплинули на формування сучасних самби і ламбади.

³ Як відомо, танцювальна сюїта є одним з питомих жанрів європейської інструментальної музики, в якому з моменту зародження втілювалися наріжні риси пануючих стилів тої чи іншої епохи. Термін *сюїта* (від французького *suite* – низка, послідовність) ввійшов у музикознавчий обіг у XVI столітті і позиціонував багаточастинні циклічні форми. У XVII-XVIII століттях сюїтами (або партитами) називали цикли лютневих, а пізніше клавірних або оркестрових п'єс, що контрастували за темпом, метром, ритмічним малюнком, але об'єднувалися спільною тональністю, зрідка – інтонаційною спорідненістю.

У сучасному музикознавстві термін "сюїта" використовується значно ширше. Так, за визначенням Ю.Бочарова: "Сюїта – це ціле, складене з досить довільної кількості відносно самостійних і порівняно

стилю з народною музикою у сюїті "Скарамуш" багатогранні: це і використання оригінальної народної теми у вільній обробці (відома англійська дитяча пісня "Десять зелених пляшок" у середньому розділі першої частини – Vif), і втілення деяких окремих елементів, зокрема, метроритмічних, за допомогою яких виникають асоціації з певними побутовими жанрами (характерні для стилю самби ритмоформули у заключній частині – Brazileira), а також особливий вид тематизму, в якому відчувається органічний зв'язок з фольклором (лірична мелодія провансальського походження у середній частині – Modéré). Зв'язок із старовинною танцювальною сюїтою виявлено засобами контрастування танцювальних жанрів – жвавий рух крайніх частин врівноважується спокійною, елегантною середньою частиною циклу. Темповий контраст органічно поєднується з контрастуванням різних метрів – парних – 4/4 і 2/4 – у крайніх частинах, і 6/8 – у середньому розділі центральної частини сюїти, Modéré. Всі п'єси циклу пронизані тонким ліризмом, властивим французькій музиці.

"Скарамуш" складається з трьох невеликих частин, в яких тією чи іншою мірою виявлено певні жанрові ознаки. Усі частини сюїти викликають асоціації з музичними картинками, що навіюють спогади про улюблену Францію або екзотичні пейзажі Гарлема чи Бразилії. Неспокійна перша частина – Vif, яка включає елементи політонального письма, стримано-меланхолійна середня частина – Modéré і написана в стилі самби фінальна частина – Brazileira. У першій частині відтворюється ритм жвавого, легкого танцю з переважанням руху рівними тривалостями. Безупинний "біт" шістнадцятими, які переважають у партії соліста, в поєднанні з яскравими акцентами фортепіанного супроводу створює грайливий, дещо комічний характер. Тематизм першої частини композитор засновує на двох темах – енергійній *quasi perpetuum mobile*, постійне повторення якого надає формі ознак рондальності. Тематизм вирізняється інтонаційною простотою і мають чітку ритмічну структуру.

Досліджуючи стиль композитора, Л.Кокорева зауважує: "В основу своїх творів Мійо покладає не індивідуалізовану, навантажену тонким психологізмом мелодію, а об'єктивний образ, інтонаційний стрій якого здавна був засвоєним європейцями. Чуттєва краса, емоційне багатство висловлювання поступаються місцем внутрішній енергії, динаміці, епічній силі, пластичній виразності, жанровій характерності. Останнє є особливо важливим, тому що через жанр у такій мелодії прослідковуються зв'язки з народною або академічною музикою" [3, с. 267].

невеликих п'єс в єдиній або різних тональностях, об'єднаних ... загальним задумом і при цьому не є сонатою, концертом, симфонією або іншим типом втілення сонатно-симфонічного циклу" [1, с. 2]. У "Музичному енциклопедичному словнику" Ю.Неклюдов визначає сюїту як циклічний інструментальний твір, що складається з декількох самостійних п'єс, якому притаманні "відносна свобода у кількості, порядку і способу об'єднання частин, наявність жанрово-побутової основи або програмності" [2, с.218]. Автор акцентує увагу на тому, що даний термін "є родовим жанровим поняттям, що має історично різний зміст і використовується для виокремлення сюїти з-поміж інших циклічних жанрів (сонати, концерту, симфонії)" [2, с.219].

На початковому етапі розвитку сюїта мала ужитковий характер, виконуючи функцію музичного супроводу до танців під час придворних церемоній. Поступово сюїта стала щоразу далі відходити від середовища побутових танців. Засновником класичної інструментальної сюїти вважається Йоганн Якоб Фробергер (1616–1667). Саме в його сюїтах складається типова послідовність найпопулярніших у XVII столітті танців: алеманда – куранта – сарабанда – жига. У ранніх зразках європейської танцювальної сюїти спостерігається принцип інтонаційної спорідненості тематичного матеріалу різних частин або міцний інтонаційний зв'язок на основі варіантного розвитку однієї теми. У циклічних творах Й.С.Баха, наприклад, "Англійських" та "Французьких" сюїтах і партитах – частини вже не мають відчутного тематичного взаємозв'язку. Цілісність композиції забезпечується насамперед шляхом опори на конкретну жанрову модель. Єдність танцювальних частин визначається спільною тональністю, подібними принципами побудови композиції кожного танцю (усі вони є розвинутими двочастинними композиціями, часом з ознаками старовинної сонати), тенденцією посилення контрасту наприкінці циклу. Однак, порівняно з іншими типами циклічної композиції, централізація сил, спрямована на об'єднання частин у сюїті зовсім невелика, що створює можливість виконання будь-якої частини сюїтного циклу як окремого твору.

Сюїта XIX–XX століть або т.зв. *нова сюїта* суттєво відрізняється від старовинного танцювального циклу. Основною відмінністю є те, що у XIX столітті сюїта втрачає свою танцювальну специфіку – відтепер вона не завжди засновується на побутових жанрах, хоча досить часто залучає їх до циклічного руху. Окрім цього, композитори більш вільно підходять до обов'язкової тональної єдності усіх частин, внаслідок чого головна тональність зберігається лише у крайніх частинах (варто зауважити, що ця умова в сюїтних циклах XX століття доволі часто порушується), решта частин можуть викладатися в тональностях навіть не споріднених між собою. Отже, на межі XIX–XX століть сюїта асимілює новітні риси жанру, властиві попереднім еволюційним етапам, зберігаючи принцип контрастування, прагнення повторності та симетрії а також такі специфічні ознаки програмної романтичної сюїти як програмність, характеристичність, портретність.

Яскрава тема, що відкриває першу частину, утворюється шляхом мелодико-ритмічних повторів, секвенцій, в ній чітко виявлено масштабні-тематичні структури дроблення та підсумовування. У вступній частині більшою мірою, аніж в інших частинах сюїти, відчувається оригінальний гармонічний стиль Д.Мійо. Зберігаючи питомі особливості діатоніки, композитор збагачує її можливості засобами політональності та поліладовості. Політональність Мійо характеризується поєднанням з елементами класичної гармонії, які особливо чітко виявлені в лінійній площині. Так, вже у другому проведенні початкового мотиву (4-5 тт.) поява комплексу тризвуків $c - Des - D - Es - E - F - Fis - G$, які контрапунктують *C-dur*'ній мелодії, вносить яскравий колористичний ефект.

Варто зазначити, що складне на перший погляд політональне письмо Д.Мійо вирізняється елементарністю складових елементів. Комбінуючи їх (зазвичай, це мажорні і мінорні тризвуки з оберненнями), композитор вільно їх варіює, використовуючи техніку поліфонічного письма з перестановками у вертикально-рухомому контрапункті, а також застосовує регістрові та фактурні засоби.

Зв'язок з класичними традиціями у сюїті "Скарамуш" прослідковується, зокрема, завдяки домінуванню контрапунктичного стилю над гомофонно-гармонічним, переважання якого можна пояснити особливим ставленням композитора до мелодії, прагненням до полімелодизму та політональності. Мійо – один з композиторів Франції, заслугою якого є відродження лінійно-контрапунктичного письма, властивого французьким поліфоністам XVII-XVIII століть.

У першій частині Мійо виявляє надзвичайну винахідливість в царині поліфонічних перетворень теми, використовуючи прийоми, знайдені ще старими майстрами. Це і перестановки у подвійному контрапункті октави у партії фортепіано (початкове з'єднання – 19-20 тт., похідне з'єднання – 22-23 тт.), інверсія мелодії з вертикальною перестановкою партії соліста у фортепіанну партію (початкове з'єднання – 9-10 тт., похідне з'єднання – 24-27 тт.).

В основу середнього розділу першої частини, яка написана в тричастинній формі АВА, покладено невибагливу, навіть дещо примітивну мелодію дитячої пісні "Ten Green Bottles" (32 т.). Інтонаційна і ритмічна простота теми майстерно компенсується композитором за допомогою поліфонічного і гармонічного розвитку, де у контексті складної багатоголосної тканини набуває зовсім іншого сенсу: тепер виразне значення впливає не стільки з інтонаційної сфери, скільки з її здатності до розвитку в поєднанні з іншими контрапунктуючими лініями.

Середня частина відкривається діалогом саксофону і фортепіано. Написана у репризній тричастинній формі з контрастним центральним розділом у розмірі 6/8, помірною *Modere* служить для врівноваження крайніх жвавих частин. У цій частині, пісенній за своєю генозою, опосередковано відчуваються жанрові зв'язки з провансальським фольклором, який займав надзвичайно важливе місце в творчості композитора. Тісну взаємозалежність з культурою рідної країни Д.Мійо підкреслює постійно: "Я – провансальський француз. Прованс для мене не звичайне слово, і такі поняття, як латинський, середземноморський, знаходять в моїй душі глибокий відгук" [3, с. 213].

Зміна розміру з 4/4 на 6/8 веде до появи середнього розділу (119 т.), який викликає алозії з аріями, що розташовувались, зазвичай, у межах старовинної сюїти і контрастували танцювальним ритмам інших частин. Пасторальна мелодія в партії соліста вільно розгортається на тлі арпеджованих пасажів фортепіано. У цьому розділі в меншій мірі, аніж в попередній частині, виявляється поліфонічне мислення композитора. Загалом середній частині циклу властиве вишукане благородство почуттів, граційність та витонченість мелодичних ліній, врівноваженість і пропорційність форми, прозорість фактури – все це є свідченням продовження композитором традицій французької музики з її характерною стриманістю і виваженістю у висловлюваннях.

Можливо, *Brazileira* – саме та частина, яка спричинила неабияку популярність сюїти "Скарамуш". Композитор вирішив написати її у стилі самба¹ – бразильського танцю і популярного музичного жанру. Фінальна частина розпочинається гостро синкопованими ритмами в партії фортепіано і містить типові для самби ритмічні акценти, сутність яких полягає в нашаруванні на постійно пульсуючу дводольність підкреслено акцентованих акордів, що спричиняє відчуття іншого

¹ Самба (порт. Samba) – бразильський музичний жанр, що утворився на основі африканських та європейських стилів. Вважається, що слово "samba" походить від назви ангольського музичного жанру ритуальної музики семба ("насолота" мовою кімбундо або "шанування" мовою кіконго) та асоційованого з ним стилю танців. Самба характеризується синкопованим ритмом 2/4 зі слабким та сильним ударами, що зазвичай виконується за допомогою різних видів ударних. Самба зазвичай визнається як символ Бразилії та Карнавалу. Також під музику самби виконується характерний бразильський танець із тією ж назвою – самба. В 1920-х роках популярність самби зростає настільки, що вона стала виконуватись на традиційних карнавалах і стала улюбленим національним стилем. Як музичний жанр і вид танцю, самба знаходиться в активній взаємодії з музикою і танцями інших культур.

ритмічного плану за мотивною формулою 3+3+2. Л.Кокорева підкреслює, що "...ця ритмічна формула, яка до речі, зустрічається в багатьох латиноамериканських танцях і носить у кубинців найменування "тресільо", займає важливе місце в європейській музиці" [3, с. 231]. Фігура "тресільо" проникає й в інші твори композитора – хор ремісників, яким розпочинається суто французька за стилем опера "Страждання Орфея" (ор.85, 1924); на особливостях цього ритму також засновано одну з яскравих тем опери "Бідний матрос" (ор.92, 1926).

Мелодія, на якій засновується тематизм останньої частини сюїти, інтонаційно проста, строго діатонічна, з чітко виявленими найпростішими функціями ладу. Так, постійне чергування тоніки і доміанти є характерною ознакою латиноамериканського фольклору і відображує специфічні риси бразильської пісенно-танцювальної культури.

У темпераментній і колоритній Бразильєрі Д.Мійо відтворює ритм і рух танцю. Остинатний синкопований малюнок утримується протягом всієї п'єси, чітко виявляючи жанрові ознаки запальної самби. У цій частині композитору вдалося втілити пристрасть, яка властива жанрам бразильської музики. У засобах розвитку тематичного матеріалу і формотворення сюїти насамперед необхідно відзначити надзвичайну гнучкість у використанні композитором форм поліфонічної і гомофонної музики, його віртуозну майстерність у сфері творчого переосмислення загальнозживаних технічних прийомів, збагачення їх новими поєднаннями і комбінаціями, що, зокрема, впливає й на оновлення самої жанрової природи сюїти.

Отже, опираючись на передкласичні традиції, композитор оновлює їх індивідуальним світобаченням, суб'єктивним сприйняттям народного і професійного мистецтва, збагачує музику елементами нової, сучасної мови, що особливо виявляється в гармонії, політональних і полімелодичних утвореннях а також перевазі контрапунктично-лінійних зв'язків. Внаслідок поєднання в сюїті "Скарамуш" елементів нового і традиційного виникає враження надзвичайної простоти та прозорості стилю. Свобода індивідуально-авторської інтерпретації жанрової моделі сюїти, стабільність функціональних зв'язків між частинами циклу, гнучкість та мобільність композиційної структури надає аналізованому твору статусу окраси концертного саксофонового репертуару ХХ століття.

Література

1. Бочаров Ю. О сюитах "правильных" и "неправильных" / Юрий Бочаров. // Старинная музыка. – 2008. – №1-2. – С. 2 – 9.
2. Неклюдов Ю.И. Сюита / Ю.И.Неклюдов // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. – 529 с.
3. Кокорева Л. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. // Л.Кокорева. – М.: Советский композитор, 1986. – 336 с.
4. Хентова С.М. Маргарита Лонг [Электронный ресурс] // Погружение в классику: официальный сайт классической музыки. – Текст. дан. – М., 1961. – Режим доступа: <http://intoclassics.net/news/2009-10-19-9961>.



УДК 788.10.007

ORCID. <https://orcid.org/0000-0003-3972-6653>

**Фіськов Г.М.,
м. Рівне**

ФОРМУВАННЯ МЕТРО-РИТМІЧНОГО ЧУТТЯ У СТУДЕНТІВ В ПРОЦЕСІ ОРКЕСТРОВОГО МУЗИКУВАННЯ

Анотація. У статті розглядається ритм як особлива форма організації рухів та діяльності у часі й просторі, а також формування досконалої метро-ритмічної структури в оркестрових музикантів як тимчасова організація рухів, діяльності та поведінки особистості, що служить засобом втілення результатів інтерпретаційного аналізу.

Музичний час, в чітких рамках якого викладений музичний твір, не являється суто метричним явищем, а в більшій своїй мірі виступає художнім засобом, що врегульовує параметри співвідношення часу та музичних інтонацій, в результаті чого й відбувається розкриття музичного образу в залежності від стискання або розтягування музичного часу.

Ключові слова: ритм, метр, метро-ритм, інтерпретація, оркестр.

Annotation. The article considers rhythm as a special form of organization of movements and activities in time and space, and the formation of a perfect metro-rhythmic structure in orchestral musicians as a temporary organization of movements, activities and behavior of the individual, which serves as a means of implementing interpretive analysis.

That is, the musical time within which the musical work is set out is not a purely metrical phenomenon, but to a greater extent acts as an artistic means that regulates the parameters of the ratio of time and musical intonations, which reveals the musical image depending on the compression or stretching of musical time.

That is, the musical time within which the musical work is set out is not a purely metrical phenomenon, but to a greater extent acts as an artistic means that regulates the parameters of the ratio of time and musical intonations, which reveals the musical image depending on the compression or stretching of musical time.

Thus, the perfect sense of musical time that forms the basis of the metro-rhythmic structure of the work depends on the experience of orchestral musicians and their ability to have an interpretive artistic vision of the orchestral score which sets out the main genre-forming and stylistic elements that can be interpreted differently by different performers. -orchestra players. Thus, in the foreground in the formation of a clear metro-rhythmic structure of students in the orchestral group are interpretive skills that allow on the basis of tempo and performance-metric features to adequately reproduce the musical image. Thus, the performing and interpretive component is the basis for the formation of metro-rhythmic sense in the orchestra.

Thus, rhythm is the most important element in creating a certain emotional mood in music and in revealing its certain artistic content. In general, we can conclude that the metro-rhythm in music is not only a temporal element, but also emotionally expressive, figurative-poetic and artistic-semantic categories of the interpretive vision of orchestral musicians.

Key words: *rhythm, meter, metro-rhythm, interpretation, orchestra.*

Постановка проблеми.

Необхідність впровадження нових суспільних потреб та елементів сучасної освіченості особистості опираються на художньо-освітні програми, в яких передбачено розвиток інтелекту, логіки та креативних здібностей акцептора в сучасних умовах творчої діяльності.

Актуалізованими нині стають проблеми зорієнтованості сучасної освіти на інтегрованому підході до вивчення раціонального, творчого та культурно-особистісного елементів у музичному мистецтві зокрема.

В ході оволодіння респондентами музичним мистецтвом, зокрема основами правильного виконання художніх творів, основою яких є темпо-ритмічні уміння, що являються вершиною метро-ритмічного відчуття музиканта, повною мірою виявляються творчі та художньо-образні якості особистості.

Мета статті полягає дослідженні метро-ритмічного відчуття у студентів на заняттях в оркестровому колективі.

Аналіз наукових досліджень та публікацій. Провідні науковці, серед яких І. Маринін, О. Каргін, Є. Смирнова, В. Подкопаєв, С. Мальков, Ф. Соломонік, В. Чабанний та М. Соколовський, розглядали формування виконавсько-творчих умінь та навичок студентів в процесі творчої діяльності в оркестровому колективі.

В сучасній психолого-педагогічній практиці останнім часом активізувалися праці, в яких висвітлено проблематику розвитку художньо-творчих здібностей. Зокрема вивченням даного питання займалися такі вчені, як Д. Богоявленська, Ю. Бабанський, В. Кан-Калік, В. Загвязинський, А. Маслоу, В. Кузін, Л. Оршанський та інші.

Варто також відзначити значні напрацювання щодо розкриття феномену музичного часу та темпо-ритму у працях Б. Деменка, В. Холопової, О. Глазиріна.

Крім того, питаннями формування метро-ритму в ансамблевому та оркестровому колективах займалися В. Овод, Ю. Бай, І. Лаптев, В. Лебедев та ін.

Праці Г. Ципіна, в яких охарактеризовано проблеми виконавських умінь та ритмічного чуття, також набувають методологічного значення. Особливо цікавими є роботи таких науковців, як С. Науменко, Н. Берегер, І. Таран, котрі розкривають феноменологію метро-ритмічного чуття на початковому етапі навчання.

Виклад основного матеріалу.

Ритмічна організація є основою життя. Все, що оточує нас, живе за законами ритму. Зміна пір року, дня і ночі, биття серця – все це і багато іншого підпорядковане певному ритму.

Музичне мистецтво відіграє надзвичайно важливу роль у формуванні творчої та духовно багаті особистості. Воно віддзеркалює естетичну складову буття, в якому студенти мають змогу отримати сприятливі умови для вираження особистих потреб та отримання естетичної насолоди.

Ритмічна здатність займає особливе місце в розвитку оркестрового музиканта. Формування почуття ритму проходить паралельно з розвитком емоційної, рухової та пізнавальної сфер музичного буття.

Оркестровий колектив засобами мистецтва виховує студентів та виступає засобом опанування навколишнього середовища, надає їм відчуття естетичної значущості світу, пробуджує креативність, бажання творити й отримувати естетичну насолоду.

Формування почуття ритму в студентів на заняттях в оркестровому колективі – одне з найбільш важливих завдань музичної педагогіки, що являє собою надзвичайно складний процес.

Б. В. Асаф'єв підкреслював, що музичний ритм легко відчутти, але нелегко визначити. Творче почуття відтворення музики дарує відчуття ритмічного життя і навіть інтуїтивне проникнення в поетичний образ [1].

Б. М. Теплов зазначав, що художньо-змістовне виконання музики створює природні передумови для виховання і розвитку музично-ритмічного відчуття, що розуміється як здатність активно переживати музику і внаслідок цього тонко відчувати емоційну виразність тимчасового ходу музичного руху [6].

Видатний музикознавець Г. Преображенський зазначав: "... в оркестрі збираються студенти, кожен з яких має свій художній смак, своє уявлення про ідею та характер того або іншого твору, своє розуміння фразування, штриха, тембру" [5, с. 62].

Він займався виявленням та подоланням метро-ритмічних труднощів, які виникали у оркестрантів у процесі репетиційної роботи. На його думку, найбільш гостра проблема оркестрового музиканта полягає в оркестровому відчутті метру, темпу та ритму.

Як зазначає О. Д. Тарківська-Нагиналюк, формування ансамблево-виконавського та оркестрового чуття відбувається безпосередньо в колективі. Готовність до виконання може базуватися лише на досвіді колективного виконання та на основі набутого індивідуально-виконавського чуття. Необхідно зазначити, що у цьому випадку відбувається конфлікт суб'єктивного сприйняття та виконавсько-інтерпретаційного досвіду, яке базується на індивідуальних музично-виконавських здібностях, із сприйняття себе в оркестровому виконавстві та формування ансамблево-виконавського чуття [4, с. 164].

В ансамблевому та оркестровому виконанні дотримання ритмічних довжин особливо актуальне і саме тут ритм найбільш прив'язаний до метру. С. Фейнберг з даного приводу висловлювався так: "ритм в оркестрі підкоряється об'єктивним законам. Він ближче до метру, так як нотна величина в цьому випадку скоує темперамент багатьох виконавців" [4, с. 165].

Загалом у кожного оркестрового музиканта в ході рефлексії метро-ритмічного чуття можна виділити зовнішні та внутрішні подразники дотримання часових параметрів.

До зовнішніх подразників, які покликані формувати метро-ритмічну структуру в оркестрового музиканта, відносимо власне рахування долей, рахування долей такту викладачем або застосування метроному. До внутрішніх відносимо: внутрішнє рахування, внутрішню пульсацію, а також відчуття відрізків звучання шляхом їх зіставлення.

Можна вважати, що метро-ритмічне чуття в студентів в оркестровому колективі формується здатністю, що підпадає під відповідний педагогічний вплив, а також базується на власній виконавській діяльності, що сприяє музичному метро-ритмічному вихованню студентів, створює умови, в яких відбувається позитивне формування даного феномену.

Як відомо, функції музичного ритму не вичерпуються моментами, пов'язаними з вимірюванням і організацією тривалостей у часі. Одним із першоосновних елементів музики є засоби виконавської виразності. Ритм майже завжди відображає емоційний зміст музики, її образно-поетичну сутність. Це перша особливість ритму. Таким чином ритм в музиці пов'язаний з передачею різних станів людини, з втіленням у ній складних проявів його внутрішньої життєдіяльності.

Важливу роль у музичному метро-ритмічному вихованні студентів в оркестровому колективі відіграє відчуття ритмічного стилю музики, розуміння специфічної риси і особливостей цього стилю. Для кожної епохи та конкретного історичного періоду характерний певний музичний метро-ритм, що проявляється у своєрідності та неповторності композиторської творчості та індивідуальності.

У нашому дослідженні ритм розглядається як особлива форма організації рухів та діяльності у часі й просторі, а формування досконалої метро-ритмічної структури оркестрових музикантів висвітлюємо як тимчасову організацію рухів, діяльності та поведінки особистості, що служить засобом втілення результатів герменевтичного аналізу.

Тобто музичний час, в чітких рамках якого викладений музичний твір, не являється суто метричним явищем, а переважно виступає художнім засобом, що врегульовує параметри співвідношення часу та музичних інтонацій, в результаті чого й відбувається розкриття музичного образу в залежності від стискання або розтягування музичного часу.

Висновки. Відтак, досконале відчуття музичного часу, який становить основу метро-ритмічної структури твору, залежить від досвіду оркестрових музикантів та їх уміння володіти інтерпретаційним художньо-образним баченням оркестрової партитури, в якій викладено основні жанроутворювальні та стилевідповідні елементи, що можуть бути зовсім по-різному трактовані різними виконавцями-оркестрантами. Таким чином, на перший план у формуванні чіткої метро-

ритмічної структури у студентів на заняттях в оркестровому колективі виносяться інтерпретаційні уміння, що дають змогу на основі темпових та виконавсько-метричних особливостей адекватно відтворювати музичний образ. Отже, виконавсько-інтерпретаційна складова являється основою у формуванні метро-ритмічного чуття на заняттях в оркестровому колективі.

Література

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б.В.Асафьев. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – 151 с.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о русской музыке / Б.В.Асафьев. – М. : Музгиз. – Вып. 1. – 1952. – 80 с. Вып. 2. – 1952. – 78 с.
3. Зубов Ю. С. Библиография и художественное развитие личности / Ю. С. Зубов М.: Книга, 1979, 149 с.
4. Тарківська-Нагилюк О. Д. Особливості виховання метро-ритмічного чуття в ансамблевому виконавстві / Тарківська-Нагилюк О. Д. // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. – 2015. – Вип. 17. – С. 163–167.
5. Преображенский Г. Н. Оркестровый класс как средство воспитания музыканта-исполнителя, педагога, дирижера / Г. Н. Преображенский // Методика обучения игре на народных инструментах; Сост. П. Говорушко. – Л.: Музыка, 1975. – 500 с.
6. Теплов Б.М. [Психология индивидуальных различий. Способности и одаренность. Психология музыкальных способностей. Ум полководца. Заметки психолога при чтении художественной литературы] : Избранные труды : в 2 томах / Б.М. Теплов. – Москва: Педагогика, 1985. – 328 с. – Экземпляр № 12117 находится в Открытом доступе на Сретенке.
7. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – Изд. "Планета музыки", 2014, 320 с.



УДК 78.083.1: 78.071.1(477)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-5617-3547>

Яковчук Н.Д.,
м. Київ

ЖАНР СЮЇТИ В ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА

"Серед усіх видів сучасного музично-виконавського мистецтва духове є найбільш динамічним, яке розвивається найшвидше"

В. М. Апатський

Анотація. У статті висвітлено феномен творчості сучасного українського композитора Олександра Яковчука в контексті розвитку камерно-інструментальної музики останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. Оригінальні та майстерно написані твори відображають мистецький світ композитора доби постмодернізму. Розглянуто шість сюїт для духових інструментів різних виконавських складів.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, сюїта, духові інструменти.

Annotation. The article deals with the creativity of modern Ukrainian composer Oleksandr Yakovchuk in the content of the chamber-instrumental ensemble music development in the last third of the XX – the beginning of the XXI century. Original and skillfully written compositions reflect artistic world of the composer of postmodern time. Six suites for wind instruments are revealed.

Key words: chamber-instrumental ensemble, suite, wind instruments.

Мета статті: розглянути жанр сюїти в творчості Олександра Яковчука на прикладі шести сюїт для ансамблів духових інструментів різних складів.

Завдання статті: висвітлити феномен творчості сучасного українського композитора Олександра Яковчука.

Аналіз досліджень з даної проблеми: стильова тенденція неокласицизму є однією з провідних в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть. Питання розвитку жанрів партити, сюїти, *concerto grosso*, *sinfonia concertante* у творчості українських композиторів висвітлювалися у багатьох наукових працях вітчизняних музикознавців, таких як П. Довгань, І. Зінків, М. Калашник, Л. Кияновська, Л. Мельник, І. Тукова і багатьох інших. Проте ніколи не було досліджено твори жанру сюїти у творчості О. Яковчука.

Виклад основного матеріалу.

Інструментальна сюїта, як жанр камерно-інструментальної музики, була надзвичайно поширена у західній Європі XVI-XVIII століть. У музичних збірках для лютні (XVI ст.), у період епохи Ренесансу, прослідковуються перші зразки об'єднання контрастних різнохарактерних танців-п'єс. На початку свого становлення сюїта складалася з двох танців: павани (дводольного повільно-величавого танцю-руху) і гальярди (тридольного, швидкого, з підстрибуваннями). Поступово у танцювальній сюїті викристалізувалась структура з чотирьох контрастних п'єс; це – алеманда, куранта, сарабанда і жига. Свого розквіту інструментальна старовинна сюїта досягла разом із мистецтвом бароко і саме в цьому художньому естетичному вигляді може бути визначена як класична сюїта.

Сама назва жанру – "сюїта" (*suite, ordre, partie, lessons*) була взята як "визначення внутрішнього розпорядку, співвідношення та взаєморозміщення частин" [7,с.31]. Пізніше, у XVII столітті, з'являються тенденції до розширеного розуміння сюїтного циклу. Це було пов'язано зі зміною композиційної основи циклу (додалися інтермедії, були включені інші танці – менует, пасп'є, буре). Пошуки нових сюжетних і предметних асоціацій призвели до появи двох жанрових підвидів сюїти: танцювальної та програмної.

З другої половини XVIII століття сюїта поступилася провідним на той час жанрам – сонаті та симфонії, зберігаючи проте свій вплив на їх формотворення (наприклад, введення менуета, як окремої частини, до сонати і симфонії, а також використання танцювальних ритмів у фіналі). У творчих доробках віденських класиків немає сюїт зі старовинними танцями, натомість є багаточастинні композиції, що складаються з різнохарактерних п'єс; їх назви – серенада, дивертисмент.

Жанр сюїти пов'язаний з українською камерно-інструментальною музикою від часів її становлення, з XIX століття. Перші сюїти склалися з інструментальних обробок народних пісень для фортепіано *solo* або для солюючого інструменту (скрипки, флейти) з фортепіано. Подальший розвиток таких сюїтних циклів розкривається через синтез досягнень європейської музичної культури та особливостей національної мови української музики.

Яскравим твором 1860-х років постала "Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень" оп.2, *g-moll* М. Лисенка, основоположника української національної професійної композиторської школи. "Уперше в історії цього жанру в європейській музиці традиційну форму барокової сюїти Лисенко наповнив новою поетикою доби Романтизму – інтонаційністю української народної пісенно-танцювальної мелодики та оновленням формотворчих засад її інтерпретації, нетипових для української музично-професійної традиції XIX ст." [3,с.137]. І. Зінків наголошує на визначній ролі цього твору в розвитку неокласичних тенденцій української музики XIX століття. Музикознавиця відмічає, що розквіт жанру сюїти, започаткованого М. Лисенком, у 1910-х роках продовжили В. Барвінський ("Українська сюїта") та Я. Степовий ("Сюїта на теми українських народних пісень"); послідовником Лисенкових традицій у сфері неокласичної стилізації барокових танців у 1920-х роках стане В. Косенко, а в 1960-1980-х – М. Скорик.

Отже, останньої третини XX – початку XXI століть жанр сюїти залишається в центрі уваги українських композиторів. "Багатоаспектне втілення він отримує, з одного боку, завдяки поглибленню тематики, розширенню жанрових можливостей, програмному фактору. З іншого боку, за рахунок активізації пошуку нових виразно-тембрових (а звідси – і образних) можливостей, розширення інструментального складу" [4,с.514].

У творчому доробку відомого українського композитора Олександра Яковчука є шість сюїт для ансамблів духових інструментів різного складу. Яскрава мелодика, чіткість форми, сучасна музична мова цих композицій давно привернули увагу як вітчизняних, так і зарубіжних виконавців. Композитор неодноразово говорив, що в жанрі камерно-інструментальної музики його найбільше приваблює необмеженість творчих пошуків, адже камерний ансамбль – це дослідне поле безцінних знахідок та експериментів.

Тричастинна "Іспанська сюїта" для квінтету духових інструментів (2006) є оригінальним твором, написаним у стилі неоімпресіонізму. Кожна частина має свою назву. І частина – "Дзвони в сутінках" (*Andante con moto*) – відображає спокійну картину надвечір'я, наповненого віддаленим звучанням церковних дзвонів. Винахідливі сонористичні ефекти, знайдені композитором, вдало імітують вечірній передзвін. У II частині – "Вечірній танець" (*Allegro*) – використовується ритмічна структура іспанської жартівливої пісні коблас (вісімка, дві шістнадцятки, чотири вісімки), водночас інтонаційний матеріал авторський. Головну тему проводить валторна, яка звучить у яскравому високому регістрі.

III частина – "Звуки опівночі" (*Adagio*) – майстерною імітацією звуків опівнічної природи композитор вводить нас у чарівний світ таємничої іспанської ночі. Винахідливе колористичне звучання досягається внаслідок педальних ефектів, чергування сольних епізодів з ансамблевими, регістрових контрастів мелодії та акомпанементу.

"Португальська сюїта" для гобоя та фортепіано у трьох частинах (2012).

У португальській народній музиці духові інструменти посідають значне місце; тембральна вишуканість звучання гобоя, обраного композитором, є дуже вдалим для розкриття образної сфери твору.

I частина – "Мрія моряка" (*Largo*) – має ліричний задумливий характер. У партії гобоя виникає мелодична лінія, яка перетворюється на емоційну, виразну тему. М'який фортепіанний кластер закінчує цю частину. Наступний розділ "Пісня моряка" (*Lento con moto*) – починається *attacca* з цього утримуваного кластера фортепіано. Цікавою є імітація звучання гітарного акомпанементу в партії фортепіано (гра акордів *arpeggiato secco* на фоні кластера). Своїм лірично-сумним настроєм "Пісня моряка" близька до фаду – пісенного жанру португальського фольклору. III частина – "Танець моряка" (*Allegretto*) – має характер бадьорого жартівливого танцю, який є логічним фіналом циклу. У "Португальській сюїті" простежується програмний підхід, що впливає з назв її п'єс, тобто програмність є цементуючим засобом цілісності форми цього тричастинного циклу.

У творі **"Французька сюїта"** для флейти і фортепіано (2012) композитор пропонує власне бачення жанру сюїти, довільно поєднуючи старовинні танці різного походження (французький гавот, іспанську павану, англійську жигу).

I частина – "Гавот" (*Moderato*) – має світлий, радісний характер. Притаманні цьому танцю стрибки мелодії на м.б, *staccato*, парне лігування вісімок надають Гавоту легкості та елегантності. II частина – "Павана" (*Andante*) – прикметна поєднанням сучасних популярних інтонацій з традиційною фактурою жанрової моделі Павани. Тема звучить у партії флейти *mp legato* як лірична сповідь, як розкриття внутрішнього світу людини. III частина – "Жига" (*Allegretto*) – життєрадісна, танцювальна. Композитор обрав теми, наповнені висхідними та низхідними мелодичними лініями *staccato* з невеликими *sf* на сильні долі у партії флейти.

"Французька сюїта" є проявом неокласичної тенденції в авторському стилі Олександра Яковчука. Композитор збагатив старовинний жанр сюїти сучасною ритмікою, елементами джазових інтонацій, несподіваними динамічними ефектами.

Назва **"Стара англійська сюїта"** для фагота і фортепіано у трьох частинах (2012) свідчить про творчу зацікавленість автора англійською старовинною інструментальною музикою. Їй були притаманні "...мелодика пісенно-танцювального складу, елементарно простий гранично скутий гармонічний супровід, чіткий ритм з підкресленою сильною долею" [6,111].

I частина – "Гавот" (*Moderato con moto*) – написаний у простій тричастинній формі. Тема в партії фагота має дещо насторожений характер: *mf* у регістрі малої октави, м'які *staccato*, неспішні тріолі, витонченість мажорно-мінорних перемін супроводжуються акордами *secco* чіткої класичної структури в партії фортепіано, нагадуючи сухувате за тембровими якостями звучання вірджиналу. II частина – "Контрданс" (*Allegro*) – англійський народний танець, надзвичайно популярний в країнах Європи: у XVIII ст. контрданс навіть витіснив менует. Яскраву образність та граціозність теми в партії фагота підкреслюють легкі акценти акордів *staccato* партії фортепіано. III частина – "Ірландський танець" (*Allegro*) – швидкий танець з підскоками. Веселий та завзятий характер музики створюється завдяки тональності *F-dur*, опорі мелодичної лінії на основні ступені тональності, акцентованим першим долям тактів, пунктирному ритму, прозорому гармонічному супроводу фортепіано. Композитор збагатив образну сферу циклу, надавши сюїті рис неокласицизму; твір продовжує лінію творчих пошуків митця у сюїтному жанрі.

"Німецька сюїта" для кларнета і фортепіано (2012) позначена яскравою образністю, наскрізним внутрішнім розвитком, логікою драматургічної побудови. Ці риси вказують на суттєве переосмислення жанру старовинної сюїти в композиторському доробку О. Яковчука.

I частина – "Сарабанда" (*Andante non troppo*) – виявляє оригінальність композиторського задуму не тільки у незвичному початку сюїти – з Сарабанди, але й у її авторській трактовці: це – блискучий концертний твір драматично-напруженого характеру з віртуозною партією кларнета. II частина – "Алеманда" (*Allegro molto*) – зазвичай, класична Алеманда має урочистий поважний характер. У даній сюїті, після трагічної Сарабанди, радісна, трохи легковажна Алеманда звучить бадьоро і просвітлено. III частина "Тирольський танець" (*Allegro*) – має надзвичайно жвавий та моторний характер. П'єса яскраво завершує сюїту, нагадуючи фактурними особливостями (рух тріолями) традиційний фінал циклу – жигу.

"Італійська сюїта" для квінтету мідних духових інструментів (брас-квінтету, 2012) посідає особливе місце серед сюїт у творчості Олександра Яковчука своїм життєствердуючим характером, немов насиченим сонячною енергією Італії. Автор передав це відчуття піднесеною мелодичною експресією, мажорним колоритом гармоній, запальними ритмами.

I частина – "Пролог" (*Moderato con moto*) – це звукова картина середземноморського пейзажу. В основу Пролога покладено варіаційне проведення основної теми. II частина – "Гавот" (*Allegro non troppo*) – має всі традиційні ознаки старовинного танцювального жанру (наявність затакту, акценти на сильні доли). У ставленні автора до темпу спостерігається індивідуальне тлумачення: замість очікуваних *Moderato* або *Allegretto*, композитор ставить позначення *Allegro non troppo*. Гумористичний образ Гавоту створюється завдяки стрибкам на широкі інтервали, а також застосуванню штриху *staccato*, яке звучить надзвичайно ефектно у мідних духових інструментах. III частина – "Пастораль" (*Andante*) – написана у тричастинній формі. Лірична за характером музика зображає сільську ідилію, це – споглядання величної та водночас спокійної природи. Середній розділ контрастний, він змальовує картину розбурханої стихії. Реприза відтворює спокій природи. Традиційні риси класичної пасторалі (плавний, спокійний рух мелодії, витримані звуки супроводу – бурдонні баси) композитор збагатив змінами в структурі форми – наявністю контрастного середнього розділу. Автор уникає цитування, створюючи оригінальний тематичний матеріал, якому притаманні наспівність мелодій, їх гостра інтонаційна виразність. IV частина – "Тарантела" (*Allegro vivo*) – фінальна п'єса циклу, яка має назву італійського народного танцю, напрочуд жвавого та стрімкого. Тарантела написана в простій тричастинній формі, де крайні розділи викладені в поліфонічній техніці (експозиція п'ятиголосої фуги), а середній розділ – у гомофонно-гармонічному вигляді.

У цій сюїті спостережено поєднання елементів старовинної сюїти (стилізація жанру гавоту) і національних особливостей італійської народної музики (стилізація жанру тарантели).

Висновки: Таким чином, жанр сюїти у творчості Олександра Яковчука демонструє неабиякий інтерес композитора до неокласицизму, стильової тенденції, яка проявилася в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. Усі розглянуті сюїти об'єднуються прагненням композитора відтворити характерні риси різних європейських музичних культур – іспанської, португальської, французької, англійської, німецької та італійської; це є спроба синтезу сучасного композиторського мислення з класичними музичними формами. Камерно-інструментальний ансамбль як виконавський склад у сюїтному жанрі творчості О. Яковчука представлений різноманітно: два квінтели духових інструментів – класичного складу та мідних духових (брас-квінтет), чотири інструментальні дуети: флейта і фортепіано, гобой і фортепіано, кларнет і фортепіано, фагот і фортепіано. Таке розмаїття виконавських складів не лише репрезентує широку темброву палітру камерно-інструментального ансамблю у творчості митця, але й помітно збагачує сучасну українську музику. Закінчити статтю хочеться словами видатного педагога України, основоположника української фаготової школи, прекрасного виконавця-фаготиста В. М. Апатського: "Великі свої надії ми покладаємо на сучасних українських композиторів, чудово розуміючи той факт, що тільки у тісній співпраці з ними зможемо створити самобутню, національну Духову школу" [7,с.7].

Література

1. Апатский В. Н. Амбюшюр фаготиста / В. Н. Апатский // Теория и практика игры на духовых инструментах. Сб. статей [Ред.-сост. В. Н. Апатский]. К.: Музична Україна, 1989. – С.26-45.
2. Довгань П. В. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавця: спец. 17.00.03 "музичне мистецтво" / П. В. Довгань. – Львів, 2010. – 17 с.
3. Зінків І. "Українська сюїта" Миколи Лисенка та її традиції в українській бандурній творчості / І. Зінків // <http://www.etnolog.org.ua>. – С.137-145.
4. Ілечко М. П. Тенденції розвитку сюїти в творчості українських композиторів: діалог "Бароко – ХХ століття" / М. П. Ілечко // 2018. – February: Young Scientist. – С.513-516.
5. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов ХХ века: монография / М. П. Калашник. – Харьков: Форт ЛТД, 1994. – 188с.
6. Конен В. Д. Английская инструментальная музыка XVII века / В. Д. Конен // О музыке. Проблемы анализа.[сост. В.П. Бобровский и Г.Л. Головинский] – М.: Сов. Композитор, 1974. – С.107-118.
7. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира / Б. Яворский Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике "Французских сюит" И. С. Баха. – М.: Классика – ХХ, 2006. – С.23-65.



УДК 780.64.071.2/.781.22

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-5889-8285>**Кашиперський В.П.,
м. Хмельницький**

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ПОНЯТТЯ КУЛЬТУРИ ЗВУКУ ВИКОНАВЦІВ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Анотація. У статті розглядається важлива методологічна проблема духової виконавської педагогіки: формування та розвиток культури звуку у музиканта-духовика, як специфічної системи інтонаційно-виразних засобів, які є важливими складовими процесу звуковидобування на духовому інструменті. Також дається дефініція культури звуку музиканта-виконавця, характеризуються його змістовні елементи, намічаються теоретичні передумови, що дозволяють інтенсифікувати взаємодію елементів, що відносяться до структури інструментального тону. Наводяться різні точки зору вітчизняних музикантів-духовиків. Крім того, підкреслюється важливість передачі творчого і музично-педагогічного досвіду в процесі виховання професійного музиканта-виконавця. Розглядаються основні характеристики та оціночні критерії культури звучання з точки зору музикантів-виконавців і педагогів-методистів. На закінчення статті визначається першооснова виконавської майстерності музиканта-духовика.

Ключові слова: мистецтво, виконавство, методи навчання, виховання, культура звуку, технічні прийоми, виразні засоби, музикант, духовий інструмент.

Annotation. The article considers the important methodological problem of wind performance pedagogy: the formation and development of culture of sound of the wind instrument musician, as a specific system of intonation and expression means, which are important components of the process of sound production on the wind instrument. Also the definition of culture of sound of the musician-performer is given, its semantic elements are characterized, theoretical preconditions allowing to intensify interaction of the elements concerning structure of instrumental tone are outlined. Different points of view of domestic wind musicians are given. In addition, the importance of the transfer of creative and musical-pedagogical experience in the process of educating a professional musician-performer is emphasized. The main characteristics and evaluation criteria of culture of sound from the point of view of musicians-performers and teachers-methodologists are considered. At the end of the article, the basis of the performing skills of a wind musician is determined.

Key words: art, performance, teaching methods, education, culture of sound, techniques, expressive means, musician, wind instrument.

Виховання професійного музиканта-виконавця – це складний, спеціально організований і керований педагогічний процес, який здійснюється з метою передачі творчого і музично-педагогічного досвіду, в процесі якого музикант-виконавець занурюється в різні види музично-виконавської діяльності – сольну, ансамблеву та оркестрову творчість.

Виконавська практика переконує, що для втілення змісту і стилістичного колориту музичного твору або оркестрової партії потрібно не тільки використання набору технічних прийомів і способів гри, але і цілого комплексу різноманітних інтонаційно-виразних засобів, які є важливими складовими процесу звуковидобування на будь-якому музичному інструменті, в тому числі і на духовому інструменті. Особливе значення для художньо-виразного виконання має якість видобування на духовому інструменті звуку, яке визначається тембральними, висотними, динамічними, агогічними, інтонаційними та штриховими характеристиками звуковидобування.

Проблема розвитку культури інструментального звуку у музикантів-духовиків, перебуваючи в центрі уваги багатьох педагогів-духовиків, становить сьогодні, одну з малодосліджених сфер сучасної теорії виконавства та музичної педагогіки. Аналіз спеціальної літератури для виконавців на духових інструментах показує, що музиканти-духовики пов'язують уявлення про звук духових інструментів по-різному.

Наприклад, в розумінні відомого кларнетиста, професора, автора навчально-методичних праць Б. О. Дікова, "справжня краса звучання завжди пов'язана з свідомістю, емоційністю і виразністю виконання, без чого немислимо об'єктивне розкриття сутності музичного образу. Тому розвиток звуку багато в чому обумовлено ступенем розвитку інтелектуальних і душевних якостей музиканта-виконавця. Чим тонше його музично-слухові відчуття і уявлення необхідного звучання, чим він кращий відчуває і розуміє музику, ніж виразніше відтворює її на інструменті – тим коротше буде його шлях до оволодіння вищої якості звучання інструменту"[1, с.116].

Характеризуючи звукову сторону музиканта-духовика, автор школи гри на гобої І. Ф. Пушечніков вважає: "Звук як засіб музично-художньої виразності включає в себе ряд компонентів, причому відсутність або погана якість одного з них веде до антихудожнього звучання в цілому. Ці компоненти такі: атака і припинення звуку, сила звуку, інтонація (художнє інтонування), нюансування,

виконавський прийом, виразні можливості дихання (головним чином видиху). Всі ці компоненти знаходяться в тісному взаємозв'язку, і розглядати кожен з них окремо можна лише умовно"[5, с.101].

Вітчизняний кларнетист і педагог І. Ф. Оленчик, розглядаючи аспекти методики навчання виконавства, пише: "Основи правильного сприйняття і якісного видобування звуку або, як кажуть, культури звуку повинні закладатися з найперших років навчання кларнетиста, а шлях до цього лежить через постановку виконавського апарату і формування комплексу ігрової техніки"[4, с.117].

Саксофоніст-дослідник С. В. Кирилов бачить проблему культури звуку в наступному: "Ігрова техніка саксофоніста у всій своїй різноманітності служить майстерному управлінню звуком. В її основі лежить високопрофесійне звуковидобування, тобто діяльність виконавського апарату, спрямована до звукоутворення і регуляцію звучання інструменту. Рішення даного завдання стає можливим при високоорганізованій роботі біофізичних компонентів, завдяки якій виникає звук з багатим тембром, різноманітною динамікою, стійким інтонувати і т.д."[2, с.63].

Викладені думки говорять нам про те, що сьогодні знання про даному класі виконавської явища накопичені, а це значить, що створені необхідні передумови для вирішення обговорюваної проблеми. Однак в цих та в інших думках наших видатних музикантів-духовиків ми не знаходимо як обґрунтування сутності поняття "культура звуку", так і визначення чітких методичних орієнтирів, які вказують на досягнення високоякісного і художньо виразного звуку. В основному, розуміння цього явища обмежується суб'єктивною характеристикою природи і властивостей складових його елементів. Тому і сама проблема вирішується в кожному випадку творчо індивідуально.

В сучасній методичній літературі терміни "культура звучання" і "культура звуку" активно використовуються в професійному лексиконі музикантів-виконавців різних спеціальностей, в тому числі і в музикантів-духовиків. Однак в науково-методичній літературі музикантів виконавської профілю відсутня дефініція цього поняття. Здебільшого, трактування виражається у вигляді сентенцій, забарвлених однобічністю пояснення його змістовності, а часом невизначеністю або недомовленістю смислового посилу.

Кожен музикант по-своєму переломлює суть проблеми. Так, наприклад, говорячи про культуру звуку скрипаля, М. Б. Ліберман і М. М. Берляничкі мають на увазі "не тільки такі якості його тону, як яскравість, соковитість, масштабність, тембральну забарвленість, але, головне, мається на увазі вміння музиканта знаходити тонкі звукові барви, відповідні стилю епохи і автора музики, характеру художньої образності виконуваного твору. А крім того, передбачається і щось більше: гнучкість застосування звукових нюансів, фразування і акцентування, що дозволяє реалізувати своє власне "бачення" даної музики, свою оригінальну інтерпретаторську концепцію" [3, с. 6].

Розглядати питання виховання культури звуку інструменталіста можна з різних точок зору. Але в будь-якому випадку ми будемо мати справу з безпосереднім вираженням класу явищ єдиного за своєю природою музично-виконавського процесу. Сказане дозволяє нам уточнити зміст поняття "культура звуку" інструменталіста у вигляді його дефініції.

Отже, культура звуку в широкому сенсі – це ступінь досконалості відтворення на інструменті тих чи інших художньо-виразних засобів, яка досягається в процесі навчання, придбання виконавської досвіду і під впливом особистої потреби музиканта в постійному розвитку і вдосконаленні виконавської майстерності. У даній інтерпретації культура звуку і всі її елементи виступають в якості категорії, що відбиває одну з важливих сторін музично-виконавського процесу, на основі якої можливо встановити специфіку даного явища і побудувати цілісну теоретичну модель.

Культура звучання, як уже зазначалося, характеризується тембровим, динамічним, алогічним, штриховим і інтонаційно-виразним багатством, а також емоційністю і художньо-музичною образністю свого прояву. При цьому, що особливо значимо, якість відтворення інструментального звуку досягається придбанням комплексу міцно сформованих рухово-технічних навичок звуковидобування. Причому якість і ступінь взаємодії технічних і виразних компонентів виконавського процесу обумовлені їх функціональною близькістю, спрямованою на гнучке, вільне і збалансоване управління звуком як головного засобу художньо-естетичного впливу на слухача. Кожен звуковий компонент, відрізняючись змістовною стороною і специфікою свого емоційного впливу, в процесі гри проявляє себе по-різному, допускаючи в певній мірі варіювання авторського тексту, а значить, і своєрідність тієї чи іншої виконавської інтерпретації.

Слід зазначити, що робота над формуванням і розвитком культури звуку – це першооснова виконавської майстерності музиканта-духовика. Дана робота – це не тільки складова частина технології гри, але і процес розвитку музично-естетичного смаку, музичного мислення, емоційного відчуття музики що виконується. Процес формування і розвитку культури звуку відбувається поетапно (на початковому, середньому та вищому рівнях виховання музикантів-духовиків), залишаючись завжди орієнтованим на реалізацію затребуваних музично-освітніх цілей і завдань.

В основі цієї роботи лежать методичні принципи, вироблені практикою педагогів і виконавців-духовиків. Адже методи є одним з найважливіших інструментів виконавської і музично-освітнього процесів. Отже, вектор вирішення проблеми культури звуку цілком очевидний – удосконалювати методи гармонійного (технічного і музично-художнього) розвитку виконавської культури музиканта-духовика в цілому і методи роботи над звуком зокрема.

Таким чином, даний короткий теоретичний аналіз культури звуку дозволяє сподіватися на використання його передумов надалі побудові наукової концепції.

Література

1. Диков Б. А. Методика обучения игре на кларнете. Москва: Музыка, 1983. 192 с.
2. Кириллов С. В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений: дне. на соиск. уч. ст. кандидата искусствоведения / Кириллов С. В. Ростов-на-Дону, 2010. 166 с.
3. Либерман М. Б., Берляничик М. М. Культура звука скрипача. Москва: Музыка, 1985. 160 с.
4. Оленчик И. Ф. Обучение и исполнительство на кларнете. Москва: Современная музыка, 2013. 160 с.
5. Пушечников И. Ф. Искусство игры на гобое. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 312 с.



УДК 78.071.2:37.047

ORCID. <https://orcid.org/0000-0001-9744-0026>

*Голобородов Д.Ю.,
м. Луганськ*

СПЕЦИФІКА ПІДБОРУ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТА НАВЧАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ МАЙБУТНІХ МУЛЬТИІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ

Анотація. У статті розглядається важливість правильного підбору музичних інструментів та навчального репертуару для майбутніх мультиінструменталістів. У зв'язку з тим, що в сучасних умовах не існує спеціально розроблених програм для виховання мультиінструменталістів, поява таких музикантів відбувається спонтанно. Перед викладачами часто постає питання, як правильно підбирати музичні інструменти на початковому рівні навчання та відповідно до цього – навчальний репертуар. Автором також подаються поради для успішного здійснення навчального процесу під час підготовки учнів-мультиінструменталістів.

Ключові слова: мультиінструменталісти, мультиінструменталізм, спорідненість музичних інструментів, навчальний репертуар.

Annotation. The articles consider the importance of proper selection of musical instruments and educational repertoire for future multi-instrumentalists. Due to the fact that in modern conditions there are no specially designed programs for the education of multi-instrumentalists, the emergence of such musicians occurs spontaneously. Teachers are often asked how to choose the right musical instruments at the initial level of education and, accordingly, the educational repertoire. The author also provides advice for the successful implementation of the educational process during the training of students-multi-instrumentalists.

Key words: multi-instrumentalists, multi-instrumentalism, similarity of musical instruments, educational repertoire.

Актуальність дослідження: Виховання музиканта багато в чому залежить од правильного підбору технічного та музично-художнього матеріалу. Не винятком щодо цього є й виховання музикантів-мультиінструменталістів. Наявні сьогодні в Україні навчальні програми з музики спрямовані в основному на учнів, що вивчають один музичний інструмент. У них не вказані критерії вибору навчального репертуару в залежності від кількості обраних для вивчення музичних інструментів.

Аналіз останніх досліджень: Існує кілька праць зарубіжних учених, що досліджували методику одночасного вивчення кількох музичних інструментів, але всі вони стосуються в основному духових інструментів. Наприклад, Едвард Джоффе написав книгу "Woodwind Doubling for Saxophone, Clarinet & Flute" про подвоєння на кларнеті, саксофоні та флейті. Девід Саммер розробив ряд навчальних програм для одночасного вивчення труби та флейти. Джазовий мультиінструменталіст Кріс Вадала видав у 1991 році книгу "Improve Your Doubling. Advanced Studies for Doublers", де ділиться своїм досвідом гри на різних дерев'яних духових інструментах. Чарльз Піллов у 2013 видав книгу "Woodwind Doubling for the Saxophone Player", де описано як саксофоністу швидко та якісно оволодіти флейтою, кларнетом та гобоєм. Маріо Сєрра в 2015 опублікував посібник із вивчення кількох дерев'яних духових інструментів одночасно "Doubling on Woodwinds : Integrating the Practice of Flute, Clarinet & Saxophone".

Метою статті є виявлення специфіки підбору музичних інструментів та відповідно до цього – навчального репертуару для виховання майбутніх мультиінструменталістів.

Виклад основного матеріалу. Мультиінструменталізм (явище опанування одночасно двох і більше музичних інструментів) при правильному підході суттєво розширює можливості індивідуального розвитку дитини-музиканта. Про позитивний вплив цього явища на музикантів були писали у своїх статтях В. Білас, С. Королевський [1; 3]. Навчання на кількох інструментах дозволяє дитині мати більшу кількість публічних виступів (різні концерти, конкурси, академконцерти тощо). Як наслідок діти-мультиінструменталісти швидше звикають до гри перед публікою та краще переносять сценічне хвилювання. Можна стверджувати, що вони мають підготовленішу до стресових ситуацій психіку. Іншим наслідком мультиінструменталізму, який розширює можливості індивідуального розвитку дитини, є наявність в учнів-мультиінструменталістів краще розвинутої здатності до адаптації. Це пов'язано з тим, що вони навчені швидко перестроювати себе з одного музичного інструменту на інший та вирішують значно більше складних завдань у процесі навчання ніж діти-мономузиканти. Варто зазначити, що завдяки спілкуванню з більшою кількістю викладачів (із різних музичних інструментів) та відвідуванню ширшого переліку музичних колективів, такі діти загалом є соціально активніші та відкритіші до співпраці з іншими людьми. Отже, можна стверджувати: діти, що вивчають одночасно кілька музичних інструментів, безперечно мають більше можливостей для реалізації свого потенціалу.

Висока самореалізація з відчуттям щастя забезпечує переживання ними стану натхнення, який призводить до загалом оптимістичного настрою дітей-мультиінструменталістів, що є обов'язковою складовою високого емоційного інтелекту, без якого музикант не зможе повною мірою проявити свої професійні вміння [2].

Незважаючи на наявність достатньої кількості учнів, що бажають вивчати одночасно кілька музичних інструментів, сучасний педагогічний репертуар на сьогодні не вміщує в собі технічні вправи, комплексні системи, навчальні посібники для підготовки мультиінструменталістів. Частково для цієї мети можна використовувати програму для музичної школи В. Ожевана, в якій пропонується вивчення двох музичних інструментів, один із яких освоюється учнем на першому етапі навчання [4]. Через те, що в Україні відсутні спеціальні програми для виховання мультиінструменталістів, якість гри таких музикантів нерідко бажає кращого. Важко переоцінити значення правильного вибору навчального репертуару для успішної педагогічної практики. З перших занять, коли тільки починається навчання дитини грі на музичному інструменті, актуальними стають питання: яким у даному конкретному випадку повинен бути навчальний матеріал та в якій послідовності його потрібно давати? А якщо мова йде про мультиінструменталістів (музикантів, що володіють грою на двох і більше музичних інструментах), то дуже важливо на початковому етапі ще й правильно підібрати музичні інструменти для вивчення.

Під час вибору музичних інструментів для майбутнього мультиінструменталіста потрібно враховувати *рівень спорідненості* цих інструментів *за тим, як людина взаємодіє з ними*. Спорідненість одного інструмента до іншого визначається порівнянням початкових методик гри та задіяних у процесі звуковидобування на цих інструментах рухів людини. Наприклад, спорідненість музичних інструментів можна визначити за таким списком:

- просторове положення та участь при зміні висоти звуків звукоряду та/або звуковидобуванні на інструменті *лівиці*, зокрема пальців;
- просторове положення та участь *правиці* та пальців при зміні висоти звуків звукоряду та/або звуковидобуванні;
- положення та участь *ніг*;
- участь *язика й дихання*;
- активна залученість *вібрації губів* при звуковидобуванні;
- механізм *візуального розташування звукоряду*, якщо наявний (клавіші, кнопки, діатонічний набір струн тощо);
- *спільність пальцівки* (при грі кількох однооктавних ступениць);
- *схожість нотації* (тип нотоносця, що використовується, нотний ключ);
- *співвідношення струн межи собою* – хроматичне, по чистих квартах, квінтах тощо (лише для порівняння струнних);
- співвідношення форми та діаметра *чашки мундитука* (лише для порівняння мідних духових);
- *близькість конструкції мундитука (з тростиною)* або іншого пристрою, що змушує коливатися повітря (лише для порівняння дерев'яних духових).

За спорідненістю рухів, затребуваних для виконавства на музичному інструменті, слід розрізняти:

- *інструменти однієї групи* – інструменти, що мають однаковий принцип звукоутворення. Включають усі типи спорідненості (близька, середня, далека);

- *інструменти різних груп (родин)* – інструменти з різним принципом звукоутворення та мають різну початкову методику навчання та техніку гри.

Серед інструментів однієї групи необхідно розрізняти близько споріднені та технічно різні інструменти, які можуть бути середньо або далеко спорідненими. *Технічно різні інструменти однієї групи* – інструменти, що мають різну початкову методику навчання та техніку гри (попри однаковий принцип звукоутворення). *Близько споріднені інструменти* – інструменти, що мають дуже схожий принцип звуковидобування та схожу або ідентичну (єдину) початкову методику навчання (принципи однієї методики підходять для опанування кількох інструментів – напр., методика опанування гри на скрипці повністю підходить до альту).

Під час вибору інструментів для майбутнього мультиінструменталіста необхідно враховувати вік учня. Дитині легше для початку вивчати два інструменти з *різних груп* (смичкові струнні, духові дерев'яні чи мідні інструменти, клавіатурні (ф-но або акордеон), ударні інструменти тощо). Або, якщо це інструменти з однієї групи, то вони повинні бути далеко спорідненими, технічно різними (напр., скрипка та віолончель). Це пов'язано з тим, що одночасне вивчення малою дитиною близько споріднених музичних інструментів, напр., скрипки й альту, може викликати в неї проблеми з інтонацією при переході між цими інструментами (див. таблицю 1).

Інша ситуація зі студентами та професійними музикантами. Якщо студент або викладач у дитинстві вже освоїв два інструменти з різних груп, то він може приступати до вивчення інших музичних інструментів, що входять до груп уже вивчених двох. Практикою перевірено, що дорослий скрипаль без проблем досить швидко засвоює гру на альті, віолончелі та контрабасі (перелік інструментів подано відповідно до зростання складності їхнього опанування для музиканта-скрипаля). А дорослий трубач без надзвичайних труднощів освоєє корнет, трубу-піколо, мідний альт, валторну, тубу та навіть кулісний тромбон. Якщо студент у дитинстві вивчав був клавішний акордеон, то очевидно він дещо швидше опанує гру на фортепіано обіруччя за інших (які не вивчали цей інструмент). Аналогічна ситуація і з дерев'яними духовими інструментами. Якщо студент володіє, напр., кларнетом, то він швидше навчиться грати на саксофоні чи якомусь іншому дерев'яному духовому інструменті ніж, наприклад, гітарист.

Таблиця 1.

Приклади підбору музичних інструментів для учнів інструментальних класів початкових мистецьких навчальних закладів

До 9 років

З 9 років

Фортепіано / скрипка, флейта, ударні;

Додаються фізично складні музичні

Акордеон / скрипка, флейта;

інструменти (мідні духові, контрабас тощо).

Флейта / фортепіано, скрипка;

Ударні / скрипка, фортепіано або акордеон, флейта.

Варто усвідомлювати, що дитина, яка виявила бажання навчатися на кількох музичних відділах, можливо, не буде майстром на всіх інструментах, полісолістом у майбутньому, але стане чудовим керівником оркестру, диригентом, композитором чи аранжувальником, де практичні та технічні знання гри на різних інструментах будуть у нагоді. Учні та студентів, які виявили бажання вивчати одночасно кілька музичних інструментів, *за метою вивчення* можна поділити умовно на кілька груп:

1) для загального розвитку (2-3 інструменти, без подальшого вивчення їх у закладах вищої освіти);

2) для поглибленого вивчення, в подальшому розширюючи кожен групу обраних інструментів, із метою стати полісолістом або мультиінструменталістом "широкого профілю";

3) для ознайомлення та отримання навиків гри на багатьох інструментах (5-6 інструментів і більше) для написання творів, для звукозапису в майбутньому, для освоєння суміжних спеціальностей (діяльність музичного журналіста, звукорежисера, техніка з ремонту музичних інструментів, музичного терапевта, етномузиколога тощо).

Для успішного виховання таких учнів, а в подальшому і студентів, важливу роль відіграє наявність викладачів, які володіють грою на кількох музичних інструментах. Викладач-мультиінструменталіст сам може супроводжувати дитину на занятті без залучення додаткових осіб, пише індивідуальні завдання, переробляє п'єси, транспонує в різні тональності, стимулює й саму дитину брати участь у створенні музики. При наявності в учня викладача-мультиінструменталіста

можна уникнути перевантаження дитини-мультиінструменталіста, яке, зазвичай, викликається тим, що викладачі-мономузиканти не враховують (іноді свідомо не бажають враховувати) те, що дитина навчається не лише на інструменті, який вони викладають. Наявність педагогів, що володіють грою на кількох музичних інструментах, дозволяє використовувати *комплексний підхід* під час виховання майбутніх мультиінструменталістів. Особливо такий підхід бажано застосовувати після опанування учнем початкової методики гри на різних інструментах. Це означає, що навчання спеціальних інструментів у мультиінструменталістів не завжди повинно ділитися на окремі дисципліни. Викладачі повинні заохочувати учнів робити зв'язки меж предметами та повторно використовувати знання й навички, отримані від гри на кількох інструментах. Комплексний підхід у навчанні майбутніх мультиінструменталістів розвиває в учнів самостійність, здатність застосовувати набуті знання, вміння, навички у нестандартних ситуаціях із метою розв'язання конкретних завдань.

Розгляньмо кілька методів, які може використовувати викладач-мультиінструменталіст для учня-мультиінструменталіста:

1) *Використання дуетів викладача та учня на уроках.* При цьому учень спочатку грає твір на одному інструменті, а педагог – на іншому (який учень також вивчає). Потім навпаки, викладач і учень міняються інструментами та виконують той же твір. Під час таких дуетів учень вивчає тембри різних інструментів, учиться грати в ансамблі, відпрацьовуючи при цьому постановку та основні прийоми гри на обох інструментах. Під час таких дуетів, коли педагог виступає партнером для учня, швидше вивчається текст твору напам'ять;

2) *Використання подвійних етюдів.* Для уникнення перевантаження дитини-мультиінструменталіста, але з максимальною користю для відпрацювання складних місць при виконанні твору, учню пропонується етюд із однакою текстом для двох інструментів. Такі етюди викликають певні труднощі при виконанні то на одному, то на іншому інструменті. Внаслідок виконання таких етюдів в учня розвивається здатність до адаптації, активізується музичне мислення та увага.

Прикладом такого етюд може бути подвійний етюд для скрипки та труби (див. рис.1):

Жваво ♩ = 168

Труба Сі♭
Скрипка

Рис. 1. Подвійний етюд для труби або скрипки

3) *Виконання однієї п'єси на різних інструментах.* Під час такої методи учень порівнює складність виконання одного й того ж твору на різних інструментах, аналізує труднощі, що виникають під час гри та проводить самоаналіз своєї гри. Легке виконання на одному інструменті дозволяє швидше вивчити текст музичного твору напам'ять і більше уваги приділяти відпрацюванню складних місць або постановки на іншому інструменті. Особливо ця метода корисна при вивченні фізично складних для малого музиканта духових інструментів (труба, тромбон, фагот тощо).

Висновки. Таким чином, поява останнім часом дітей та студентів, що бажають вивчати одночасно кілька музичних інструментів, зобов'язує сучасних педагогів, методистів і науковців розробляти навчальні програми з урахуванням можливості існування мультиінструменталістів серед контингенту учнів та студентів мистецьких навчальних закладів будь-якого рівня акредитації. Викладачам таких закладів освіти необхідно знаходити нові підходи та методи під час підготовки музикантів-мультиінструменталістів. Складаючи репертуарний план учня-мультиінструменталіста, обов'язково потрібно враховувати рівень спорідненості музичних інструментів, вибраних учнем для

навчання та, відповідно до цього, підбирати навчальний репертуар. При цьому необхідно дотримуватися таких принципів: 1) програма не повинна перевантажувати учня, 2) врахування індивідуального підходу під час роботи над репертуаром, 3) комплексний розвиток необхідних музично-виконавських здібностей і навичок, 4) забезпечення різнобічного музично-художнього виховання учня, пробудження музично-естетичного смаку, 5) розвиток музичного мислення та творчого світогляду. Найкращим рішенням для всебічного розвитку учнів-мультиінструменталістів є проведення комплексних занять із застосуванням двох і більше музичних інструментів, бажано з викладачем-мультиінструменталістом. Під час таких занять викладач повинен підібрати для кожного інструменту, на якому навчається учень, комплекс індивідуальних вправ, творчих завдань для розвитку ігрових умінь та навичок учня, як для роботи в класі, так і для самостійного опрацювання вдома. Використання комплексного підходу під час одночасного вивчення кількох музичних інструментів сприятиме покращенню якості гри майбутніх мультиінструменталістів.

Список використаних джерел

1. Білас В. І. Явище мультиінструменталізму у творчості львівських виконавців-духовиків / В. І. Білас // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: Збірник наукових праць. – Рівне : Волинські обереги, 2017. – Випуск 9. – с. 187 – 191.
2. Гоулман Д. Емоційний інтелект / Деніел Гоулман ; пер. з англ. С.-Л. Гумецької. – Х. : Віват, 2019. – 512 с.
3. Королевський С. Формування професійної компетентності майбутнього вчителя музики в процесі оволодіння різними видами музичних інструментів. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://vseosvita.ua/library/statta-formuvanna-profesijnoi-kompetentnosti-majbutnogo-vcitela-muziki-v-procesi-ovolodinna-riznimi-vidami-muzicnih-instrumentiv-118995.html>
4. Ожеван В.В. Музичний інструмент труба. Програма для музичної школи / В. В. Ожеван. – К.: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 2014. – 73 с.



УДК (ст.) 780.646.2.082.4.071.2(092)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-9873-1543>

*Жульєва Л.В.,
м. Запоріжжя*

В. УСПЕНСЬКИЙ. КОНЦЕРТИНО ДЛЯ ТРОМБОНА З ОРКЕСТРОМ

Анотація. У статті йдеться про сучасний твір – Концертино для тромбона з оркестром В. Успенського. Дається музикознавчий та виконавський аналіз форми та музичної мови цього твору з особливого досвіду гри твору в якості концертмейстера на заняттях, концертах, екзаменах, конкурсах.

Ключові слова. В. Успенський, В. Венгловський, Б. Манжора, тромбон, концертино, гармонія, поліфонія.

Annotation. The article is about a modern work – Concertino for trombone and orchestra by V. Uspensky. The musicological and performance analysis of the form and musical language of this work is given from the personal experience of playing the work as an accompanist at classes, concerts, exams, competitions.

Key words. V. Uspensky, V. Venglovsky, B. Manjora, trombone, concertino, harmony, polyphony.

Мета цієї статті – дослідити форму Концертино для тромбона з оркестром В. Успенського, особливості музичної мови, засобів виразності та його місце в сучасній літературі для тромбона.

В студентські роки в 1967 – 1970 р. автору статті довелося працювати концертмейстером в Саратовській консерваторії в класі тромбона проректора Б.Г. Манжори, а також в класі тромбона А.К. Капеліна. В репертуарі студентів-тромбоністів було дуже багато творів як класичних, так і сучасних авторів, наприклад: Концерт А. Томазі, Концертино К. Сероцького, Концерти В. Блажевича (2, 5, 8, 9, 10), М.А. Римського-Корсакова, Е. Рейхе (1, 2), Концертино Ф. Давіда, Концертна п'єса Гі Ропара, Концертино М. Списака, Концерт А. Нестерова, Фантазія П. Крестона та ін. Концертино В. Успенського також входило в програму. В той час вже хотілося провести аналіз форм у цих творах великої форми, які довелося виконувати зі студентами, в тому числі і Концертино В. Успенського, бо таких досліджень в той час не було. Проблема залишається.

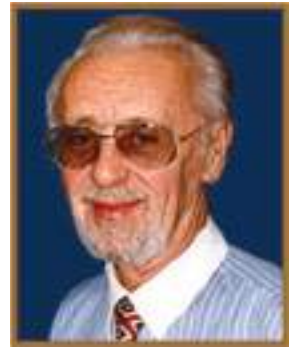
Мистецтво ХХ століття принесло нові форми мислення у музичне мистецтво, яке є складним і багатограним у всіх жанрах. Воно характеризується бурхливим розвитком нових художніх ідей, становленням нового образного світу. У музиці ХХ століття, поряд з переосмисленням багатьох

композиційних принципів, змінилася концепція творчості, стилю, форми, виникли нові поняття гармонії, тематизму, фактури, збагаченого ритму, прийомів гри та ін.

XX століття – час становлення нових принципів багатоголосся і ширше – вертикальної організації гармонії. Система узгодження голосів на основі універсальної моделі – терцевого акорду збагачується за рахунок секундових, кварто-квінтових гармоній. Нове, естетично більш широке трактування інтонацій викликає до життя нове розуміння акорду. Зростає роль темброво-сонорної гармонії, що зумовило переважання барвисто-фонічних властивостей співзвуччя над його функціональним змістом.

Розширюється можливість вибору конструктивних одиниць вертикалі (півтон, тон, будь-який інтервал, інтервальна або ладова модель, акорд, регістр). Все це призводить до структурних змін в акордах, а також впливає на формоутворення.

Автор Концертино для тромбона Владислав Олександрович Успенський (1937, м. Омськ – 2004, Санкт-Петербург) – радянський і російський композитор, професор Санкт-Петербурзької консерваторії. Навчався в музичному училищі при Московській консерваторії, закінчив Ленінградську консерваторію (клас Б. Арапова). З 1962 по 1965 рік навчався в аспірантурі у Д.Д. Шостаковича. Духовне, моральне, а також модерністське та конструктивне поєднуються в музиці В. Успенського. Про це справедливо сказав свого часу його великий наставник Д.Д. Шостакович: "В.А. Успенський дуже добре розуміє етичне значення музики". Він створив кілька сотень музичних творів різних жанрів. Йому належать опери "Інтервенція" і "Війна з саламандрами", "Анна Кареніна", музика до балетів, театральних вистав, фільмів ("Місія в Кабулі", "Крах інженера Гаріна") та ін. Багато років В. Успенський був заступником голови Спілки композиторів Санкт-Петербурга.



Концертино для тромбона В. Успенського – явище значне в історії музики. Воно присвячене В.Ф. Венгловському (1926 – 1994), видатному російському і радянському тромбоністу, артисту оркестру Ленінградської філармонії та професору Петербурзької консерваторії, який виховав багато видатних спеціалістів, в тому числі і українських. Наприклад С.Г. Горовий, кандидат мистецтвознавства, професор Дніпропетровської академії музики ім. М.І. Глінки; Е. Головашич, тромбоніст, заслужений артист України, керівник Муниципального духового оркестру "Полтава".



На фото: Пітерський квартет (зліва направо): Борис Виноградов, Валентин Огій, Віктор Венгловський, Миколай Тимофеев.

Зі слів Поліни Венгловської, доньки В.Ф. Венгловського, перше виконання Концертино В. Успенського відбулося в Малому залі Ленінградської консерваторії з фортепіано. Концертмейстером була Т.М. Венгловська, прекрасний музикант, чудова піаністка, чуйна і тонка ансамбліста, його жінка. [2, с. 298]. Це Концертино з батьком доводилося пізніше виконувати і дочці – Поліні Венгловській.

В післявоєнні роки першим концертом в репертуарі для тромбона був концерт композитора А. Нестерова, присвячений відомому радянському тромбоністу К. Ладілову. Пізніше з'явилися концерти Б. Горбульської, Е. Мірзояна, М. Раухвергера, Г. Фріда, Г. Калинковича, С. Васильєва та В. Алібегашвілі, Л. Колодуба – 3 концерти для тромбона (1986, 1997). Про третій концерт відомо зі слів самого автора – Л. Колодуба.

З часу створення Концертино для тромбона з оркестром В. Успенським минуло багато часу. Ноти були видані в 1966 році. За цей час Концертино міцно утвердилося в концертному та педагогічному репертуарі тромбоністів. Перекладення цього твору для тромбона з фортепіано було зроблено самим автором, що поширило можливості його виконання.



Музична мова, як в інтонаційному, так і в гармонічному плані, відрізняється сучасністю звучання.

Як відомо, жанр концертино (італ. Concertino, буквально – маленький концерт) – твір для соліста з супроводом оркестру, призначений для концертного виконання. Від Концерту відрізняється меншими масштабами (за рахунок стислості кожної з частин циклу), або одночастинною формою.

Концертино В. Успенського є одночастинним твором, написаним в сонатній формі, однак він має риси багаточастинності. Якщо порівнювати форму цього твору з класичною сонатною формою, то твір написано в умовно сонатній формі. Сонатність полягає в тому, що експозиція складається з трьох різних тем – головної, побічної, заключної. Умовність сонатної форми виражена в тому, що всі три основні теми експозиції – головна, побічна і заключна партії повторюються в репризі в тих же тональностях, що і в експозиції. Тобто експозиція і реприза зближені тонально. А замість розробки – великий центральний епізод, який поділяється на три розділи.

Розглянемо конкретно структуру цього твору по клавiру та його музичну мову. Концертино починається яскравим вступом фортепіано, яке складається з шести тактів. Це надзвичайно експресивне та енергійне соло фортепіано. Воно побудовано на дисонантних тремоло у високому регістрі ф-но на потужному звучанні кластерних акордів. Для зручності гри в ансамблі треба ці 6 тактів вступу поділити на двотактові музично-сміслові структури: 2 + (1+1) +2. Особливо звернути увагу у вступі на динамічні, штрихові позначення, регістрові та інтонаційні зміни. Після стійкого акорду Соль-бемоль мажор вступає тромбон. Розмір *alla breve*, але він в процесі розвитку змінюється неодноразово, починаючи з головної партії.

Виктору Венгловському

Концертино

для тромбона с оркестром

В. Успенский

Переложение для тромбона и ф-но автора

Con moto. Energico

Piano

sf *cresc.*

sf

sf

Головна партія написана у формі – періоду з двох речень (8+1+8). Вона проходить у тромбона з [1] цифри. Характер головної партії впевнений, мужній, розмашистий, гострий. Мелодика її типово інструментальна з великим діапазоном і стрибками в мелодії, яскравими синкопами, змінним розміром. Вона емоційна та змістовна. Тональність головної партії можна визначити як **фа мінор**. Ключових знаків немає, і це так само прикмета мистецтва ХХ століття. Акомпанемент міцний, колючий, скупий, але підтримуючий партію тромбона. В інтонаційній структурі у першому та другому тактах скрито присутній інтервал зменшеної септими *des1-e*, у другому і сьомому тактах *as-N*. Перше речення має 8 тактів і закінчується у тональності до мінор. Після зв'язки (один такт) починається друге речення повторної структури.

The image shows a musical score for Trbn. (Trumpet) and Pno. (Piano). The Trbn. part is in the bass clef and starts with a dynamic of *f*. The Pno. part is in the bass clef and starts with a dynamic of *f*, then *mf*. A dashed line indicates an octave shift for the Pno. part. The score is in 2/4 time and features various dynamics and articulations.

[1-2] цифри – це перше речення, а [2-3] – друге речення головної партії, яке проходить на терцію вище, ніж перше речення з деякими змінами.

Сполучна тема звучить у партії ф-но з цифри [3] до [4]. Вона гостра, синкопована, побудована на головній партії, в тональності *fis-moll*, на хроматичний півтон вище початкового викладення і сприймається як третє речення головної партії.

Головна партія має в собі мотивну кварто-квінтову інтонацію, як зерно для будування всіх інших тем Концертино.

Побічна партія з цифри [4] – це нова тема в тональності *до мінор*. Вона, як і головна, побудована на синкопах, проте носить ще більш брутальний характер, за рахунок розірваності паузами, кварто-квінтових інтонацій, що надає їй ще гострішого і незграбного характеру. Незважаючи на дуже структурований інтонаційний комплекс, на стрибки та паузи, в ній присутня ламана мелодичність (2т. +2т. +3т.) з виходом на кульмінацію на звук *до-дієз* другої октави у тромбона. У партії ф-но різко звучать на сфорцандо акорди-удари з синкопованим ритмом:

The image shows a musical score for Trbn. (Trumpet) and Pno. (Piano). The Trbn. part is in the bass clef and starts with a dynamic of *f*. The Pno. part is in the bass clef and starts with a dynamic of *f*, then *sf*. The score is in 2/4 time and features various dynamics and articulations.

Заключна партія – третя тема експозиції, вона з'являється за чотири такти до цифри [6] на форте *marcato* в партії фортепіано. Треба відмітити, що інтервал кварта та квінти в Концертино мають дуже велике значення, як інтонаційний мотив, так і структурний у гармонічній вертикалі всього твору. Цей інтервал можна прослідкувати у всьому творі, майже у всіх темах. Тема заключної партії закладає інтонаційну основу першої теми середнього розділу.



З зачатку цифри [6] цей мотив повторюється в уповільненому звучанні на *p calando* в партії фоно в канонічному викладі *stretta* – голос, що імітує тему, вступає до її закінчення, і окремі частини теми звучать одночасно в різних голосах, тобто контрапунктично налягають одна на одну. Це яскравий динамічний прийом розвитку призводить до закінчення експозиції. Завершується експозиція стверджувальною головною партією в басах у фортепіано, де основна тема проходить у двічі збільшеному вигляді:



В середній частині є три розділи: перший з [8] цифри, другий з [22], третій з [32] до репризи [45]. З кожним епізодом динаміка наростає: перші два епізоди, починаючись на *piano*, досягають кульмінацій на *f* і на *ff*, а третій розділ – **Allegro** до *fff*.

Середня частина. В цьому Концертино розробку, характерну для сонатних форм, замінює епізод, який складається з трьох розділів.

Перший розділ середньої частини [8] – це натяк на повільну частину – своєрідне скорботне за звучанням соло тромбона, монолог на фоні *Gran cassa*. Кварто-квінтові інтонації набувають філософського звучання. У тромбона *piano*, *legato molto espressivo*.



Саме ця тема в розроблювальній частині Концертино, вірніше мотиви з неї, будуть зустрічатися найчастіше. Це 1-3 такти, 5-6-7 такти цифри [8], а також 2-й і 4-й такти цифри [9]. У зміненому вигляді Вони будуть зустрічатися надалі у розвитку. Можна зазначити, що всі три теми середньої частини побудовані значною мірою на інтонаціях цієї декілька трагічної теми [8].



Наприклад, цифри [14], два такти до [15], третій такт [15], два такти до [16], два такти до [19], четвертий такт [19], три такти до [32] і навіть в кодї [55] цифра.

Перша тема середньої частини з 6 такту [8] розвивається поліфонічно в партії тромбона і в партії фортепіано, при чому тема дається і в основному вигляді і в інтервальному оберненні. Дуже велике значення має своєрідна політональність, коли у тромбона звук мі, а у ф-но ре-дієз, у ф-но ре, а у тромбона ре-дієз і т.д. В цифрі [8] тема проходить в основному викладенні, в [10] – в оберненні, в [12] – в основному, в [15] – в оберненні, це прийоми поліфонічного розвитку.

Партія фортепіано в цифрі [8] починається з акорду-кластеру. У клавирі є вказівка, що ці звуки виконує великий барабан (*Gran cassa*). Це секундовий акорд до-ре-бемоль-мі-бемоль субконтроктави. І є навіть авторська вказівка, що цей акорд грати *кулаком*. Слово "кластер" (від англ. Cluster – гроно) в музиці – співзвуччя зі звуків, тісно розташованих по малим або великим секундам, іноді по мікроінтервалах.

Другий розділ середньої частини задумливого характеру починається з цифри [22] **Andante**, він дуже пов'язаний інтонаційно з темою першого розділу середньої частини, побудований на кварто-квінтових інтонаціях. Цей розділ з'являється як накладення: на закінчення першого великого розділу накладається початок другого розділу розробки звуком у тромбона Сі-бемоль великої октави, а потім Сі-бемоль контроктави.

Спочатку тема викладається у ф-но [23] зі значним розвитком, а потім вступає тромбон з [26]. Тема другого розділу печальна, чуттєва, виразна з поступовим прискоренням і динамічним зростанням. Другий розділ складається з двох тем – перший побудований на більш довгих тривалостях на три чверті з дуольними мотивами, висхідний, надалі поступово стає більш наполегливим.



Композитор використовує прийом, який називається політональністю: в басу остинато в сі-бемоль мінорі, а тема – на півтону нижче – в ля мінорі. Потім з [26] цифри в партії ф-но остинато в басу на сі мінорі, а тема у тромбона – в сі-бемоль мінорі. З цифри [28] знову з'являються поліфонічні прийоми – імітаційна поліфонія між партією ф-но і партією тромбона.



В результаті розвитку цієї теми виникає новий двотактний низхідний мотив з ознаками лідійського ладу – Ges-dur з "до" – з IV високим ступенем. Цей другий мотив буде в подальшому відігравати значну роль в розвитку музичного матеріалу Концертино. Кульмінація цього розділу [31] – це вихід у 4 –му такті на "ре" другої октави на *ff*.

Третій розділ. З [32]-ї цифри починається **Allegro** – найдинамічніший розділ середньої частини Концертино. Це фугато в партії фортепіано. Музичний матеріал цього фугато народився з мотиву першого розділу середньої частини Концертино. У [33]-й цифрі цей мотив дано в оберненні, як потім він з'явиться в партії тромбона 2-й такт [35]. Цей найбільше динамічно напружений розділ проходить у діалозі у ф-но з солістом. Виклад йде і секундовими і квартакордами. З другого такту цифри вступає тромбон з темою фугато в оберненні в темпі Allegro.



Кульмінацією третього розділу середньої частини є драматичний епізод [37] на **ff**. У ф-но остинато з політональним накладенням *fis-dur* ф-но на *d-moll* у тромбона. По характеру сприймається як навала.

Реприза Концертино з [45] **Tempo I Energico**, в ній повторюються в тих же тональностях всі три перших теми експозиції: головна побічна і заключна партії і в тому же темпі, як і перша частина Концертино.

Після закінчення заключної теми починається каденція з затакту [52], яка побудована на різних інтонаціях Концертино. Закінчується каденція величезними стрибками в партії тромбона з так званим "розтягуванням мотиву", тобто поступовим інтервальним збільшенням між звуками на темповому розширенні.

Кода Концертино починається з цифри [53], і закінчується величезним потужним дисонантним напором на кварто-квінтовому кластері у ф-но. І тільки в кінці останній акорд терцевого складу у фа мінорі, знімаючи попередню напругу.

Висновки. Концертино В. Успенського є яскравим і гідним твором в нотній літературі сучасності. Ще не одне покоління музикантів-тромбоністів буде прагнути оволодіти цим твором, написаним автором зі знанням справи, знанням тонкощів виконання на тромбоні, тонкощів звукової та виконавської техніки тромбона, а також написаного сучасною музичною мовою з яскравими темами, наділеними глибоким філософським смислом та сучасною мелодичністю, ритмікою. Також сонористичними ефектами в вигляді зображення звучання великого барабана, секундовими і квартакордами, кластерами, глісандо. Дуже яскраво застосовані прийоми політональності і поліфонії (фугато, канон, імітація, stretta, остинато). Спостерігаємо велику мотивну роботу у поєднанні всіх тем "Концертино". Це нагадує принцип монотематизму, при якому всі теми твору витікають з головної.

Філософське звучання музики, яскраві динамічні контрасти, багатство і різноманітність штрихів, динамічні наростання, незвичайність та особлива виразність тематизму привертає до себе увагу музикантів і захоплює виконавців, як тромбоністів, так і піаністів.

У цьому творі ми бачимо перевагу фонічних властивостей співзвуччя над його функціональним змістом, що і створює таку яскраву і барвисту палітру всього твору. Талановитість автора в цьому Концертино незаперечна.

Література

1. Горовой С. Виктор Венгловский. В кн. "Портреты советских исполнителей на духовых инструментах" М., СК. 1989
2. Марценюк Г. "Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні". К., 2007.
3. Морева Є. Сучасна гармонія у теоретичному і практичному курсах системи музичної освіти. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. 2018. (вип. 38) с. 5-10 <http://nzm.tnpu.edu.ua/article/view/170760>
4. <https://www.youtube.com/watch?v=uqj7qsLe8UU>
Нижегородська державна консерваторія ім. М.І.Глінки. В. Успенский. Концертино. Андрей Андресюк. 2020.
5. https://youtu.be/_bsXOP06FAc
V. Uspensky – Concertino for trombone Performed by: Mikhail Zhuravkov – trombone Vladimir Obuhov.
6. https://www.youtube.com/watch?v=_925j23HBNQ&ab_channel=anyaksoleil
Успенский. Концертино для тромбона. Алексей Филиппов, тромбон.
Музыкальная школа №71, Зеленоград.



УДК 780.646.2.071.2(045)

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-7245-4832>

**Жульєв А.П.,
м. Запоріжжя**

СИСТЕМА РОЗІГРУВАННЯ ТРОМБОНІСТА

Анотація. У посібнику "Система розігрівання тромбоніста" даються методичні поради щодо розігрівання тромбоніста та нотні приклади на розминки і вправи (1-60). Вони сприяють розвитку слуху ("передслуханню" звуків) і техніки гри на тромбоні. Даються рекомендації до планування та продуктивної організації щоденних самостійних занять. Без щоденної системи розігрівання неможливо бути високо-професійним виконавцем.

Ключові слова: тромбон, розігрівання, слух, базинг, легато, артикуляція.

Annotation. The manual "Trombonist's Warm Up System" gives methodical advices on trombonist warm up system and musical examples for warm-ups and exercises (1-60). They promote the development of musical ear ("anticipation listening" to sounds) and the technique of playing the trombone. Recommendations for planning and productive organization of daily independent practice are given. Without a daily warm up system, it is impossible to be a highly professional performer.

Key words: trombone, acting, hearing, basing, legato, articulation.

Постановка проблеми. Існує безліч різних систем розігрівання на тромбоні для розвитку і зміцнення виконавської майстерності тромбоніста, але проблема розігрівання у багатьох відчувається й досі, особливо серед учнів та студентів. Маю своє бачення, свої методичні і практичні напрацювання з цієї теми, яку зафіксував у навчально-методичному посібнику "Система розігрівання тромбоніста" (2021 р). Основою формування даного навчально-методичного посібника "Система розігрівання тромбоніста" слугував досвід відомих педагогів і виконавців на духових інструментах: В. Блажевича, Т. Докшицера, А. Скобелева, С. Горового, В. Венгловського, В. Сумеркіна, В. Посвалюка, Ю. Усова, Д. Уіка (Denis Wick), Е. Ремінгтона (Emory Remington), К. Ліндберга, Е. Юсупова та ін. Також на автора вплинули творчі зустрічі на міжнародних, республіканських конференціях, семінарах, майстер-класах, конкурсах, фестивалях, курсах підвищення кваліфікації з відомими виконавцями, викладачами: Г. Орвідом, Т. Докшицером, М. Бердиевим, І. Пушечніковим, Ю. Усовим, Б. Манжорою, С. Горовим, К. Мюльбергом, В. Лубом, В. Гаранем, А. Якустіді, Б. Диковим, В. Посвалюком, А. Шилклопером (Київ, Одеса, Дніпро, Кривий Ріг, Миколаїв, Кропивницький, Санкт-Петербург, Саратов, Чернівці, Донецьк, Ялта і т.д.).

Американський тромбоніст Е. Ремінгтон (1892–1971) розробив систему розігрувань на легато "Warmupexercises" ("Розминка"), яка мала великий вплив на розвиток гри на тромбоні. Унікальний метод Е. Ремінгтона зробив його одним з найбільш відомих і впливових викладачів тромбона в історії музики.

Запропонований посібник створено на основі особистого практичного досвіду роботи з учнями ДМШ, ДШМ, учнями педагогічної практики і студентами музичних училищ (ДМШ № 4 м. Одеса, музичного училища м. Кропивницький, музичного коледжу та ДМШ №3, ДШМ №3 м. Запоріжжя), тобто більш 45 років педагогічної та практичної роботи з тромбоністами.

В Посібнику розглядаються такі теми: "Базинг", "Постановка на тромбоні", "Фрикативне звуковидобування", "Індивідуальність системи розігрування", "Обертоновий звукоряд тромбона". Надаються приклади "Розминок" В. Блажевича, Е. Ремінгтона, А. Жульєва.

Перші розминки посібника "Система розігрування" № 1-4, вправи 1- 20 – призначені учням, решта – студентам та професійним виконавцям. Деякі учні старших класів ДМШ, ДШМ можуть грати вправи від 21-ї і далі за своїм розвитком і можливостями.

Навчально-методичний посібник "Система розігрування тромбоніста" складається з методичних порад та нотних прикладів на розминки (№ 1-4) та вправи (№ 1- 60) для щоденного розігрування, розвитку слуху, еластичності губного апарата, техніки гри, розширення діапазону тромбоніста, що дає комплексний розвиток виконавця. Особлива увага приділяється такому питанню, як "передслухання", тобто здатність чути внутрішнім слухом будь-які звуки, перед тим, як їх зіграти на інструменті. Подібна практика розвиває і зміцнює взаємозв'язок слуху з інструментом. "Система розігрування тромбоніста" призначена педагогам, учням ДМШ, ДШМ, студентам, викладачам музичних коледжів, вузів мистецтв, виконавцям різних рівнів.

Методичні поради

У навчально-методичному посібнику "Система розігрування тромбоніста" насамперед приділяється велика увага розвитку у виконавця інтонаційного слуху (**внутрішнє передслухання**). Далі пропонуються нотні приклади: розминки та 60 вправ для розвитку гнучкості амбушура і техніки гри на тромбоні.

Авторська система розігрування націлена на професійний розвиток виконавця. Більшість наданого матеріалу побудована на обертоновому звукоряді кожної позиції тромбона. Завершує посібник "Система розігрування" для студентів та професіоналів. Кожен музикант може обирати будь-яку систему розігрування і ті вправи, які його зацікавлять та розвинуть як майстерного виконавця.

Перед деякими учнями, студентами і виконавцями виникає питання, як і з чого починати заняття на інструменті? Як "розіграти" свій виконавський апарат та правильно розподілити час підготовчого розігрування? Як скоріше та продуктивніше розігратися, щоби підготуватися до виконання гам, вправ, етюдів та творів? Як налаштувати виконавський апарат на ансамблево-оркестрову гру і сольний виступ? Насамперед, треба чітко спланувати та продуктивно організувати щоденні самостійні заняття.

Щоденні заняття по "Системі розігрування" готує виконавця до гри гам, вправ, етюдів, сольних творів, ансамблевих та оркестрових партій. Завдяки використанню виконавцем "Системи розігрування", "розігрівається" весь виконавський апарат музиканта. Безсистемні заняття не ведуть до підвищення майстерності, а без неї не буде планомірного розвитку виконавця. Щоденна індивідуальна система розігрування потрібна кожному музиканту, який хоче стати професіоналом.

Приблизна план занять на день (учня):

Заняття потрібно починати зранку.

1. Базинг – 5-10 хв. Система розігрування на тромбоні – 20 хв. Перерва.
2. Робота над гами та етюдами – 30 хв.
3. Робота над концертним репертуаром, solo, ансамблевими та оркестровими партіями – 40-60 хв. Друга половина дня.

Можливі і інші варіанти, це залежить від потреб виконавця.

Приблизна план занять на день (студента):

1. Базинг – 10-15 хв. Система розігрування на тромбоні – 30 хв. Перерва.
2. Робота над гами та етюдами – 1 година.
3. Робота над концертним репертуаром, solo, ансамблевими та оркестровими партіями – 2 – 2,30 години. Друга половина дня.

Можливі і інші варіанти, це залежить від потреб виконавця.

Система настроювання та розігрування починається з базингу та розминок (1-4). Вона дає можливість розвитку слуху та підготовки всього виконавського апарата до гри. Авторська "Система"

побудована на стійкій ладовій основі гама Сі-бемоль мажор. Спочатку треба настроїтися на звук Сі-бемоль великої октави. Потім зіграти звук "В" на фортепіано (синтезаторі, чи підстроїтися по тюнеру) 440 герц та просольфеджувати його чисто інтонаційно. Потім повторити (зіграти) "В" на тромбоні чисто, м'яко, тембрально, як основний тон ладу. Далі послідовно передчувати, сольфеджувати та грати на тромбоні всі інтервали від основного тону "В" догори.

Розминка тромбоніста (учня) А. Жульєв Інтонація (ступені ладу, інтервали), дихання, тембр, штрихи.

"Чую – сольфеджую – граю"

Інтонування (внутрішнє передслухання).

Кожен такт стає інтонаційним об'єктом діатоніки (інтервальним мотивом):

- 1-й такт **В** I ступінь – тоніка;
- 2-й такт **В – С** I – II ступінь (велика секунда);
- 3-й такт **В – D** I – III ступінь (велика терція);
- 4-й такт **В – Es** I – IV ступінь (чиста кварта);
- 5-й такт **В – F** I – V ступінь (чиста квінта);
- 6-й такт **В – G** I – VI ступінь (велика секста);
- 7-й такт **В – A** I – VII ступінь (велика септима);
- 8-й такт **В – b** I – VIII ступінь (чиста октава).

Ця система розігрування розвиває слух і внутрішнє передслухання (здатність чути внутрішнім слухом будь-яку ноту, перед тим, як її зіграти на інструменті). Внутрішнє передслухання підказує, де на позиці, і в якому місці на кулісі, береться та чи інша нота за її звуковисотністю. Розвиток внутрішнього передслухання досягається шляхом сольфеджування та грою на інструменті: **"Чую – сольфеджую – граю"**. Постійне передслухання є одним з найважливіших умов в заняттях. Подібна практика розвиває, зміцнює стійкий взаємозв'язок слуху з інструментом. Треба працювати над кожним тактом декілька разів, поки кожна ступінь і інтервал в ладу не зазвучать інтонаційно чисто. Розминка № 1 "Система" замінює гру довгих звуків, а ще добре розвиває інтонаційний слух.

Практикуючи сольфеджування, ми розвиваємо внутрішнє передслухання, яке необхідне для осмисленої гри. Осмислена гра – це основа і фундамент навчання і практики гри на тромбоні. Таким чином, виконавець розвиває свій слух та передслухання ступенів ладу, інтервалів і може чисто виконувати їх на тромбоні. Тромбоніст укріплює свій виконавський апарат, розвиває дихання, тембр, розширює діапазон і т.д. Якщо займатися грою на тромбоні систематично, наполегливо, послідовно, з самоконтролем, то через деякий час слух розвинеться до абсолютного. Треба звернути увагу, що ця система також дає можливість щоденно працювати і над натуральним *legato* на тромбоні, яке розвиває еластичність губного апарату. Далі в розминках (2-3-4) "Система" доповнюється грою: восьмими, тріолями, шістнадцятими *staccato*. Перед кожною розминкою, вправою даються стислі методичні поради:

Техніка язика *staccato* ("Та-Та-Та-Та"). Ритмічно, коротко,
всі ноти однакові. Дихання, фразування.

Moderato-Allegretto

і т.д.

Розминки (2, 3, 4) надані для розвитку техніки гри, ритму, витривалості амбушуру, розширення діапазону, гри в штрихах, роботою над атакою звуку. У вправах треба виконувати ноти однаково: ритмічно, динамічно, інтонаційно і т.п. Після розминок починаються вправи (1-60).

Особливість системи розігрування

Кожен виконавець має свої індивідуальні музичні, фізичні і амбушурні дані, тому треба це враховувати, підбираючи щоденні вправи. Накопичування майстерності гри на інструменті йде роками, поступово і систематично. Завдання попередніх вправ послідовно переходять в наступні, більш складні. Система розігрування готує виконавця до практичної професійної діяльності.

Системне розігрування – це виконавська гімнастика тромбоніста. Вона потрібна кожен день для розвитку слуху (передслухання звуків), витривалості виконавського апарату, атаки звуку, укріплення амбушура, розвиток дихання, м'язів черевного преса та ін. К. Ліндберг, сучасний тромбоніст-виконавець, на питання: "Якими вправами ви займаєтесь більш за все?", відповів: "flexibility", що означає "гнучкість".

Комплекс щоденних вправ повинен бути простим, прогресивним і результативним. Розігрування, більшість вправ, гами виконуються в динаміці *tr*, не гучніше.

Всім виконавцям треба користуватися двома системами розігрування:

1 – "**основна**" (щоденна), 2 – "**скорочена**" – необхідний комплекс вправ на день виступу.

Системи розігрування формуються на кожний період професійного росту виконавця, вони повинні бути індивідуальними. Один музикант грає повну систему, другий – скорочену чи легшу. Головне – систематичність занять, самоконтроль, бажання вдосконалюватися.

Студентам, професійним виконавцям також треба грати: домінантсептакорди, зменшені VII7, хроматичну і цілотнову гами, оркестрові (ансамблеві) партії та оркестрові труднощі. Концертний репертуар також входить в комплекс щоденних занять.

Мета системи розігрування – постановка на тромбоні, виконавське дихання, інтонування (сольфеджування, внутрішнє передслухання), атака звуку, розвиток тембру, оволодіння аплікатурою, штрихом *legato*, динамікою, розвиток і укріплення губного апарату та його еластичності. Розвиток внутрішнього передслухання досягається шляхом сольфеджування та грою на інструменті: "Чую – сольфеджую – граю".

Розминка для студентів.

Lento (♩ = 52-60)

* Ля-бемоль першої октави грати на 1-й і 3-й позиціях.

Для студентів і виконавців розминка № 1, більш ширша за діапазоном. Її треба грати до можливої висоти. А далі розширювати діапазон і продовжувати грати октавою вище вже з хроматичними ступенями від сі-бемоль малої октави. Звук фа-діз першої октави виконується на третій підвищеній позиції (3+), а соль першої октави – на другій (2+). Ля-бемоль першої октави грати на 1-й і 3-й позиціях (додаткова аплікатура). Розминка (для студентів) більш ширша за діапазоном. Вона особливо потрібна першим тромбоністам, які частіше грають у високому регістрі в оркестрі, ансамблі.

Зразу ж визначається інтонація і конкретного інструмента. Тромбони бувають різними за якістю і строем, де і як утворюється звуки на позиціях (вище чи нижче), тому потребують від

виконавця ретельного слухового контролю. Ця розминка розвиває еластичність та укріплює виконавський апарат, розширює діапазон у верхньому регістрі. Розминки 2,3,4 "Системи" для студентів також доповнюється грою: восьмими, тріолями, шістнадцятими *staccato* до 8 обертону, можливо й вище. У посібнику надані для розвитку техніки гри, ритму, витривалості амбушуру, розширенню діапазону вправи № 55-58 (до 10 обертону), вправа № 59 (до 11 обертону), вправа № 60 (до 12 обертону). Кожен може розіграватися й вище за своїми можливостями.

Вправа № 60

Секвенція до 12-го обертону. Розвиток виконавського апарату, дихання на опорі. Штрих *legato*, розширення діапазону. Грати при мінімальному напруженні губ в усіх регістрах.

Moderato-Allegretto

і т.д.

Висновки

Систематичні та осмислені заняття по даному посібнику дають такі результати:

- розвиток опори дихання;
- передслухання звуків (через сольфеджування);
- розвиток інтонаційного слуху на тромбоні до абсолютного;
- еластичність губного апарата (завдяки грі *legato*);
- розвиток техніки гри;
- розширення діапазону тромбоніста (як верхнього, так і нижнього);
- розвиток додаткових аплікатур (позицій);
- освоєння обертонового звукоряду на всіх позиціях до 12 обертону;
- укріплення виконавського апарата;
- координація: руху правої руки, положення куліси, початку звуку та ін.

Література

1. Венгловский В. Ежедневные упражнения для тромбона. – Музыка, 1986.
2. Горовой С.Г. Технология и искусство игры на тромбоне. – Донецк, 1998.
3. Кобець І. Щоденні вправи трубача. – Київ, Музична Україна, 1988.
4. Посвалюк В. Щоденні самостійні вправи трубача. – Київ, 2003.
5. Ремінгтон Е. Вправи для тромбона "Warmupexercises" ("Разминка"). <https://boneswest.org/pdf/Remington.pdf>
6. Скобелев А. Практический курс игры на тромбоне. – М., 2009.
7. Сумеркин В. Развитие legato на тромбоне. – В кн. "Вопросы музыкальной педагогики", 10 выпуск. М., Музыка, 1991.
8. Марценюк Г. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні. – Київ, 2007.
9. Уик Денис (Denis Wick). "Техника тромбона" 1,2,3,4 частини.
10. Юсупов Еркін <https://youtu.be/MEj1NF037A> від 03.02.2020; <https://youtu.be/0clhBZ1DkLQ>. від 03.04.2020.

УДК 788

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-2759-0536>**Нижник Ю.В.,
м. Київ**

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПОСТАНОВОК МУНДШТУКА НА ГУБАХ МУЗИКАНТА-ТРОМБОНІСТА

Анотація. У статті розглядаються різні варіанти постановок мундштука на губному апараті та проводиться їх аналіз, базуючись на роботах провідних спеціалістів. У зв'язку із розвитком мистецтва гри на тромбоні, розвиваються і погляди стосовно положення мундштука, проте на сьогоднішній день єдиної думки не існує. Автор аналізує відомі твердження щодо зазначеного питання, а також на його основі визначає актуальні варіанти постановки мундштука на губах музикантів-тромбоністів на сьогоднішній день.

Ключові слова: постановка, мундштук, тромбоніст.

Annotation. The article considers different versions of the mouthpiece on the labial apparatus and analyzes them based on the work of leading experts. In connection with the development of the trombone playing art, views on the position of the mouthpiece are also developing, but to date there is no consensus. This article describes the opinions on this issue as foreign teachers of Methodists and performers, as well as domestic and Soviet. The issue of changing and correcting the production will be considered. The author analyzes the popular statements on the issue raised, and on the basis of this analysis forms his own opinion on the current formulation to date. Also, at the beginning of the article there is an explanation of which muscles are part of the labial apparatus, a list of possible bites and a list of common positions for all time.

Key words: mouthpiece, labial apparatus, trombone.

Актуальність. На сьогоднішній день існує широкий спектр думок і теорій відносно постановки мундштука на губах. Про це писали науковці-тромбоністи як радянської, зарубіжної, так і сучасної української шкіл гри на інструменті. Розгляд цього питання на теренах формування радянської тромбонної школи почався від В. Блажевича, Є. Рейхе та ін.. З того часу виконавські школи розвивались і йшли вперед, а відповідно і з'являлись нові погляди і думки відносно постановки мундштука. Проте, незважаючи на велике розмаїття підходів провідних науковців та педагогів-тромбоністів до вирішення зазначеної проблеми, багато викладачів різних ланок навчання, як коледжів, так і ЗВО, не можуть прийти до єдиної та спільної думки.

Аналіз останніх наукових досліджень з проблеми дає певне уявлення про рівень її розробки. Питаннями постановки мундштука відносно амбушура висвітлено в працях науковців-тромбоністів С. Горового, Г. Марценюка та ін., заснованих на методичних розробках відомих педагогів-музикантів, таких як Ж. Арбан, В. Блажевич, В. Венгловський, Б. Григор'єв, Б. Манжора, Є. Рейхе, В. Сумеркін та ін.. Проте, через стрімкий розвиток виконавства на духових інструментах змінюються і погляди на окремі аспекти гри, зокрема й на тромбоні.

Мета дослідження. На основі наукових та методичних праць зарубіжних та вітчизняних авторів, виявити переваги та недоліки кожної з відомих постановок мундштука відносно амбушура. У відповідності з ними визначити найбільш вдалий варіант цієї постановки в контексті сучасного тромбонного виконавства.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, в контексті духового виконавства термін "амбушур" – це спосіб складання губ музиканта при грі. Цей компонент виконавського апарату є складною системою, в якій бере участь близько 22-х м'язів. Основним є круговий м'яз, так як він безпосередньо взаємодіє з мундштуком. До допоміжних м'язів входять:

- м'яз сміху (відтягує кут рота зовні);
- щічний м'яз (відтягує кут рота назад, притискує щоки до зубів);
- трикутний м'яз (тягне кут рота вниз);
- підборідний м'яз (відтягує нижню губу вперед);
- "собачий" м'яз (відтягує кут рота вгору);
- виличний м'яз (відтягує кут рота вбік та вгору) [9, с. 1].

Слід зазначити, що в кожній людині існують свої фізіологічні особливості. Найбільш поширеною з них є специфічність прикусу, нараховують декілька їх видів:

- діастальний (фронтальні зуби верхньої щелепи перекривають зуби нижньої щелепи, таким чином створюючи певний нахил вперед), відповідно з таким прикусом мундштук на губах, а з ним і весь інструмент, можуть бути нахилені вниз;
- мезіальний (фронтальні зуби нижньої щелепи перекривають зуби верхньої щелепи), з таким прикусом мундштук на губах і сам інструмент можуть бути навпаки підняті вгору;

- відкритий (зуби не змикаються);
- перехресний (одностороннє недорозвинення нижнього або верхнього зубного ряду) [2].

Враховуючи надані вище різновиди прикусу, повинна підбиратись і відповідна постановка мундштука. Зрозуміло, що при неправильному прикусі вона буде відрізнятись від тієї, яка буде при правильному прикусі.

Враховуючи вищезазначене та на основі робіт провідних педагогів-тромбоністів, таких як В. Венгловський, В. Сумеркін, Б. Манжора та ін., можна здійснити аналіз виконавських постановок, враховуючи індивідуальність фізіології музиканта-тромбоніста.

Існує чотири основні постановки мундштука на губах.

1. Антична постановка.

Це самий давній вид постановки, але деякі музиканти, особливо джазові, використовують її навіть по сьогоднішній день. Її особливість полягає в надуванні щік, а мундштук прикладається до губ так, як зручно самому музиканту [9, с. 2]. Доцільність такої постановки ставив під питання В. Венгловський, так як він вважає, що повинні бути задіяні всі м'язи амбушура, а при роздуванні щік це стає неможливим [3, с. 3]. Повітряна подушка між зубами та губами виконавця може негативно вплинути на техніку. Зайва напруга також заважає виконавській грі. Проте при такій постановці дуже зручно використовувати перманентне дихання.

2. Амбушур посмішки.

Певний час у радянській школі гри на духових інструментах існувала думка про те, що губи слід розтягувати, наче в посмішці. Такий метод раніше користувався популярністю і широко використовувався. Але Ю. Усов довів її неактуальність і виявив дефектність такої постановки [10, с. 216]. Хоч при такому способі гри легше грати у високому регістрі, але через перетискання губ погіршувався прилив крові, а відповідно і зменшувалась витримка музиканта. В деяких випадках міг втрачатись об'ємний тромбоновий тембр.

3. Зібраний амбушур.

Це найбільш популярний і актуальний на сьогоднішній день варіант поставки губного апарату. Його суть полягає у зведенні кутів рота ближче до центру, таким чином прижимаючи щоки до зубів. Педагог В. Сумеркін вважає, що при такій постановці виконавець може грати набагато довше, так як зменшується притискна сила мундштука до губ, а відповідно кров вільно проходить по капілярам, що сприяє також еластичності [9, с. 2].

4. Безприжимна постановка.

Такий вид постановки прийшов до нас з закордону. Ідея полягає у зведенні до мінімуму тиску мундштука на губи. В. Сумеркін рекомендує утриматись від використання такого способу виконавства, проте практика показує, що з такою постановкою можна досягнути успіхів.

На сьогоднішній день повністю відійшла в минуле лише гра на "посмішці". Інші три види постановки в більшій або меншій мірі використовуються, проте найпопулярнішою залишається все ж гра на зібраному амбушурі.

В поясненні до античної постановки вказано, що мундштук прикладався до губ так, як це було зручно виконавцю [9, с. 2]. Це була перша передумова для популяризації ідеї природньої постановки, яка залежить напряму від прикусу та інших фізіологічних особливостей музиканта.

Відомий педагог-музикант Ж. Арбан вважав, що мундштук повинен знаходитись по центру губного апарату у співвідношенні 2/3 на нижній губі і 1/3 на верхній. З його слів, він сам використовував таку постановку і вважав, що вона є правильною [1, с. 7]. Проте, він не вважає таке твердження безапеляційним.

Ж. Арбан пояснював, що деякі викладачі, опираючись на тогочасні рекомендації щодо положення мундштука, намагались змінювати постановки своїм учням. Як показувала практика, такі дії рідко призводили до бажаного результату. Деякі талановиті музиканти з Французької консерваторії намагались грати по "ортопедичній системі" (оригінал "orthopedicsystem"). Ідея цієї системи полягала саме у виправленні помилок невірної, відносно тогочасних шкіл і методичних вказівок, розміщення мундштука. Проте витративши декілька років на опанування цієї системи, музиканти були змушені повернутися до попередньої постановки. При цьому жоден з них не набув ніяких переваг, а деякі взагалі втратили можливість грати [1, с. 7].

Педагог Ж. Арбан зазначав, що існує багато професійних виконавців, які досягли певних успіхів з природньою постановкою мундштука. Хтось зміщує його вгору або вниз, а хтось ліворуч або праворуч. Деякі музиканти-тромбоністи взагалі тримають мундштук біля самих кутів рота. Він вважав, якщо така постановка вже сформувалась, то змінювати її категорично не можна, у випадку якщо вона не заважає музиканту розвиватись. Проте, на ранніх етапах варто дуже уважно слідкувати і уникати таких відхилень. Адже такого роду постановки мундштука мають місце при наявності

певних фізіологічних особливостей, а не внаслідок поганої звички. Найважливіше, щоб при будь-якій постановці мундштук не змінював своє положення під час зміни регістру.

Педагог Б. Григор'єв вважає, що найбільш вдалим положенням мундштука на губах буде посередині рота. При цьому більша частина мундштука повинна знаходитись на верхній губі. Він приводить такі пропорції: 3/5 мундштука на верхній губі, а 2/5 на нижній. Або 2/3 на верхній і 1/3 на нижній. При цьому вказує, що така постановка можлива лише у випадку, якщо в музиканта правильний прикус і немає інших фізіологічних дефектів амбушура (нерівні зуби, особливості будови кругового м'яза, дефекти на губах, тощо). Таке положення мундштука він обґрунтовує тим, що верхня щелепа більш статична, тому такий розподіл навантаження буде сприяти стійкості мундштука на губному апараті [4, с. 6]. Це в свою чергу зведе до мінімуму зайві маніпуляції з мундштуком під час зміни регістру та набору дихання.

Професор А. Седракан, також, вважає, що мундштук повинен прикладатись до губ в співвідношенні 3/5 на верхню губу і 2/5 на нижню. Губи і кути рота повинні бути зібрані. Це допоможе уникнути гри на посмішці [5, с. 5].

Музикант-педагог Є. Нестеренко також зауважує, що музиканти грають на різних постановках в залежності від будови щелепи та м'язів лица. Деяким виконавцям зручно грати на розтягнутих губах, а деяким на зібраних, проте більшість грає на напівзібраних губах. Тобто це щось середнє між двома крайностями. При такій постановці можливе направлення кутів рота всередину, але губи по центру будуть розтягнутими. Деяким виконавцям через таку постановку зручніше грати в верхньому діапазоні, саме через одночасну зібраність кутів рота і помірне притискання центральної частини губ до зубів. Пропорції положення мундштука на губах він визначає такі ж самі (2/3 на верхній губі, 1/3 на нижній). Проте зауважує, що це все індивідуально. В ідеалі Є. Нестеренко рекомендує, щоб мундштук знаходився у виамці між верхньою губою та носом [8, с. 2].

Виконавець-педагог Ф. Фаркаш також вважає, що пропорція положення мундштука 2/3 на верхній губі і 1/3 на нижній є вдалою, проте він більш лояльний у своїй позиції. Ф. Фаркаш говорить про те, що деякі успішні музиканти-тромбоністи використовують нижню губу, як основну. Він пояснює, що на відміну від трубачів і валторністів, для тромбоніста не буде критичним невеличке відхилення від бажаного положення мундштука. Це спричинено його розміром. Ф. Фаркаш проводить паралель зі струнними: Якщо на скрипці зсунути палець всього на 1.5 мм, це спричинить сильну зміну інтонації, проте для контрабасиста таке відхилення не стане критичним. Тому, саме через розмір мундштука можливе деяке відхилення від наданих пропорцій його положення на губах без помітних наслідків [11, с. 35].

Професор Б. Манжора також акцентує увагу на тому, що постановка мундштука на губах залежить від фізіологічних особливостей виконавця. В ідеалі мундштук повинен знаходитись точно по центру рота і струмінь повітря має спрямовуватись рівно в середину отвору. Хоча згідно з останніми дослідженнями, така думка про напрямок повітряного струменя ставиться під сумнів [6, с. 28].

Проте Б. Манжора описує, також, можливі варіанти відхилення від норми. Він говорить про те, що найчастіше мундштук підіймається вгору на 2/3 або 3/5, як про одне з таких відхилень. Також описує варіанти положення мундштука ліворуч або праворуч від центру рота, а іноді зміщення його вниз. Це залежить від будови губного апарату. Важливо зауважити, що він описує такого роду відхилення не як проблемні, а як варіативні. Тобто вони є допустимими, що свідчить про більш вільне і осучаснене ставлення до питання постановки мундштука. Також він акцентує увагу на важливості мінімізувати тиск на губи мундштуком. Б. Манжора пояснює, що висота звучання змінюється в залежності від напруги безпосередньо самих губ, а не від створення тиску на них. Також він зауважує, що в низькому регістрі не слід занадто сильно розслабляти апарат, так як в наслідок цього, можуть надуватися щоки або відбуватися витік повітря поза мундштуком, що на його думку неприпустимо [6, с. 28-29].

Педагог-тромбоніст Г. Марценюк, на відміну від Б. Манжори, пояснює, що згідно з останніми дослідженнями струмінь повітря повинен направлятись не в центр мундштучного отвору, а в його стінку. Таким чином створюється своєрідний повітряний вихор, який полегшує утворення звуків різного діапазону [7, с. 144]. Також, Г. Марценюк вказує на те, що більшість сучасних викладачів рекомендують використовувати саме нижню губу, як основну. Тобто мундштук більшою частиною повинен знаходитись на нижній губі. В такому твердженні він посилається на професора Ю. Усова [10, с. 48]. Г. Марценюк зауважує, що в сучасній світовій практиці тромбонового виконавства надається перевага природній зібраності губ.

Висновки. Враховуючи вище викладене, можна зробити висновок, що найбільш вдалою є гра на зібраному амбушурі, тому що вона сприяє максимальній витримці губ. Найбільш поширене

співвідношення положення мундштука 2/3 на верхній губі і 1/3 на нижній. Всупереч думці, що за основну губу можна брати нижню, більшість з перерахованих вище науковців вважають, що саме верхня губа повинна бути основною. Проте, це стосується лише положення мундштука по вертикалі. Що стосується горизонталі, то, як зазначено вище, можливі відхилення від центру рота. Головний чинник, на який слід звернути увагу, це можливість розвитку на обраній постановці. Обов'язково повинен враховуватись тип прикусу, будова губ та інші фізіологічні особливості музиканта-тромбоніста. Також, важливо розуміти, що надування щік недопустимо, тому що повітряний простір між зубами і щогою негативно впливає на техніку та робить неможливим застосування усієї групи м'язів, що входять до складу амбушуру. При цьому варто слідкувати за тим, щоб не було витoku повітря поза мундштук.

Отже, постановка мусить бути переважно з опором на верхню губу, можливі відхилення вбік, але так, щоб при зміні регістру положення мундштука не змінювалось.

Література

1. Arban J.B. Method for Trombone and Baritone / J.B. Arban, edited by Alan Raph. – Connecticut : Carl Fischer, 2013. – 360 p.
2. D.L. Clinic. Види порушення прикусу / D.L. Clinic. – 2019. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://dakhno-dental.com.ua/uk/shho-take-porushennya-prikusu>
3. Венгловский В. Ежедневные упражнения для тромбона / В. Венгловский. – Л. : Музыка, 1986. – 19 с.
4. Григорьев Б. Начальная школа игры на тромбоне / Б. Григорьев, Н. Востряков. – М. : Москва, 1963. – 114 с.
5. Зейналов М. Школа игры на тромбоне / М. Зейналов, А. Седракан. – М. : Музыка, 2001. – 127 с.
6. Манжора Б. Методика навчання гри на тромбоні / Б. Манжора. – К. : Муз. Україна, 1976. – 110 с.
7. Марценюк Г. Проблеми формування раціональної постановки мундштука та амбушура при грі на тромбоні / Г. Марценюк // Young Scientist. – 2018. – №2 (54). – С. 142 – 148.
8. Нестеренко Е. Развитие и укрепление амбушура начинающего тромбониста / Е. Нестеренко. – 2015. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tubastas.ru/book-141>
9. Пронин Б. Проблемы постановки амбушура при обучении игре на тромбоне / Б. Пронин. – 2014. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://studylib.ru/doc/2123197/problemy-postanovki-ambushyura-pri-obuchenii-igre-na-trombone>
10. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе / Ю. Усов. – М. : Музыка, 1984. – 216 с.
11. Фаркаш Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах / Ф. Фаркаш. – М. : МГК, 1998. – 66 с.



УДК 13: 783. 8 (477)

ORSID. <https://orcid.org/0000-0002-4692-6197>

*Димченко С.С.,
м. Рівне*

ІСТОРІЯ ТА РОЗВИТОК МЕТОДИК ГРИ НА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Анотація. В статті висвітлюється історія становлення та розвитку, специфіка конструкційних особливостей та еволюція вдосконалення групи ударних інструментів. Визначається їх роль та місце в світовій музичній культурі. Упродовж довгого періоду, мистецтво гри на ударних інструментах не мало розвинутої методичної бази, але сучасна методологія якісно змінилася та значно розширилася, поряд з відомими посібниками, з'являються нові методики.

Автором проаналізовано нові методичні підходи та тенденції розвитку мистецтва гри на ударних інструментах. Виявлені сучасні виконавські аспекти гри та розкриті проблеми застосування їх на практиці. Визначені основні пріоритети у формуванні виконавця високого професійного рівня, здатного використовувати широкий спектр можливостей ударних інструментів, незалежно від складності композиторського задуму.

Ключові слова: ударні інструменти, ударна установка, маримба, вібрафон, викладач, методологія, виконавська майстерність, методика викладання, прийоми гри, музика, виконавець.

Annotation. The article covers the history of formation and development, the specifics of design features and the evolution of the improvement of the group of percussion instruments. Their role and place in world music culture is determined. For a long time, the art of playing percussion instruments did not have a developed methodological base. But the modern methodology has changed qualitatively and significantly expanded, along with the known manuals, new methods appear.

The author analyzes new methodological approaches and trends in the art of playing percussion instruments. The modern performing aspects of the game are revealed and the problems of their application in practice are revealed. The main priorities in the formation of a performer of high professional level, able to use a wide range of capabilities of percussion instruments, regardless of the complexity of the composer's plan.

Key words: *percussion instruments, drums, marimba, vibraphone, teacher, methodology, performing skills, teaching methods, playing techniques, music, performer.*

Постановка проблеми полягає в пошуку та систематизації нових інноваційних підходів до методичного забезпечення виконавця-ударника, які стають пріоритетними в формуванні музиканта високого професійного рівня, який спроможний використовувати максимально широкий спектр ударних інструментів.

Мета статті – виявити сучасні методичні виконавські аспекти гри на ударних інструментах і розкрити проблеми застосування їх на практиці.

Для дослідження мети в роботі поставлено ряд взаємопов'язаних завдань:

– дослідити історію формування та розвитку ударних інструментів;

– розкрити основні конструкційні особливості ударних інструментів та специфіку методики гри на них.

Аналіз досліджень Наукові дослідження еволюції вдосконалення мистецтва гри на ударних інструментах широко актуалізовані у працях Дж. Чапіна, Е. Денисова, М. Ковалевського, Г. Бертон, С. Макієвського, Дж. Майєра, Л. Стівенса. Методичні посібники, які узагальнили і сформували основні прийоми гри на ударних інструментах, були створені М. Купінським, В. Снегірьовим, Г. Кізантом, М. Пекарським, В. Грішиним, Л. Філатовим.

Виклад основного матеріалу. Історія виникнення ударних інструментів сягає корінням епохи до нашої ери. З усіх груп музичних інструментів, вони найперші, які були створені людиною. Музика завжди супроводжувала людину – спочатку в обрядах, потім і в повсякденному житті. Природа ударних інструментів базується на одному з першоджерел музичного мистецтва, первинній складовій музики – ритмі.

Історія розвитку музичного мистецтва відображає історію розвитку ударних інструментів. Різноманітні види барабанів, дзвіночків існували абсолютно у всіх народів та формували їхню автентичну культуру. При арміях були спеціальні оркестри з військовими трубами та ударними інструментами. Традиційний оркестр Прадавнього Китаю налічував близько 100 видів інструментів, при цьому ударна група в ньому переважала [1, с.2].

У творчості сучасних композиторів значна увага приділяється групі ударних інструментів. Композитори постійно використовують їх в духовій та симфонічній музиці, часто у якості солюючих в оркестрі, пишуть сольні твори виключно для ударних інструментів. Збільшення ролі ударних інструментів пов'язано із загальним ускладненням сучасної музичної мови, та відповідно – ритму.

Еволюція вдосконалення мистецтва гри на ударних інструментах містить у собі дуже великий історичний період. Різноманітність ударних інструментів вимагає різноманітності методичних прийомів та методів навчання на кожному з них. Сучасне мистецтво гри на ударних інструментах в ХХІ столітті вийшло на новий художньо-естетичний рівень.

Ударні інструменти – сама прогресивна на сьогоднішній день група музичних інструментів, яка постійно розвивається та налічує найбільший арсенал.

В історії культурного життя людства значну роль в процесах становлення музичного мистецтва зіграли ударні інструменти, які поступово вводились в ансамблі та оркестри, супроводжуючи ті чи інші дійства [5, с.3].

В сучасному музичному мистецтві ударні інструменти виконують дві основні цілі:

– використання тембрових та колористичних функцій ударних, як унікальний засіб музичної виразності;

– створення ритмічності для підтримки чіткості і гостроти руху.

Музика ХХ століття стала справжнім викликом для виконавців на ударних інструментах. Зародження і розвиток джазу зробив новий поштовх до розвитку музичного виконавства. Ударники-джазмени створюють нові техніки, які стали сьогодні стандартом професійної гри [3, с.15].

Ріст популярності маримби та віброфона у величезній мірі розширило сферу діяльності ударників, що привернуло увагу сучасних композиторів. Нерідко зустрічаються оркестрові твори, у виконанні яких можуть бути задіяні до п'яти і більше ударників, де в партії кожного включено 2-3 різних інструменти.

Усе більшу популярність набувають твори, написані безпосередньо для ударних. Великий успіх має творчість Н. Живковича, З. Фінка, Н. Розауро та інших композиторів для маримби, вібрафону та різноманітних перкусійних складів. Багато музикантів займається перекладом класичного репертуару для ударних інструментів.

Для сучасної світової музики типовим є формування та розробка популярних ритмічних моделей, переритмізація фольклорних та класичних мелодій.

Але найбільше барабани застосовують в сучасних жанрах поп, рок-музики та джазу, куди барабани та барабанні ритми прийшли з прадавніх традицій та зайняли основні позиції. Фактично у кожному стилі сучасної музики використовуються барабани або електронні пристрої, які чітко імітують або відтворюють звук барабанів. Барабани стали невід'ємною частиною великої кількості музичних складів та гуртів. Все більший інтерес до барабанів є причиною удосконалення конструкцій барабанів та розвитку виконавських можливостей музикантів.

З розвитком ударних інструментів у XX – XXI століттях вирости й технічні складнощі виконавської гри. Композитори стали більш вибагливими щодо різноманітних метроритмічних конфігурацій, гармонічних поєднань та фразування. Завдяки цьому партії ударних інструментів почали містити у собі складні технічні прийоми.

Акцентуючи увагу на клавішних ударних інструментах, задля втілення задумів композиторів XX-XXI століття, виконавці почали використовувати різну кількість паличок для можливості виконання віртуозних мелодійних малюнків, акордової фактури, мелодії та акомпанементу одночасно. В різних творах кількість паличок варіюється. Це чотири, три, дві, іноді п'ять-шість паличок для виразних технічних прийомів.

Існує три основних методи гри чотирма паличками на клавішних ударних інструментах, особливо на маримбі та вібрафоні. Між ними присутні деякі відмінності, які ми розглянемо:

1. Традиційний перехресний метод.
2. Метод Бертона.
3. Метод Массера й Стівенса.

Традиційний перехресний метод – самий перший прийом, досліджений в педагогічній літературі. Техніка полягає в утримуванні однієї палички, яку, зазвичай, називають внутрішньою, між великим та вказівним пальцями, а друга паличка – зовнішня, знаходиться між вказівним та середнім пальцями. Палички перехреснюються в долоні, а зовнішня паличка знаходиться під внутрішньою.

Традиційний перехресний метод використовували більшість перших виконавців на вібрафоні. Він втратив популярність після появи іншої техніки, яку розробив легендарний вібрафоніст Гері Бертон. Але деякі відомі виконавці на маримбі та вібрафоні, наприклад К. Абе, продовжують і сьогодні використовувати традиційний перехресний захват [10, с.50].

Техніка Бертона схожа на традиційний метод. Відмінність у тому, що внутрішня паличка знаходиться під зовнішньою, що дає додаткову підтримку та силу зовнішній паличці. Постановка Бертона набула популярності серед таких відомих вібрафоністів як: Д.Семюельс, Б.Моленхоф, Дж.Тахуар та Д.Фрідман [8, с.31].

Третя техніка гри має назву – метод Массера й Стівенса. Цей метод полягає в утриманні внутрішньої палички в кінці рукоятки, між великим та вказівним пальцями та зовнішньої палички в кінці рукоятки, між середнім та підмізинним пальцями. Палички в цьому захваті не перетинаються, що забезпечує більший діапазон інтервалів. Методу Массера й Стівенса надають перевагу більшість сучасних виконавців [9, с.3].

Для зручності виконання та артикуляції, під час гри чотирма паличками, є дві системи нумерації: 1-2-3-4 та 4-3-2-1. Частіше використовують нумерацію, в якій басова паличка позначена номером один.

Деякі музичні фрази вимагають використання чотирьох паличок, в той час як інші мелодичні проведення виконуються двома або трьома паличками. У цих випадках дуже важливо вірно виставити артикуляційну послідовність від однієї фрази до іншої. Незалежно від того, який тип артикуляції використовується, досвідчений виконавець повинен володіти повним спектром координаційних прийомів керування паличками.

Мистецтво гри на ударних інструментах безперервно розвивається в усіх напрямках. Наприклад, ударна установка, за рахунок удосконалення каркасу барабанів, пластиків, складу сплаву та моделювання тарілок, стійок, покращення конструкцій педалей для гри ногами, барабанних паличок, вийшла в XX-XXI столітті на лідируючі позиції серед ударних інструментів. Завдяки покращенню якості інструментів, з'являються нові технічні прийоми гри, як руками, так і ногами.

Дякуючи результатам роботи цілих поколінь виконавців, їх помилкам та досягненням, ми маємо велику кількість методів гри паличками на ударній установці. В усіх цих методах існують головні принципи, які є базовими для кожної з відомих всім постановок та технік гри руками. Головний, фундаментальний принцип усіх методів, це вільне володіння та контроль паличок під час гри.

Відомий барабанщик Джим Чапін в своїй книжці "Швидкість, міць, контроль, витримка" пояснює, що сила замку руки має бути такою, ніби ви тримаєте в руках пташеня, що вилупилося –

інакше кажучи, стискати паличку потрібно рівно настільки, щоб вона не вилетіла. "Паличка в мене в руці не повинна бути прикованою до неї, – зазначає він, та додає, – Якщо тобі хтось каже, що "Без болі немає результату" – застрель його!" [1, с.33].

Що стосується техніки гри ногами на ударній установці, то цьому питанню потрібно приділити особливу увагу, тому що розвиток цієї техніки відбувався безпосередньо в ХХ-ХХІ столітті. Коли мова йде про метод гри ногами, потрібно говорити про педальну техніку, яка, як палички, є сполучною ланкою, але в цьому випадку, між ногами і великим барабаном та хай-хетом, та має більш складну конструкцію.

Постійний, спрямований контроль енергії під час гри ногами є основним завданням вірного виконання складних технічних моментів твору. Важливу роль відіграє розуміння того, як працює педаль та взаємозв'язок стопи з її складовими: футбордом, колотушкою та тарілками хай-хета. Тому правильно розглядати педаль, як продовження виконавського апарату, його складову.

Існує три основних методи гри ногами:

1. "П'ята знизу";
2. "П'ята зверху";
3. Метод постійного звільнення.

Метод "П'ята знизу" полягає в тому, що п'ята стоїть на підлозі, рух відбувається тільки в гомілці, завдяки цьому всі рухи стопи аналогічні рухам футборда та колотушки та залежать один від одного. Якщо стопа піднімається, то колотушка вертається назад, коли стопа опускається, то колотушка рухається вперед. Це співвідношення не змінюється та стосується як швидкості гри, так і динаміки виконання. Головна перевага цієї техніки – це балансування корпусу та кращий контроль педалі. Корпус знаходиться на стільці, п'яти на підлозі, виникають три точки опори всього тіла, завдяки чому легше грати на бас барабані та простіше досягати точності та контролю над динамікою. Цей метод добре підходить не тільки для повільних темпів та тихої динаміки виконання, а й для музики, де потрібна "делікатна" манера виконання [4, с.5].

"П'ята зверху" – метод більш багатогранний та складний, тому що п'ята знаходиться над землею, завдяки цьому з'являється більше технічних можливостей використовувати всю ногу в якості додаткового джерела руху та гучності звуковидобування. Цю техніку можливо розділити на три категорії руху:

- удар зроблений всією ногою;
- удар зроблений гомілкою;
- удар зроблений стопою з хлистоподібним рухом.

В цьому методі п'яти знаходяться в підвішеному стані, що створює складність балансу корпусу при грі ногами, це відображається не тільки на технічній грі, але й на зручності і поставі виконавця.

Велику увагу потрібно приділити знаходженню стопи на футборді в техніці "П'ята зверху". Чим ближче стопа до колотушки, тим менша відстань проходження удару по пластику, відповідно амплітуда удару слабка, динаміка тиха. Якщо стопа знаходиться ближче до середини футборда, тоді градус руху колотушки збільшується разом з динамікою звуку. Змінюючи місце опори, виходить різна ступінь натягування пружини педалі. Застосовуючи цей метод, можна грати складні технічні моменти з допомогою вірно розміщеної стопи та правильного натягнення пружини педалі [6, с.10].

Техніка постійного звільнення. Техніка, про яку є багато міфів. Її головне призначення грати від великого барабану, повертаючись в початкове положення між ударами та усувати проблеми, пов'язані зі збереженням балансу в позиції "п'ятка зверху". Через це, техніка постійного звільнення є найкращим методом, для того щоб перенести техніку гри руками на ноги. Фредді Грюбер – один з перших, хто застосував даний метод виконання. Основні проблеми, які зустрічаються під час гри ногами, пов'язані з балансом тіла, що відображається на потужному, збалансованому звуці. Ця техніка, не тільки усуває дані проблеми, але й відкриває нові можливості для гри ногами [7, с.8].

Висновок. Розвиток мистецтва гри на ударних інструментах відбувався упродовж тривалого історичного періоду. Потреби композиторів в нових засобах музичної виразності, їх смак та уява, дали можливість ширше використовувати унікальні темброві та колористичні можливості ударних інструментів, тим самим, надавши поштовх до розвитку виконавської техніки музикантів. Зростання ролі ударних інструментів пов'язане із загальним ускладненням сучасної музичної мови та, відповідно, її ритму.

Сучасне мистецтво гри на ударних інструментах, останніми десятиліттями, вийшло на якісно новий художньо-естетичний рівень, через це, потребує нових підходів до методичного забезпечення виконавців-ударників.

Методичні прийоми гри на ударних інструментах відрізняються в залежності від того, до якої групи належить інструмент (з визначеною висотою звуку або з невизначеною висотою звуку).

Упродовж тривалого періоду, мистецтво гри на ударних інструментах не мало розвинутої методичної бази. Але в теперішній час зацікавленість в цьому значно зросла, поряд з відомими посібниками, з'являються нові методики.

Сучасні тенденції розвитку мистецтва гри на ударних інструментах пов'язані з:

- формуванням нових стилів музичного мистецтва;
- винайденням нових інструментів ударної групи;
- ростом виконавської майстерності.

Велике значення у формуванні сучасного виконавця на ударних інструментах, має майстерне володіння цілим комплексом інструментів. Наприклад, ударна установка є основним необхідним інструментом будь-якого поп, рок або джазового колективу. Також широко використовуються клавішні ударні інструменти – маримба, вібрафон, ксилофон. Музиканту симфонічного оркестру, крім цих інструментів, потрібно володіти виконавською майстерністю гри на литаврах, оркестрових тарілках та перкусії [2, с.16].

Нові методичні підходи та тенденції розвитку мистецтва гри на ударних інструментах стають пріоритетними у формуванні виконавця високого професійного рівня, здатного використовувати широкий спектр можливостей ударних інструментів, незалежно від складності композиторського задуму. Разом з тим, даний процес сприяє розвитку нового напрямку музичного мистецтва, котрим стає мистецтво гри на ударних інструментах.

Література

1. Андреев М. Основные вопросы начального обучения игре на ударных инструментах // Основы начального обучения игре на ударных инструментах оркестра / М. Андреев. – М., 1972. – 164 с.
2. Бурдь В. Теория и методика профессионального обучения студентов-исполнителей художественному интонированию на ударных инструментах: Автореф. дис. канд. пед. наук: 17.00.02 / В. Бурдь. – Краснодар, 2005. – С. 16.
3. Вопросы жанрового и стилового многообразия современной музыки: ст. науч. тр. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского / ред. В. Попов. – М.: МГК, 1986. – 134 с.
4. Кизант Г. Техника игры на ударных инструментах / Г. Кизант. – К.: Музыкальная Украина, 1986. – 122 с.
5. Котонський В. Ударні інструменти в сучасному оркестрі / В. Котонський. – 1971. – 52 с.
6. Макиевский С. Техника игры на ударной установке / С. Макиевский. – К. – ч. 1., 1989. – 168 с. – ч. 2., 1991. – 136 с.
7. Роздобудов А. Школа игры на ударных инструментах / А. Роздобудов. – М., 2003. – 157 с.
8. Burton G. Evolution of Mallet Techniques // Percussionist. 1973. – Vol. 10. – №3. – P. 30-36.
9. Stevens L. H. The Method of Movement for Marimba with 590 exercises. – Elberon. New Jersey : Keyboard Percussion Publications, 1990. – 109 p.
10. Zeltsman N. / Tradition Four-Mallet Grip // Percussive Notes. Aug. 1995. – P.50-54.



УДК 78: 615.86

ORCID. <https://orcid.org/0000-0003-2479-9286>

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-0052-1194>

**Левчук Н.О.,
Крет М.В.,
м. Рівне**

МУЗИКА ЯК ПСИОТАРАПЕВТИЧНИЙ ЗАСІБ ВПЛИВУ НА ЕМОЦІЙНИЙ СТАН ЛЮДИНИ

Анотація. У статті розглядається актуальне питання, впливу музики на психоемоційний стан особистості. Опис ефекту від прослуховування різних музичних творів. Доводиться, що музика має значний гармонізуючий вплив на психіку і емоційний стан людини. Підкреслюється вплив музики та музикотерапії в цілому як спосіб активації уваги, кмітливості та спостережливості. Головною думкою статті є визнання, що музика являється одним з найпотужніших засобів емоційної регуляції психічної активності людини. Вона розвиває здатність людини розпізнавати і управляти своїми емоціями, підвищуючи його емоційний інтелект. Розглядаються чинники, що впливають на сприйняття музики, а саме психотерапевтичний вплив на емоційний стан людини, Музика викликає відповідні емоції і ефективно впливає на особистість, маючи могутній оздоровчий потенціал. Простір музичного середовища повинен забезпечити формування та розвиток людини, здорової як фізично, так і психічно, яка легко адаптується до нових умов, що змінюються. Вплив музики на різні системи людини. Здатність музики впливати на емоційний стан, що виникає при її сприйнятті залежить від індивідуальних особливостей індивіда, ступеня музичної підготовки, інтелектуальних особливостей.

Музика володіє величезним оздоровчим потенціалом: вона здатна регулювати психічний стан людини, гармонізувати емоційно-інтелектуальний розвиток особистості, її вольові прояви. Вплив музики поширюється не тільки на свідомість, а й на підсвідомість людини. Оздоровча функція музики проявляється у всіх видах музичної діяльності людини: сприйнятті, співі, русі, грі на музичних інструментах. Вона допомагає заспокоїти або, навпаки – активізувати, налаштувати, зацікавити. Музика і музична діяльність є провідним засобом впливу на емоційний стан людини та її фізичний стан.

Ключові слова. Музикотерапія, емоційний стан, музика, лікувальна функція музики.

Annotation. The article deals with the actual issue, the influence of music on the psycho-emotional state of the individual. Description of the effect of listening to various musical works. It is believed that music has a significant harmonizing effect on the psyche and the emotional state of man. This article emphasizes the influence of music and musicotherapy in general as a way of activating attention, savvy and observation. The main idea of the article is to recognize that music is one of the most powerful means of emotional regulation of human mental activity. It develops a person's ability to recognize and manage their emotions by increasing its emotional intelligence. The factors influencing the perception of music, namely, the psycho-emotional state of man at the time of listening to one or another music, especially its nervous system, temperament, type of personality. Music causes an emotional explosion in humans earlier than other arts and effectively affects the personality, it has a huge recreational potential. The space of the musical environment must ensure the formation and development of a person healthy both physically and mentally adapting to new changing conditions. Influence of music on different human systems. The physiological impact of music per person is based on the fact that the nervous system, and with it and muscle have the ability to assimilate the rhythm. Music is capable of establishing a general mood, and the emotional color of images that arise when it is perceived, varies depending on the individual characteristics of musical perception, the degree of musical training, the intellectual features of the listener. Music has a huge health capacity: it is capable of regulating the mental state of man, harmonize emotional and intellectual development of personality, its volitional manifestations. The musical influence applies not only to consciousness, but also on the subconscious person. The health function of music manifests itself in all types of musical activities of children: perception, singing, moving, playing musical instruments. When the music's perception is optimized by the emotional state of the child, music helps to calm or, conversely – to activate, customize, interest. Music and musical activity can become a leading means of developing children's emotions, and through them mental and physical health.

Key words. Music therapy, emotional state, music, medical function of music, health-saving.

Постановка проблеми. В сучасному світі проблема збереження та відновлення психо-емоційного стану людини займає досить важливе місце. Одним із психотерапевтичних методів впливу на психіку людини є музика. За допомогою музики можливо покращити настрій, сконцентрувати увагу, покращити продуктивність праці, зняти емоційну втому. Але разом з тим, потрібно розуміти, що одна і та ж музика впливає на одну людину позитивно, а на іншу – негативно. Реакція слухача на музику, як фізіологічна, так і емоційна, залежить від багатьох індивідуальних чинників, таких як: музичні уподобання і поточний настрій, характер та емоційний стан, досвід слухача та соціальний статус тощо. Однак існують і механізми сприйняття музики, які багато в чому універсальні. Найприроднішим явищем, пов'язаним з впливом музики на слухача на фізіологічному рівні, є, зокрема, акустичне сприйняття, що полягає в адаптації ритму фізіологічних процесів в організмі реципієнта до ритму музики, яка прослуховується виходячи з принципу резонансу. Наприклад, пульс, дихання або провідність нервових імпульсів можуть синхронізуватися з ритмом музики [6, с. 531-542; 7, с. 25-31].

На сьогоднішній день музикотерапія – це інтегративна дисципліна, яка розвивається на стику нейрофізіології, психології, рефлексології, музикознавства, музичної психології та інших наук. Також, вона являється відносно новим методом психотерапії [5, с. 2].

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Питання впливу музикотерапії на організм, інтелектуальну діяльність та душевний стан людини розкривають у своїх працях такі науковці, як: В. Бехтерев, С. Хміль, І. Шабутіна, С. І. Науменко, М. Догель, О. Жавініна, Т. Яковенко. Можливість нормалізації функціонування вегетативної системи за допомогою правильно підбраною музики підтверджена науковими дослідженнями Клаудії Кукельчинської-Кравчик. Вони продемонстрували вплив заспокійливої музики на гальмування симпатичної нервової системи, це реакція на стрес, збільшення серцебиття та кров'яного тиску і активація парасимпатичної системи, вона уповільнює серцевий ритм слухача, знижує кров'яний тиск та стимулює травну систему [8, с. 113-117].

Музика спроможна викликати в людини різноманітні почуття та емоції. Такі властивості музики – вплив на почуття людини, підтверджуються усіма дослідниками даної тематики.

Музичні твори умовно можна поділити на такі види: розслабляючі, заспокійливі, тонізуючі та активізуючі. На думку музикознавця Христора Рюгера, тільки класична музика являється придатною для психотерапії. Він категорично відхилив сучасну рок – і поп-музику. Найкращий ефект помітний під час прослуховування народних мелодій та мелодійної класичної музики. У своїй статті

"Моцарт делает умнее" Єлена Пілікіна стверджує про те, що найдивовижнішою являється музика Моцарта: плавна, не швидка, але і не повільна, чарівна у своїй простоті [11].

Мета статті розкрити терапевтичний вплив музики на емоційний стан людини.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музикотерапія "θεραπευτική μουσική" в перекладі з грецької означає "зцілення музикою". Музика має змогу відтворити такі відтінки людських почуттів та емоцій, які важко виразити за допомогою слів. Всі найдавніші вчення земних цивілізацій містять в собі подібні твердження і досвід впливу музики на тварин, рослини і людей. Давньогрецький математик та мислитель Піфагор використовував музику у лікувальних цілях. Гіпократ за допомогою музики лікував безсоння та епілепсію. На думку Арістотеля музика має змогу зняти важкі психологічні переживання. Він розробив вчення де розглядалося питання впливу мистецтва на внутрішній світ людини. Саме за цією теорією він розробив концепцію катарсису, згідно з якою в душі слухача і глядача грецької трагедії відбувалося очищення від хвороботворчих афектів [3, с. 18]. У середньовіччі ця проблема вивчалась у руслі теорії афектів, що встановлювала зв'язок між емоційно-почуттєвими станами людини і способами їх відображення у музиці [4, с. 3].

Узбецький науковець Мірзакарім Норбеков довів, що здоров'я людини залежить від її емоційного стану. Тобто, якщо у середині нас хаос, то саме за допомогою музики гармонізується емоційна сфера людини [12, с. 2018-2019].

Найкращий терапевтичний ефект проявляється під час прослуховування релігійної музики. Вона відновлює душевну рівновагу, полегшує біль та заспокоює. При звучанні музичного твору відбуваються звукові вібрації, які несуть певну інформацію на тих чи інших частотах.

На думку нашого вітчизняного музикотерапевта відомого академіка, винахідника, психолога та реабілітолога В. Гаврилюка "Музикотерапія належить саме до методів цілісного впливу на організм. Електромагнітні коливання звуку діють не на окремі органи, а на мозок, де міститься інформація про розбалансованість тих чи тих органів і систем, а часто й криється першопричина патологій. Таким чином запускається механізм саморегуляції організму. Звук активізує молекули ДНК і змушує людський організм працювати на самолікування" [1, с. 158].

Психологічні механізми, що лежать в основі особистісних змін, включають в себе ідентифікацію з художнім образом музичного твору, співпереживання емоційних станів, що виражаються за допомогою музики, рефлексію та співвідношення свого життєвого досвіду з життєвим досвідом автора музичного твору. Емоційне потрясіння і співпереживання, що виникають при прослуховуванні ряду музичних творів, можуть сприяти душевній розрядці слухача – катарсису. Катарсис походить від давньогрецького κάθαρσις (підняття, очищення, оздоровлення) – моральне очищення, піднесення душі через мистецтво, що виникає в процесі співпереживання та співчуття.

За даними досліджень саме під час прослуховування музичних творів П. І. Чайковського (1 частина симфонії №6, фінал симфонії "Манфред", "Лускунчик", трагічні частина увертюри "Ромео і Джульєтта") слухач переживає бурю емоцій, які сприяють зняттю стресу, дратівливості, афектних станів, занепокоєнню тощо. Варто додати, що здатність емоційно сприймати музику розвивається у людини дуже рано. У віці приблизно шести років діти вже можуть розпізнати такі емоції, що виражаються музикою, як радість, сум, гнів і страх, вони звертають увагу як на характер, так і на темп виконання музичних творів [13, с. 62-63].

Домогтися зниженню невпевненості та позбутися відчуття тривоги можливо за допомогою прослуховування деяких музичних творів, наприклад: Ф. Шопен – прелюдії, мазурки, колискові та ноктюрни; Й. Штраус – польки та вальси; Ф. Ліст – ноктюрни й розради, А. Г. Рубінштейн – мелодії. Для зниження відчуття роздратованості та розчарування на думку А. М. Руденка, доктора філософських наук, потрібно прослуховувати твори Й. С. Баха та Л. Бетховена наприклад Місячна соната та Пасторальна симфонія. А також: Й. Брамс "Колискова"; Ф. Шуберт "Аве Марія"; К. Дебюсі "Місячне світло"; П. І. Чайковський "Пісня без слів", "Роздум", Симфонія № 1 "Зимові мрії"; В. А. Моцарт та Л. Бетховен повільні сонатні частини. А. Вівальді скрипичні концерти, а саме "Пори року"; С. В. Рахманінов концерт для фортепіано з оркестром №2; Е. Гріг фортепіанний концерт ля мінор [9, С. 210-212].

Також потрібно приймати до уваги і той фактор, в якому емоційному стані слухач, який у нього темперамент, які особливості нервової системи на момент прослуховування музичного твору. Беручи до уваги дослідження Лії Шарман, доктора наук Університета Квінсленда, Брісбен, Австралія і Аніті Дінг Женецьєви, доцента кафедри клінічної психології Університета Квінсленда, Брісбен, Австралія впливу музики hard rock і heavy metal на людей, що знаходяться в стані гніву. Якщо на людину в спокійному стані така музика зазвичай діє як стресовий фактор і збуджує нервову систему, то на Perezбуджених гнівом нервову систему така музика діє як заспокійливий засіб, що призводить до зниження частоти серцевих скорочень і нормалізації артеріального тиску [12].

Такий самий вплив має сумна музика, якщо людина знаходиться в спокійному емоційному стані то вона діє пригнічуюче, а на людину в стані горя і смутку навпаки діє позитивно. Водночас весела музика на людину в стані горя діє дратівливо, що супроводжується підвищенням частоти серцевих скорочень і артеріального тиску.

Численні дослідження останніх років показують, що прослуховування музики зменшує тривогу, нормалізує серцебиття, артеріальний тиск, покращує якість сну, Повсякденне прослуховування позитивної музики значно послаблює вплив хронічного стресу [2, с. 18].

Серед українських дослідників музикознавства в даній сфері слід відзначити нашу співвітчизницю кандидата мистецтвознавства Вікторію Драганчук, яка розглядає методи на форми застосування музикотерапії в історичному аспекті. Вона випробувала практично засади психокорегування засобами музики за розробленою нею ж методикою із дітьми 5-7 років, хоча і було досягнуто певних позитивних результатів ця методика не отримала подальшого впровадження [1, с. 6-7].

Висновки. Враховуючи вище викладене можна стверджувати, що за допомогою музики корегується психоемоційний стан особистості. Вона тісно пов'язана з розумовими процесами, тобто потребує уваги, кмітливості та спостережливості. Для того аби зрозуміти і полюбити музику не потрібне знання нот, тому що музика – це мова душі. При прослуховуванні музики Й. С. Баха, героїчної музики Л. Бетховена, світлої та легкої музики В. А. Моцарта в людини виховується доброта, твердість та стійкість духу. Музикотерапія в загальнонауковому значенні, попри численні спроби вчених визначити її зміст та вплив на людину, досі залишається дискусійним.

Список використаної літератури

1. Драганчук В. М. Музична психологія і терапія : навч. посіб. для студ. спец. "Музичне мистецтво" [Електронний ресурс] / Вікторія Драганчук ; передм. Л. Кияновської ; Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. – 230 с.
2. Петрушин, В. И. О развитии эмоционального интеллекта в процессе музыкальных занятий [Текст] / В. И. Петрушин // Вестник кафедры ЮНЕСКО "Музыкальное искусство и образование". – 2016. – № 2 (14). – С. 68–82.
3. Науково-педагогічний журнал Молодь і ринок, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка / Т. Ткаченко Музикотерапія і її внесок в оздоровчу, виховну і моральну функцію молоді – 2012. – №4 (87) – С.166.
4. Апанасенко Г. Л., Савельева-Кулик Н. А. Музыкальная терапия: история, современность и перспективы развития. Український медичний часопис. 2012. № 4. С. 170–173.
5. Герасимович Г. И., Эйныш Е. А. Применение музыкотерапии в медицине // Мед. новости – 1999. – 7. – С. 17 – 20.
6. Galińska E., Muzykoterapia, [w:] Psychoterapia. Teoria. Podręcznik akademicki, red. L. Grzesiuk, Warszawa 2005. – p.661.
7. Galińska E., Muzyka w terapii. Psychologiczne i fizjologiczne mechanizmy jej działania, [w:] Człowiek, muzyka, psychologia, red. W. Jankowski, B. Kamińska, A. Miśkiewicz, Warszawa 2000. -p.506.
8. Kukielczyńska-Krawczyk K., Oddziaływanie dzieła muzycznego o charakterze uspokajającym na zmienność rytmu zatokowego, praca doktorska, Akademia Wychowania Fizycznego we Wrocławiu, Wrocław 2006. p. 545
9. Руденко, А. М. Музыкальная терапия как эффективное средство прикладной психологии и психотерапии [Текст] / А. М. Руденко // Альманах современной науки и образования. – Тамбов : Грамота, 2007. – № 1 (1). – С. 280.
10. Sharman L., Dingle G. A. Extreme metal music and anger processing. *Frontiers in Human Neuroscience*, *Front. Hum. Neurosci.* 9:272. doi: 10.3389/fnhum.2015.00272 – 2015 – С. 12.
11. Пиликина Е. Моцарт делает умнее / Е. Пиликина // АИФ Здоровье – 2003. – №34 – С. 4.
12. Научно-методологические и социальные аспекты психологии и педагогики. Сборник статей международной научно-практической конференции: в 2-х частях / Проблемы духовность и народная музыка в трудах учёных (статья) – Казань 13 января – 2017. – С. 233.
13. Вестник кафедры юнеско музыкальное искусство и образование Учредители: Московский педагогический государственный университет (Москва) / Воздействие музыки на психоэмоциональное состояние человека и его творческий потенциал как компонент содержания музыкальнопедагогического образования – №2 (22) – 2018. – С. 178.

References

1. Draganchuk V. M. Music psychology and therapy: textbook way for students special "Musical art" [Electronic resource] / Viktoriya Draganchuk; foreword L. Kianovska; East Hebrew nat. Univ. Lesya Ukrainka, 2016. – P. 230.
2. Fedotchev A. I., Radchenko G. S. Muzykal'naya terapiya i "muzyka mozga": sostoyanie, problemy i perspektivy issledovaniy [Music therapy and "music of the brain": the state, problems and prospects of research]. *Uspekhi fiziologicheskikh nauk – Progress in Physiological Sciences*, 2013, vol. 44, no. 4, pp. 35–50 (in Russian).
3. Scientific and pedagogical journal Youth and the market, – 2012. – №4 (87) – P. 166.

4. Apanasenko G. L., Saveleva-Kulyk N. A. Muzykal'naya terapiya: y'storyya, sovremennost' y' perspektivy razvityya. Ukrayins'kyj medychnyj chasopys. 2012. № 4. P. 170–173.
5. Gerasimovich GI, Einysh EA Application of music therapy in medicine // Med. news – 1999. – 7. – P. 17–20.
6. Galińska E., Muzykoterapia, [w:] Psychoterapia. Theory. Academic textbook, edited by L. Grzesiuk, Warsaw 2005.
7. Galińska E., Music in therapy. Psychological and physiological mechanisms of its effect, [in:] Man, music, psychology, ed. by W. Jankowski, B. Kamińska, A. Miśkiewicz, Warsaw 2000.
8. Kukielczyńska-Krawczyk K., Oddziaływanie dzieł muzycznego o charakterze uspokajającym na zmienność rytmu zatokowego, praca doktorska, Akademia Wychowania Fizycznego we Wrocławiu, Wrocław 2006.
9. Rudenko, A. M. Musical therapy as an effective means of applied psychology and psychotherapy [Text] / A. M. Rudenko // Almanac of modern science and education. – Tambov: Grandman, 2007. – № 1 (1). -P. 280.
10. Sharman L., Dingle G. A. Extreme metal music and anger processing. Frontiers in Human Neuroscience, *Front. Hum. Neurosci.* 9:272. doi: 10.3389/fnhum.2015.00272 – 2015 – P. 12.
11. Pilikina E. Mozart is doing smarter / E. Pilicina // AIF Health – 2003. – №34 – P. 4.
12. Scientific methodological and social aspects of psychology and pedagogy. Collection of articles of the International Scientific and Practical Conference: In 2-parts / Problems, spirituality and folk music in the works of scientists (article) – Kazan January 13 – 2017. – P. 233.
13. Vestnik Department of UNESCO Music Arts and Education Founders: Moscow Pedagogical State University (Moscow) / Impact of music on the psycho-emotional state of a person and its creative potential as a component of the content of musical foundagogical education – No. 2 (22) – 2018. – P. 178.



УДК 780.8:780.64

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-5341-9476>

*Терлецький М.М.,
м. Рівне*

ОРКЕСТРОВО-АНСАМБЛЕВА ПІДГОТОВКА ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ ЯК ШЛЯХ ДО ПРОФЕСІЙНОГО ЗРОСТАННЯ

"Колективна творчість, на якій базується мистецтво, обов'язково вимагає ансамблю, і ті, хто порушує його, здійснюють злочин не тільки перед своїми товаришами, але і проти самого мистецтва, якому вони служать".

К.С. Станіславський.

Анотація. Стаття адресована в першу чергу студентам, майбутнім диригентам духового оркестру. В ній висвітлено комплекс заходів, які необхідні для повноцінного функціонування та професійного зростання оркестрового колективу.

Ключові слова: Духовий оркестр, диригент, оркестровий ансамбль.

Annotation. The article is addressed first of all to students, future conductors of a brass band. It highlights a set of activities that are necessary for the full functioning and professional growth of the orchestra.

Keywords: brass band, conductor, orchestral ensemble.

Основним завданням оркестрово-ансамблевої підготовки є надбання музикантами художньо-виконавських навичок, за допомогою яких підвищується загальний рівень оркестрового звучання.

Вдосконалення майстерності духового оркестру можливе не тільки шляхом вивчення музичних творів, але і за допомогою спеціальної навчальної літератури (гами, арпеджіо, вправи, окремі фрагменти з оркестрових п'єс), необхідних для розвитку професійних навичок, таких як чистота інтонування, темпова, ритмічна, агогічна і динамічна узгодженість, вірне виконання різних штрихів, технічна оснащеність і т. ін.

В практиці проведення занять по оркестрово-ансамблевій підготовці уже історично склалися деякі закономірності. Так, наприклад, настроювання оркестру і оркестровий стрій входять у зміст кожної оркестрової репетиції, щораз торкаються і питання вдосконалення виконавського ансамблю, роботи над динамічною виразністю і якістю звуку, розвитку виконавського дихання, навичкам використання відповідних штрихів і т. ін.

Ознаки оркестрового ансамблю характеризуються трьома важливими категоріями: одночасність – темпова, ритмічна і агогічна узгодженість виконання; злитість – динамічна, темброва і інтонаційна узгодженість; виконавські засоби – дихання, штрихи, технічне оснащення.

Мета оркестрово-ансамблевої підготовки – ґрунтовне вивчення таких основних питань як: досконале настроювання оркестру, досягнення чистоти інтонування в процесі гри, ритмічна, темпова і агогічна узгодженість у групах і в оркестрі в цілому, досягнення постійної і контрастної динаміки, одноманітність виконання штрихів, правильна і своєчасна зміна дихання у відповідності будови фрази, вдосконалення технічної підготовки, розвиток навичок читання нот з листа.

Виклад основного матеріалу. Перелічені навчальні питання складають єдиний комплекс, засвоєння якого допоможе гармонійно розвиватися духовому оркестру. Кількість затраченого часу на вивчення вимірюється виконавською кваліфікацією музикантів.

Так, працюючи над динамікою, не варто упускати з виду чистоту інтонування, неточності у виконанні штрихів, ритмічної узгодженості і т. ін.

Першим і далеко не останнім видом професійної діяльності диригента є вміння настроїти інструменти духового оркестру і оркестрові групи в цілому.

Оркестр, в якому інструменти не настроєні – кожен зокрема і між собою – явище недопустиме. "Ахіллесовою п'ятою" багатьох з них залишається все – таки невисокий рівень колективного інтонування в процесі гри.

Причин тут багато і носять вони різноманітний характер. Це і низька свідомість музикантів (невміння і саме головне, відсутність у більшості випадків особливого бажання навчитись почути вірний тон), недостатня вимогливість диригента до чистоти інтонування, і цілий ряд інших причин. Ключовою причиною, на наш погляд, є неправильна методика настроювання оркестру перед грою.

Виконавська практика духових оркестрів показує, що всі питання щодо настроювання вирішуються, як правило, диригентами по – різному, в залежності від набутих в тому чи іншому колективі традицій. Найбільш традиційним у практиці духових оркестрів є настроювання музичних інструментів на звук "сі-бемоль", або "ля" першої октави.

Перш за все необхідно визначитись, по якому з оркестрових інструментів найбільш доцільно здійснювати настроювання.

Практикою доведено, що настроювати інструменти духового оркестру краще всього по тому з них, який має порівняно низький стрій. Це може бути гобой або кларнет, за відсутності яких, любий інший духовий інструмент. Звук для настроювання рекомендуємо подавати тривалістю четвертної ноти, при динаміці *mf* (меццо – форте), при *p* (п'яно) можлива тенденція його до підвищення, при *f* (форте) – до пониження, штрих – деташе (тверда не акцентована атака, основа звука витримана на одній динаміці, закінчення без участі язика). Темп виконання *Lento* (протяжно), відповідно при активному контролі за диханням, роботою губного апарату, язика, пальців рук та слуховому самоконтролі. Це буде конкретним завданням для того музиканта, який подає відповідний звук, так і для тих, хто розділено, а не одночасно буде подавати звук для настроювання. При розділеній подачі тону вухо краще сприймає його висотність і миттєво співставляє почуте. Почувши вірний тон обох музикантів у розділеному звучанні, робимо контрольне, спільне відтворення звука. Весь цей процес відбувається при активному контролі диригента, та, відповідно, при самоконтролі всіх учасників оркестру. Робота над інтонацією звука буває успішною лише у тому випадку, коли диригент зуміє довести до свідомості своїх музикантів, що інтонацію слід розглядати, як один з важливих елементів виконавської майстерності. Слуховий самоконтроль не повинен припинятися ні на мить тому, що фальшива гра швидко стає звичною і на неї музиканти практично перестають реагувати. Перед початком настроювання інструмента необхідно попередньо налаштувати і свій внутрішній слух (концентрація уваги). Настроювання слуху має не менше значення, ніж настроювання самого інструмента [5].

Метроритм, як відомо, є одним з основних виразних засобів музики, для виконавців – це жива пульсація, побудована на періодичному акцентуванні окремих звуків.

Розглянемо особливості і значення метроритму в оркестрово-ансамблевій практиці. Головним завданням учасників оркестру буде вірно у метроритмічному відношенні виконання запланованого твору. Не усвідомлюючи до кінця особливостей метроритму як основи основ чи своєрідного стержня музичного твору – оркестрові музиканти не зможуть передати його художній зміст. На першочерговому значенні ритму наголошував відомий піаніст і диригент Ганс фон Бюлов, який стверджував, що "біблія" музиканта починається словами: "спочатку був ритм". І це дійсно так, бо кожен виконавець починає свою роботу над оркестровою партією з ретельного вивчення метроритмічної її структури.

Подолати труднощі такого порядку допоможе виконавцю більш – менш розвинуте почуття ритму, яке являє собою складний комплекс відповідних ритмічних здібностей. Однією з яких слід вважати відчуття тривалості в часі, так би мовити, здатність музиканта вірно відраховувати і співставляти між собою різні тривалості звуків. Друга – відчуття метричної пульсації, що дозволяє

виконавцю злегка підкреслювати початок кожного такту і його окремих долей з допомогою динамічних і агогічних акцентів. Третя – відчуття цезури, що означає вміння чітко визначати смислову межу між різними музичними будовами (мотив, фраза, речення, тощо).

Відчуття ритму, як і інших виконавських здібностей, необхідно постійно розвивати і вдосконалювати. "Той, хто не чує того, що бачить, і не бачить того, що чує, – не музикант", – сказав у свій час Золтан Кодай. І це дійсно так, нотний малюнок і його звукова уява, почута музика і зображення нотного тексту повинні повністю відповідати один одному як у професійного музиканта, так і в аматора. Без збереження цієї умови неможливо виховати повноцінного оркестрового музиканта [3].

В оркестрово-ансамблевому процесі активну роль відіграє темп і агогіка. Правильне визначення темпу і вмиле використання агогічних нюансів сприяє більш переконливому втіленню художнього змісту музики. Темп означає частоту пульсування метричних долей, агогіка – незначні відхилення від темпу.

Відомо, що для визначення вірного темпу використовуються: а) темпові мовні позначення; б) цифрові показники метроному; в) назви окремих п'єс, що вказують визначену швидкість руху (в темпі маршу, вальсу і т.ін.); г) назви творів або їх частин, що є мовними позначеннями темпів (*adagio*, *allegro*, *andante* та ін).

Вся ця інформація допоможе диригенту оркестру вірно орієнтуватись в часовій організації музичного твору. Але оскільки вони мають досить умовний характер (сучасною акустикою доведено, що темп, як і динаміка, має зонну природу). Велике значення у відчутті темпу набувають індивідуальні особливості кожного диригента зокрема: його художній смак, емоційність, історико-теоретичні знання.

При визначенні темпу необхідно прагнути передусім, щоб цей темп зробив можливим живе природне сприйняття музики. Відомий німецький диригент Бруно Вальтер найбільш вірним вважав такий темп, який дозволяє найкращим чином розкрити музичний зміст та емоційне значення фраз, а також робить можливим вірність технічного виконання.

Закономірно, що при збільшенні темпу технічні завдання ускладнюються, хоча зустрічаються окремі випадки, коли у швидкому темпі грати легше, ніж у повільному. Але головне в іншому – закономірним в інструментальній музиці є поняття "ледь – ледь", яке має вирішальне значення не тільки за силою емоційного впливу на слухача, але й у вірному використанні технічних можливостей того чи іншого інструменту. "Ледь – ледь" швидше – і порівняно не складне місце перетворюється у складне, "ледь – ледь" спокійніше – і з'являється творча свобода, відпадає залежність від подолання технічних труднощів [4].

Розглянемо тепер, який вплив на художньо – виразну сторону оркестрово-ансамблевого виконання має агогіка. Частіше всього вона проявляється у невеликих прискореннях або заповільненнях руху музичної канви. Аналогічні відхилення, як правило, відбуваються при поступовій зміні динаміки: при *crescendo* природно невелике прискорення руху, при *diminuendo* – його заповільнення. Не так часто зустрічаються в музиці такі випадки, коли при посиленні звуку темп заповільнюється, а при зменшенні – прискорюється.

Чому так відбувається? Тому, що музика не механічна в своїй основі, вона є рухливим творчим процесом. Важливо відчутти, вловити природній його хід і не заважати, а сприяти йому. Прийоми агогіки є важливими музично – виразними засобами.

До найбільш яскравих і дієвих виконавських засобів при оркестрово-ансамблевій підготовці духового оркестру відноситься динаміка. Вона пов'язана з характеристикою звука, проявляється у раптовій або поступовій зміні сили звучання, силовому виділенні окремих звуків. Значення динаміки в музиці важко переоцінити: вона допомагає подолати одноманітність музичного виконання, робить його живим і виразним. Разом з тим вона є найважчим компонентом виконавської майстерності в духовому оркестрі.

Правильна техніка виконання динамічних відтінків потребує, щоб всі зміни сили звуку робились на відносно вільному губному апараті і, головним чином, за рахунок зміни швидкості цівки повітря. При цьому має бути постійний слуховий самоконтроль. Працюючи над динамікою, треба, щоб при всіх нюансах якості звука залишалась високою.

Втілення динамічних відтінків потребує від оркестрових музикантів не тільки хорошої техніки, але і великої вольової зібраності, активності, уваги. Розвиваючи динаміку звука, оркестрові музиканти повинні звертати увагу не стільки на абсолютне форте, або п'яно скільки на їх співвідношення.

І так, для оволодіння мистецтвом виразної динаміки в оркестрово-ансамблевому виконанні, необхідно врахувати відносне значення всіх динамічних позначень, тримаючи на контролі динаміку

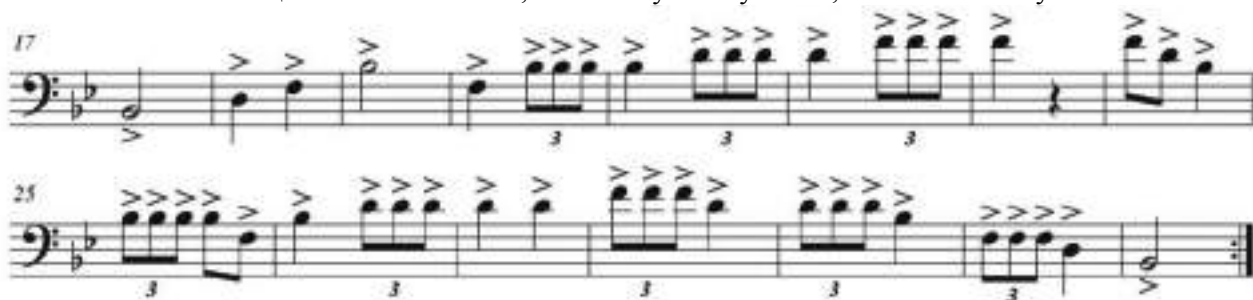
звучання тих інструментів, які виконують тему твору, всі решту оркестрові групи динамічно підпорядковуються їм [2].

Виконавські штрихи, ще одна "ахіллесова п'ята" в оркестрово-ансамблевій підготовці духового оркестру. Причина, на думку автора в тім, що робота в класі по спецінструменту з цього питання надто відрізняється від завдання, яке стоїть перед диригентом оркестру. Диригент змушений дотримуватись розуміння щодо одноманітного виконання штрихів для всіх інструментів оркестру. Тому в нього нема іншого варіанту, як взяти якусь методику за основу. У даному випадку рекомендуються (Штрихи трубача) Т.Докшицера, в редакції автора статті [7].

ДЕТАШЕ – тверда неакцентована атака, основа звука витримана на одній динаміці, закінчення без участі язика.



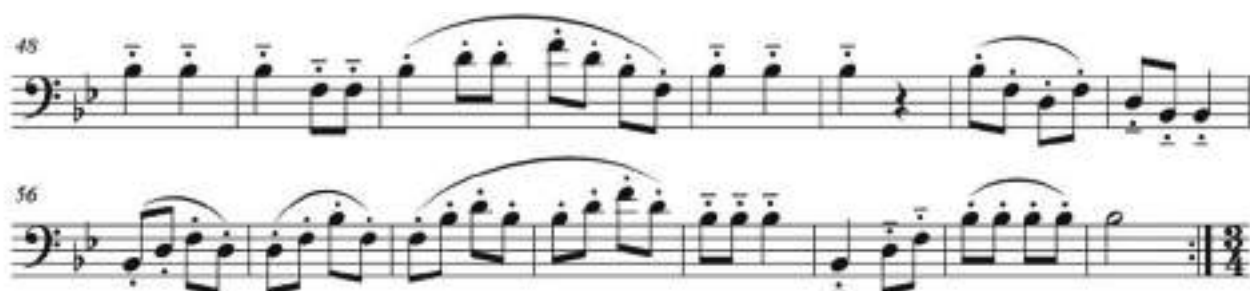
МАРКАТО – акцентований початок, основа звука затухаюча, закінчення без участі язик.



СТАККАТО – тверда акцентована атака, основа звука скорочується на половину, закінчення відкрите, без участі язика.



НОН ЛЕГАТО – тверда акцентована атака, основа звука скорочується на одну четвертину його тривалості, з м'яким відкритим закінченням, без участі язика.



ПОРТАТО – м'яка неакцентована атака, основа звука витримана на одній динаміці, закінчення без участі язика.



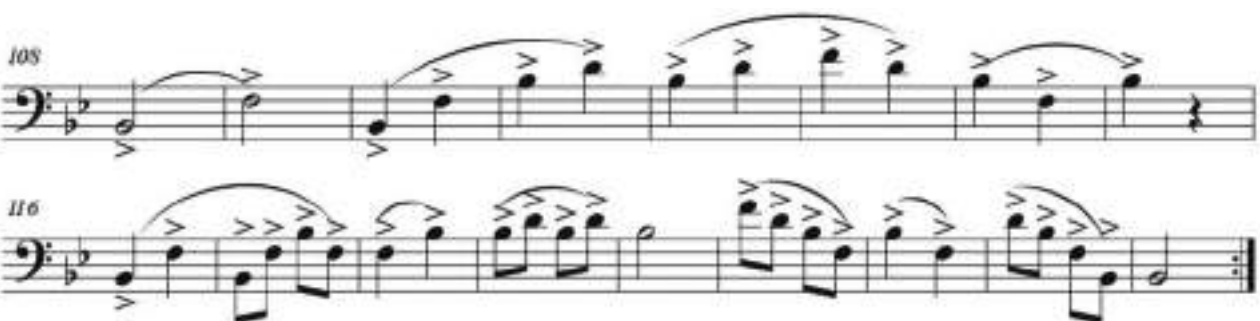
МАРТЕЛЕ – тверда акцентована атака, основа звука витримана на одній динаміці, закінчення закрите, з участю язика.



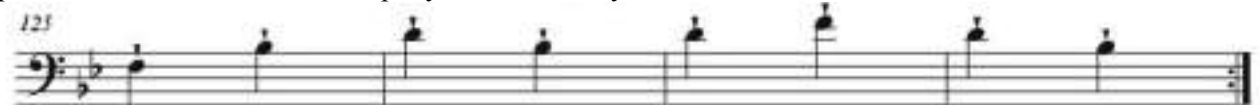
ЛЕГАТО – плавне з'єднання звуків, без поштовхів повітря. Позначається дугоподібною лінією.



МАРКІРОВАНЕ ЛЕГАТО – підкреслене з'єднання звуків поштовхами повітря, без участі язика.



СТАККАТІСІМО – акцентований сухий і відкритий звук, закінчення закрите з участю язика, при виконанні довгота ноти скорочується на $\frac{3}{4}$, звучить $\frac{1}{4}$ частини.



Порівняльний аналіз виконання штрихів (слуховий самоконтроль)

129 Деташе Маржато Маргеле
mf mf mf

138 Нон-легато Стаккато Стаккатісімо

147 Портато Легато Маркіроване легато
mf mf mf

Знання штрихів необхідно кожному виконавцю, тому, що без відповідного штриха не може бути вірно зіграна ні музична фраза, ні навіть окремо взятий звук.

Якщо способи виконання штрихів на різних інструментах мають свою природу і свої особливості, то за характером звучання штрихи повинні бути близькими на всіх інструментах. На цьому повинно базуватись розуміння штрихів усіма музикантами, незалежно від інструмента на якому вони грають.

Виконавська техніка оркестру (його технічна підготовка) залежить від рівня кваліфікації музикантів, наявності у них навичок вільного володіння всіма регістрами музичного інструменту і його технічними можливостями, читання нот з листа різної складності. Всі ці навички прививаються такими формами, як індивідуальне навчання, ансамблеві і оркестрові заняття, самопідготовка музикантів, при постійному слуховому самоконтролі [6].

Висновки. Всі основні елементи оркестрово-ансамблевої діяльності однаково важливі у своїй цільності, і тому ні один з них не може бути упущений.

Запропонована автором стаття є додатковим навчальним матеріалом до відповідної методичної літератури.

Колективна творчість, на якій базується мистецтво, обов'язково вимагає ансамблю... Пам'ятаймо про це.

Література

1. Терлецький М.М. Методика навчання гри на духових інструментах. Навчальний посібник. – Рівне, 1994. 168 с.
2. Терлецький М.М. Методика роботи з духовим оркестром. Навчальний посібник. – Рівне, "Перспектива". 2000. 153 с.
3. Терлецький М.М. Метроритм і графіка у процесі навчання музиканта-духовика / М.М.Терлецький "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Випуск 3. Укладач С.Д.Цюлюпа. Рівне: Волинські береги, 2008. – 147 с.
4. Терлецький М.М. Деякі особливості підготовки музиканта-духовика до його професійної діяльності в оркестровому колективі / М.М.Терлецький "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Збірник матеріалів VI-ої Міжнародної науково-практичної конференції. Випуск 6. Укладач С.Д.Цюлюпа. м.Рівне: Волинські береги, 2014. – 154 с.
5. Терлецький М.М. Деякі поради молодим диригентам щодо ефективного настроювання духового оркестру / М.М.Терлецький "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Збірник наукових праць. Випуск 9. Укладач С.Д.Цюлюпа. Рівне: Волинські береги, 2017. – 214 с.
6. Терлецький М.М. Навчально-методична література, як шлях до вдосконалення майстерності фахівців жанру духової музики кінця XIX початку XX століття / М.М.Терлецький "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя". Збірник наукових праць. Випуск 10. Укладач С.Д.Цюлюпа. Рівне: Волинські береги, 2018. – 219 с.
7. Докшицер Т. Штрихи трубача // Методика обучения игре на духовых инструментах / Сборник статей. – Вып. IV. – Москва. 1976. – с. 43–57.



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ:

- Алтухов Валерій Миколайович** – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків.
- Вовк Роман Андрійович** – заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії, (Ph. D.of Musical Art), кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.
- Вознюк Іван Михайлович** – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Віятник Михайло Федорович** – заслужений діяч мистецтв України, диригент, спеціаліст вищої категорії, викладач-методист відділів «Оркестрові духові та ударні інструменти», «Музичне мистецтво естради» Тернопільського музичного коледжу імені Соломії Крушельницької, завідувач духового відділу Тернопільського ліцею № 21 спеціалізованої мистецької школи імені Ігоря Герети, м. Тернопіль.
- Гайдабура Олександр Дмитрович** – заслужений працівник культури України, доцент, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Гайдабура В'ячеслав Олександрович** – звукооператор естрадно-симфонічного оркестру «Бревіс» міського палацу культури «Текстильник», м. Рівне.
- Гишка Ігор Семенович** – доктор філософії, (Ph. D.of Musical Art), кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів.
- Голобородов Дмитро Юрійович** – магістрант спеціальності 025 «Музичне мистецтво» Навчально-наукового інституту культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» м. Луганськ.
- Гундер Петро Михайлович** – заслужений діяч мистецтв України, директор Івано-Франківського фахового музичного училища імені Д. Січинського, м. Івано-Франківськ.
- Дондаков Юрій Миколайович** – доцент кафедри дерев'яних духових інструментів оркестрового факультету Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.
- Димченко Сергій Станіславович** – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Жеграй Богдан Богданович** – заслужений працівник культури України, спеціаліст вищої категорії, викладач-методист відділу «Оркестрові духові та ударні інструменти» по класу труби Тернопільського мистецького фахового коледжу імені Соломії Крушельницької, м. Тернопіль.
- Жульєва Людмила Василівна** – викладач-методист Запорізького фахового музичного коледжу імені П.І. Майбороди, м. Запоріжжя.
- Жульєв Анатолій Петрович** – композитор, тромбоніст, диригент, викладач-методист Запорізького фахового музичного коледжу імені П. І. Майбороди, м. Запоріжжя.
- Кавунник Олена Анатоліївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, м. Ніжин.
- Карпак Андрій Ярославович** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

- Кашперський Володимир Павлович** – викладач кафедри інструментально-виконавських дисциплін Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, м. Хмельницький.
- Концевич Олег Юрійович** – пошукувач наукового ступеня кандидата мистецтвознавства кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.
- Крет Михайло Васильович** – заслужений працівник культури України, кандидат педагогічних наук, доцент, заступник директора Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Кушнірик Мирослав Мар'янович** – спеціаліст вищої категорії, викладач-методист відділу «Оркестрові духові та ударні інструменти» по класу валторни Тернопільського мистецького фахового коледжу імені Соломії Крушельницької, м. Тернопіль.
- Левчук Олександр Андрійович** – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Левчук Наталія Олександрівна** – магістрантка кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Леонов Василий Анатольевич** – доктор искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова, заслуженный артист России, г. Ростов-на-Дону, РФ.
- Макаров Євгеній Павлович** – магістрант кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Максименко Дмитро Петрович** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач Львівської національної музичної академії імені М. В Лисенка, м. Львів.
- Мельник Олександр Юліанович** – заслужений працівник культури України, доцент кафедри виконавського мистецтва навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені В.Стефаника», м. Івано-Франківськ.
- Нижник Юрій Валерійович** – здобувач вищої освіти з спеціальності 025 "Музичне мистецтво" спеціалізації "Оркестрові духові та ударні інструменти" Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра, м. Київ.
- Палаженко Олег Петрович** – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Piotr Lato** – professor habilitated doctor, Academy of Music in Krakow, Poland.
- Прокопович Тетяна Юрїївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Скаб'як Ярослав Миколайович** – голова предметно-циклової комісії «Народне інструментальне мистецтво» (духові інструменти), викладач-методист Калуського фахового коледжу культури і мистецтв, м. Калущ, Івано-Франківська область.
- Скориходов Владимир Павлович** – заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, кандидат философских наук, доктор культурологии, профессор, академик международной академии наук Евразии, заведующий кафедрой деревянных духовых инструментов УО "Белорусская государственная академия музыки", г. Минск, Республика Беларусь.
- Старко Володимир Григорович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

- Терлецький Микола Миколайович** – доцент, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Трачук Леонід Данилович** – заслужений працівник культури України, директор Тульчинського фахового коледжу культури, викладач вищої категорії, викладач-методист циклової комісії духових та естрадних інструментів, м. Тульчин, Вінницька область.
- Фіськов Геннадій Миколайович** – заслужений діяч мистецтв України, директор Рівненського музичного фахового коледжу РДГУ, сумісник, доцент кафедри народних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Цюлюпа Степан Данилович** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Цюлюпа Наталія Леонідівна** – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Яковчук Надія Данилівна** – заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.
- Яковчук Олександр Миколайович** – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри композиції, інструментування та інформаційних технологій Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ.

ПРЕЗЕНТАЦІЯ
сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань
духовиками України та зарубіжжя

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 12 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2020. – 182 с.

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

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

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



Закопець М. М., Цайтц В. Б.

Українська музика для гобоя та фортепіано, велика форма.
 Випуск II. – Снятин: музичне видавництво "В. Лазаренко", 2005. – 176 с.

Ничков Б. В.

Белорусские музыканты – исполнители на деревянных духовых инструментах / Б. В. Ничков. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2010. – 290 с.

ISBN 978-985-6837-69-5

В монографії представлений широкий круг виконавців на дерев'яних духових інструментах різних поколінь. Серед них – немало молодих талановитих музикантів, чье творчество буде визначати основний вектор розвитку білоруського духового виконавства в ХХІ столітті.

Книга адресована викладачам, студентам, учасникам музичних навчальних закладів, а також музикантам, займаючись виконавською діяльністю. матеріали монографії можуть бути використані в лекціях по курсу історії виконавства на духових інструментах.





Валдхорнови ансамбли от български композитори. Интерпретационна редакция, преработка и допълнителна информация проф. Стоян Караиванов. – Пловдив, 2011. – 64+20, 16, 16, 12 с.

ISMN 979-0-707681-22-0

Изданието е предназначено за концертиращи изпълнители, педагози, студенти и ученици от висшите и средни музикални училища и специализираните колежи по изкуствата.

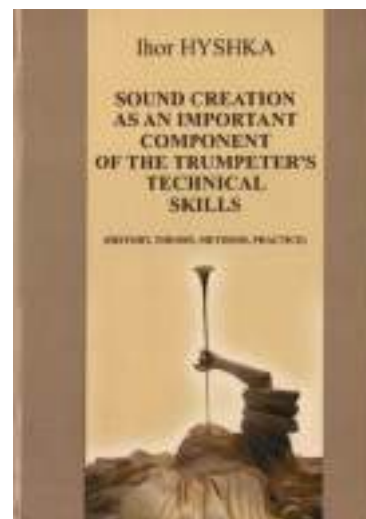
Ihor Hyshka.

Sound Creation as an Important Component of the Trumpeter's Technical Skills (history, theory, methods, practice): Monograph. – Lviv, AA, 2011. – 185 p.

ISBN 978-966-486-069-4

Звуковидобування та звукотворення на мідних духових інструментах вважаються найскладнішими елементами технології гри. Це ті важливі анатомо-фізіологічні та акустичні компоненти, на яких базується вищий ступінь виконавства – творчість.

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.



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 і 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.





Деревянные духовые инструменты : теория, история, архив / ред.-сост. В.П. Фартушный ; научн. ред. И. В. Мациевский. – Вып. V.– Петрозаводск : ПГК, 2012. – 132 с. : ил.

ISBN 978-5-8021-1619-7

Материалы сборника освещают широкий круг вопросов теории и истории исполнительства на деревянных духовых инструментах. Авторы статей и очерков – ведущие российские и зарубежные специалисты. Адресуется преподавателям, учащимся и студентам средних и высших учебных заведений, профессиональным оркестровым музыкантам, концертирующим артистам.

Жульєв А.П., Жульєв А.А.

Art-Jazz. Джазові п'єси для саксофона-альта та фортепіано / А.П. Жульєв, А.А. Жульєв. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 32 с. + 12 с.

ISMN 979-0-707579-55-8

До збірки "Art-Jazz" (Мистецтво-Джаз) увійшли 4 нові п'єси для саксофона-альта з фортепіано, які створили Артем Жульєв ("Сонячний настрій", "Рибальське селище") та Анатолій Жульєв ("Експрес бугі", "Віражі").

Анатолій та Артем Жульєви (батько й син) творчо підійшли до створення нового репертуару для саксофона. Ці п'єси написані 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, музичних училищ, музично-педагогічних факультетів різних установ культури і мистецтв.

Збірка складається з клавiру та партії.



Жульєв А.

Блокфлейта. Клавiр : для 1-3 класів дитячої музичної школи / А. Жульєв. – Вид. 2-ге, виправл. і доповн. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 64 с. + 36 с.

ISBN 978-966-408-558-5

Хрестоматія "Блокфлейта" вміщує два окремі збірники, об'єднані за змістом ("Клавiр" і "Партія"). "Партія" складається з чотирьох розділів – п'єси, вправи, етюди, гами та аплікатура блокфлейти.

Пропонований посiбник можна також використовувати для навчання гри на сопiлці, флейті, гобої, кларнеті, саксофоні, трубі та тромбоні.



Жульєв А.П.

Тромбон. Випуск I / упор. Жульєв А.П. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 68 с. + 20 с.

ISBN 978-966-10-3835-5

Пропонований збірник призначений для студентів музичних училищ. Яскравий музичний матеріал зробить навчання цікавим і високорезультативним.

Ничков Б. В.

Белорусские музыканты – исполнители на медных духовых и ударных инструментах / Б. В. Ничков. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2014. – 238 с.: ил.

ISBN 978-985-7048-37-3

Издание завершает портретную галерею белорусских исполнителей на духовых и ударных инструментах. (В 2010 г. вышла монография Б.В. Ничкова «Белорусские музыканты – исполнители на деревянных инструментах».) Книга адресована преподавателям и студентам высших учебных заведений, а также широкому кругу читателей, интересующихся музыкально-исполнительской деятельностью. Материалы издания могут быть использованы в лекциях по курсу истории исполнительства на духовых инструментах.



Попурі на теми пісень в обробці М.Д. Лентовича.

Педагогічний репертуар з дисципліни "Оркестровий клас" / Інструментовка: Палаженко О.П., Кобзарь А.Й. – Рівне: РДГУ, 2014. – 23 с.



Палаженко О.П.

Інструментознавство : навчальний посібник для студентів галузі знань 02 "Культура і мистецтво" / О.П. Палаженко. – Рівне, 2017. – 52 с.

"Інструментознавство" – це навчальний посібник з однойменної дисципліни для студентів кафедри духових та ударних інструментів спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. У них розглядаються основні проблемні питання курсу, історія становлення, розвитку та вдосконалення інструментів, які входять до складу великого мішаного духового оркестру, а також їх будова, різновиди та конструктивні особливості. Посібник розрахований на студентів та викладачів інститутів мистецтв, а також може бути використаний на виконавських відділеннях консерваторій, музичних училищ та коледжів культури і мистецтв.

Глазунов Александр Константинович.

Колыбельная (Berceuse) [Ноты] : для гобоя и фортепиано / А. К. Глазунов ; подгот. текста к изд. – Н. А. Латышев ; исполн. ред. партии гобоя – В. П. Фартушный ; руков. проекта – Е. В. Грумад. – Клавир и партия. – СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2018. – 8 с., 1 парт. (4с.). – (Из архивов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства).

ISMN 979-0-3522-1305-0

Зарубежный период творчества выдающегося русского композитора А. К. Глазунова можно по праву считать тем отрезком его жизни, который в полной мере осмысливается лишь сейчас, XXI веке. Этому во многом способствует то обстоятельство, что в 2003 году парижский архив композитора был передан мюнхенским Фондом имени А. К. Глазунова в Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

Первое издание «Колыбельной» осуществляется по инициативе В. П. Фартушного в рамках серии «Из архивов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства».



Жульєв А.П.

Хрестоматія «Тромбон» для ДМШ

Нотне видання – Запоріжжя: видавець ФОП Шепель Г.В., клавир – 72 с., партія – 48 с. – 2018 р.

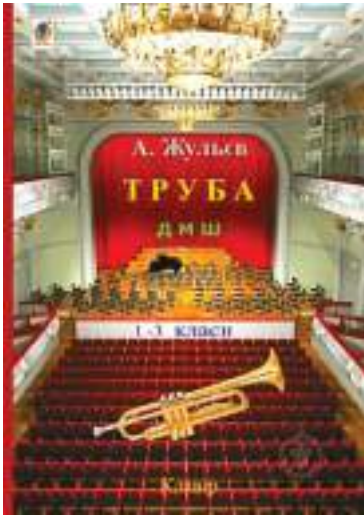
Хрестоматія «Тромбон» призначена учням початкових класів ДМШ, ДШМ. Вона створена, згідно програми Міністерства культури і мистецтв України «Мідні духові інструменти» для ДМШ (2006 р.).

Ця Хрестоматія тісно пов'язана з хрестоматією «Блокфлейта» для ДМШ А.П. Жульєва, виданою у Тернополі 2008 р. (перевидана 2010, 2012, 2014 р.). Хрестоматія «Тромбон» базується на методичних принципах хрестоматії «Блокфлейта» А. Жульєва, а також є її продовженням.

Вперше Хрестоматія «Тромбон» виходить із текстами до багатьох творів. Це поширює кругозір учнів, формує творчий смак, осмисленість виконання твору. Хрестоматія складається з клавіру та окремої партії тромбона. В партії тромбона розміщено 20 вправ та 40

авторських етюдів, деякі з яких мають назви і художній характер. Дається скорочена щоденна система розігрування тромбоніста, гама. Багато п'єс на українські поспівки та пісні, класичні твори.

Хрестоматія «Тромбон» може бути використана для навчання і на інших інструментах.



Жульєв А.

Труба / А. Жульєв. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2018. – 124 с.

ISMN 979-0-707534-17-5

Пропонований збірник призначений для учнів дитячої музичної школи, шкіл мистецтва, а також може бути використаний для навчання гри на інших духових інструментах.

Закопець Л.М.

Гобойні награвання: Навчально-методичний посібник / Л.М. Закопець. – Рівне: Волин. береги, 2019. – 36 с.

ISBN 978-966-416-684-0

До навчально-методичного посібника «Гобойні награвання» увійшли авторські етюди для засвоєння ритмічних та інтонаційних формул, автором якого є заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, викладач-методист класу гобоя та директор ЛССМШ імені С. Крушельницької Лев Миронович Закопець.

Посібник адресований викладачам і студентам вищих навчальних закладів музичних спеціальностей.



Закопець Л. М.

Етюди в характерах і настроях: Навчально-методичний посібник / Л. М. Закопець. – Рівне : Волин. береги, 2019. – 40 с.

ISBN 978-966-416-683-3

До репертуарного збірника увійшли «Етюди в характерах і настроях» для учнів музичної школи, що грають на різних видах духових інструментів.

Видання адресовано широкому колу викладачів музичних шкіл, відділів та кафедр духових і ударних інструментів, які навчають учнів, студентів, що грають на різних видах духових інструментів.





В. Ф. Щербанюк.

Збірка п'єс для юного саксофоніста : Навчально-методичний посібник для учнів духового відділу МШ та ШМ. / Володимир Щербанюк. – Чернівці : «Місто», 2019. – 168 с.

ISBN 978-617-652-261-4

Навчально-методичний посібник «Збірника п'єс для юного саксофоніста» – дев'ята книга Володимира Щербанюка.

Пропоноване видання є одним з перших навчально-методичних видань в Україні, спрямованих на професійне зростання юних виконавців на саксофоні.

Запорукою успішного розв'язання поставлених у збірці творчих та інструктивних проблем, стала цілеспрямована педагогічна діяльність та виконавська творчість самого автора видання.

Збірник містить різноманітний та різнохарактерний технічний арсенал, об'єктивно націлений на прогресивний розвиток технічно-виражальних завдань, що сприятимуть успішному формуванню міцних

знань юних музикантів. До того ж автор творчо і переконливо зумів відчутти суттєві процеси, пов'язані виконавсько-виражальним потенціалом сучасного саксофона.

Запропонована збірка дасть змогу налагодити оперативний зв'язок між учителем і учнем, своєчасно виявити і ліквідувати прогалини в знаннях, активізувати пізнавальну діяльність, індивідуалізувати розвиток творчих можливостей учнів-саксофоністів.

Горбаль Я. М., Горбаль В. Я.

Методика проведення індивідуальних занять з гри на духових та ударних інструментах: Навчально-методичний посібник / Я. М. Горбаль, В. Я. Горбаль. – Львів – Дрогобич: Посвіт, 2019. – 76 с.

ISBN 978-617-7835-36-2

У навчально-методичному посібнику подано рекомендації щодо планування, організації та контролю проведення індивідуальних занять з музикантами військового оркестру. Основною метою посібника є допомогти артистам вищих та перших категорій у проведенні занять з музикантами оркестру у вивченні основних питань індивідуальної роботи над вправами, етюдами та вирішенні тих проблем, які виникатимуть при роботі над музичним твором.

Навчально-методичний посібник призначений для військових диригентів, викладачів та курсантів кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, а також керівників духових оркестрів, музикантів, які у своїй практичній діяльності проводять репетиційний процес з освоєння гри на інструментах військового оркестру.



Громченко В. В.

Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛПА, 2020. 304 с.

ISBN 978-966-981-349-7

Монографію присвячено дослідженню духового соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. У Роботі висвітлено основні тенденції розвитку сценічно-одноосібного виконавства на духових академічних інструментах від Античності до початку XXI століття включно, визначено специфіку та здійснено систематику сценічно-індивідуальної духової практики соло в академічній музиці XX – початку XXI століть.

Дослідження адресоване музикознавцям, культурологам, композиторам, виконавцям, викладачам, студентам, а також усім, хто цікавиться духовим академічним музично-виконавським мистецтвом.





Терлецький М. М. Виконавсько-методичні компоненти основ професійної майстерності тромбоніста : навчально-методичний посібник / М. М. Терлецький. – Рівне : НУВГП, 2020. – 48 с.
ISBN 978-966-327-474-4

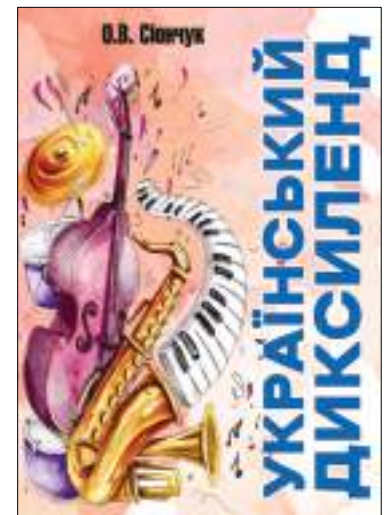
У даному посібнику розглядаються питання про які повинен знати кожен музикант при грі на тромбоні. Виконавсько-методичні компоненти рекомендується досконало проаналізувати, та засвоїти, вони значно покращать виконавську культуру музиканта і додадуть йому впевненості щодо роботи над окремо взятим музичним твором.

Сіончук О.В.

Український диксиленд. Практичний курс: навчально-методичний посібник для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» спеціалізації «Оркестрові духові та ударні інструменти». Рівне: РДГУ, 2020. 166 с.

В навчально-методичному посібнику «Український диксиленд. Практичний курс» розглядаються мета, зміст та основні напрямки навчально-виховної та творчої роботи в студентському джазовому ансамблі диксиленд. До посібника ввійшов авторський навчально-педагогічний репертуар з методичними поясненнями та рекомендаціями щодо виконання поданих музичних творів для диксиленду.

Видання призначене для студентів вищих навчальних закладів I-IV рівнів акредитації спеціальності «Музичне мистецтво» спеціалізації «Оркестрові духові та ударні інструменти», а також для керівників ансамблів традиційного джазу.



В.П. Скороходов

Совершенствование методики обучения игре на кларнете. Учебное пособие. – Минск, 2021.

В учебном пособии кандидата философских наук, доктора культурологии, профессора, заведующего кафедрой деревянных духовых инструментов Белорусской государственной академии музыки, даются важнейшие практические рекомендации по методике и развитию виртуозной техники, исполнительского дыхания, музыкальной памяти, навыков чтения нот с листа, постановке языка, исполнению мелизмов, ансамблевой игре, овладению современными приемами игры на кларнете, подготовке к публичному выступлению.

Адресовано слушателям курсов повышения квалификации, учащимся, студентам, магистрантам, аспирантам, преподавателям высшего и среднего звена системы музыкального образования.

Данное учебное пособие существенно развивает, дополняет и обновляет ранее изданные научные статьи и широко апробированные книги «Советы моим ученикам», «Мастерство кларнетиста. Советы учителя», «Мастер-класс профессора Скороходова».



Жульєв А.П.

Хрестоматія «Тромбон» Вип. 2

Нотне видання – Запоріжжя: Видавець ФОП Шепель Г.В., – клавир – 60 с., партія – 20 с. – 2021 р.

Хрестоматія «Тромбон» вип. 2 призначена студентам музичних коледжів. Вона будується на високохудожньому репертуарі, який є основою для професійного навчання та формування студента-тромбоніста.

До неї увійшли твори, згідно з програмними вимогам по класу тромбона для навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації. Хрестоматія побудована на нотному матеріалі, який має художню цінність і є «золотим репертуаром» для професійного навчання та формування студента-тромбоніста.

Збірник має клавир і окремо партію тромбона.

Хрестоматія «Тромбон» (випуск II) складається з двох розділів: у першому твори кантиленного характеру, у другому –

віртуозні. У другий випуск Хрестоматії увійшли і вокальні твори. Вони дані з метою розвитку культури ведення звуку, хорошого професійного дихання, оволодіння різними штрихами, особливо legato, інтонацією, динамікою, різними стилями.

Деякі п'єси в перекладенні для тромбона і ф-но видаються вперше в Україні: «Пісенька і танець Спортінглайфа», «Пісня Поргі» з опери «Поргі і Бесс» Д. Гершвіна, Прелюдія №10. Д. Шостаковича, Соната (I частина) Г. Телемана, Скерцандо Б. Марчелло, «Німецький танець» В. Моцарта.

Жульєв А.П.

Система розігрування тромбоніста. Навчально-методичний посібник. – Запоріжжя: Видавець ФОП Фадін, 2021. – 56 с.

Навчально-методичний посібник «Система розігрування тромбоніста» включає методичні поради та нотні приклади (розминки 1-4 та вправи № 1-60) для щоденного розігрування тромбоніста. Система сприяє розвитку слуху, еластичності губного апарата, техніки гри, розширенню діапазону тромбоніста. Особлива увага приділяється такому питанню, як «передслухання», тобто здатність чути внутрішнім слухом будь-які звуки, перед тим, як їх зіграти на інструменті. Щоденне заняття системою розвиває виконавський апарат і зміцнює професійну підготовку виконавця.

Навчально-методичний посібник «Система розігрування тромбоніста» призначений педагогам, учням ДМШ, ДШМ, студентам, викладачам музичних коледжів, вузів мистецтв, виконавцям різних рівнів.



Олександр Яковчук.

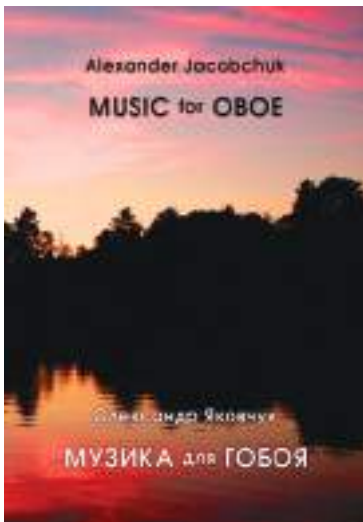
Музика для флейти. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному виданні оприлюднено музику відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для унікального віртуозного духового інструмента – флейти.

У збірнику представлені твори композитора різних років. Особливу увагу звертають на себе такі композиції: «Французька сюїта», «Зоряна прелюдія» і «Гротеск» для флейти і фортепіано. Ці оригінальні твори в майбутньому можуть стати окрасою репертуару сучасних флейтистів. Крім того, свого часу О. Яковчук із педагогічною метою створив кілька ансамблів – дуетів, які органічно доповняють репертуар як молодих, так і професійних виконавців.

Збірник рекомендовано для підготовлених студентів консерваторій та музичних училищ, а також спеціалізованих музичних шкіл.





Олександр Яковчук.

Музика для гобоя. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному збірнику представлена музика відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для унікального за тембром духового інструмента – гобоя.

На особливу увагу заслуговують композиції «Елегія», «Португальська сюїта» і «Таурус». Ці оригінальні твори стали окрасою репертуару сучасних українських гобоїстів. Крім того, О. Яковчук з педагогічною метою створив кілька ансамблів різного ступеня складності для 2-х гобоя, які органічно доповняють репертуар досвідчених виконавців.

Збірник рекомендовано для студентів і педагогів консерваторій та музичних училищ, а також спеціалізованих музичних шкіл.

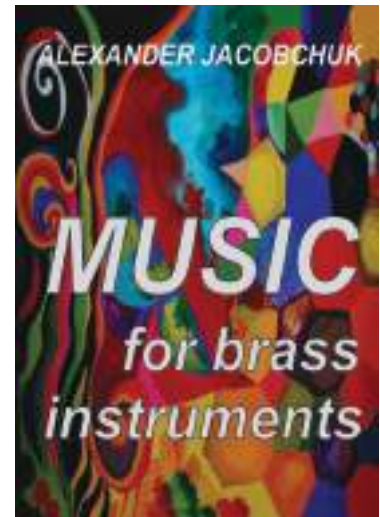
Олександр Яковчук.

Музика для мідних духових інструментів. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному виданні надруковано музику для мідних духових інструментів відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

У збірнику представлені твори композитора різних років. Увагу виконавців привертають «Романс» для валторни і фортепіано, «Мелодія» для труби і фортепіано, «Елегія» для тромбона і фортепіано та «Гумореска» для туби і фортепіано. Ці самобутні твори увійшли до репертуару сучасних українських музикантів. Крім того, О. Яковчук створив оригінальну «Італійську сюїту» – тричастинний ансамбль для брас-квінтету, який органічно доповнить репертуар висококваліфікованих музикантів. Особливою популярністю користується «Соната – поема» для труби і фортепіано (редакція партії труби М. В. Бердієва, перший виконавець Ю. Кафельников).

Збірник рекомендовано для професійних виконавців, а також для підготовлених студентів консерваторій, музичних училищ та спеціалізованих музичних шкіл.



Олександр Яковчук.

Музика для кларнета. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

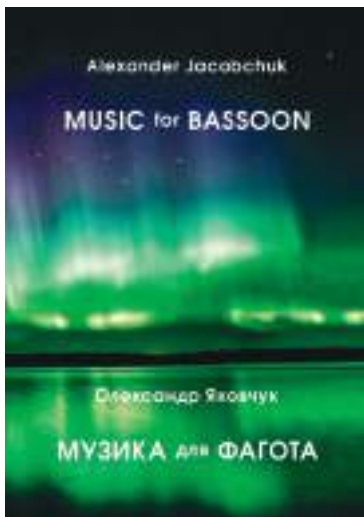
У даному виданні представлена музика відомого українського композитора сучасності Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для віртуозного духового інструмента – кларнета.

У збірнику представлені твори композитора різних років. Тут є і його ранні твори для цього інструмента, і пізні, написані за останнє десятиліття. Особливої уваги заслуговують широковідомі композиції «Буковинське капричіо», «Німецька сюїта» і концертна фантазія «Цар Аттіла». Ці віртуозні модерні твори стали окрасою репертуару сучасних українських кларнетистів. Крім того,

О. Яковчук з педагогічною метою створив кілька ансамблів різного ступеня складності, які органічно доповняють репертуар молодих та зрілих виконавців.

Збірник рекомендовано для студентів і педагогів консерваторій та музичних училищ, а також спеціалізованих музичних шкіл.





Олександр Яковчук.

Музика для фагота. Поліграфічний центр «Спринт – сервіс», видання, 2021.

У даному виданні надруковано музику відомого українського композитора Олександра Яковчука, професора кафедри композиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, для унікального духового інструмента – фагота, присвячену музикантові-віртуозу Юрію Конраду. Композитора та виконавця поєднує багаторічна творча дружба. У свій час О. Яковчук написав Концерт для фагота і симфонічного оркестру, який блискуче виконав Ю. Конрад (диригент оркестру – В. Шейко). Твір був успішно записаний на Українському радіо. У збірнику представлені твори композитора різних років. Тут є і його ранні твори для цього інструмента, і пізні, написані за останнє десятиліття. Особливу увагу звертають на себе тричастинні композиції: «Стара англійська сюїта» і «Соната – балада» для фагота і фортепіано. Ці віртуозні твори стали окрасою

репертуару сучасних українських фаготистів. Крім того, О. Яковчук створив кілька ансамблів для 2-х, 3-х та 4-х фаготів (Канцона, Еклога, Пастораль), які органічно доповнюють репертуар професійних виконавців.

Збірник рекомендовано для педагогів і студентів консерваторій та музичних училищ, а також підготовлених учнів спеціалізованих музичних шкіл.

Ігор Гишка.

Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача:

Навчальний посібник / І. Гишка. – Львів: НАСВ, 2021. – 207 с.

У навчальному посібнику розглянуто створення нової науково-теоретичної концепції формування спеціальної постановки виконавського апарату сучасного трубача, пов'язаної зі змінами, насамперед, робочої теситури використання труби композиторами кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Посібник призначено для курсантів спеціальності "Музичне мистецтво", спеціалізації "Диригування військовими оркестрами (ансамблями пісні і танцю), оркестрові духові та ударні інструменти" Національної академії сухопутних військ, учнів та студентів музичних навчальних закладів усіх рівнів акредитації.



В. Горбаль, Я. Горбаль.

Репертуарний збірник концертних творів: Нотне видання для курсантів та студентів музичних навчальних закладів / В. Горбаль, Я. Горбаль. – Львів: НАСВ, 2021. – 160 с.

Наданий матеріал призначений, у першу чергу, для навчальної роботи з курсантами, майбутніми військовими диригентами ВОС України. Зміст зумовлений програмними вимогами кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ. Матеріал може бути корисним для викладачів, концертмейстерів і студентів середніх та вищих спеціалізованих музичних навчальних закладів. Партитури можуть стати у пригоді керівникам оркестрів цивільних навчальних закладів, шкіл мистецтв, дитячих музичних шкіл і установ додаткової освіти.



Горбаль В.Я., Горбаль Я.М

Репертуарний збірник музичних творів зарубіжних композиторів для солістів-інструменталістів та вокалістів з духовим оркестром: Навчально-методичний посібник / В.Я. Горбаль, Я.М. Горбаль. – Львів – Дрогобич: Посвіт, 2021. – 168 с.

Даний збірник партитур є черговим методичним посібником у серії оркестрових перекладень, запланованих авторами з метою розширення навчально-методичної бази кафедри військового диригування ІМПЗ Львівської національної академії сухопутних військ ім. гетьмана Петра Сагайдачного.

Посібник відповідає вимогам програми навчальної дисципліни "Диригування", "Оркестровий клас", "Інструментування", "Читання та аналіз оркестрових партитур" та призначений надати методичну та практичну допомогу як курсантам, так і військовим диригентам у образно-технічному опрацюванні високохудожніх музичних творів.

Твори, репрезентовані у збірнику, призначені для концертного виконання військовими духовими оркестрами та для роботи у класі з військовими диригентами.

Посібник призначено курсантам, студентам диригентських та виконавських відділень спеціальних закладів музичної освіти та культури, аматорам, які володіють певним вмінням читання партитур.

Наукове видання

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

Збірник наукових праць

ВИПУСК 13

Редактор-упорядник
Степан Цюлюпа

Верстка
Віталій Власюк

Підписано до друку 12.04.2021 р. Формат 60x84 1/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times". Друк цифр. Ум. друк. арк. 20,92. Наклад 100 пр. Зам. 58.

Видавництво "Волинські обереги".

33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;
e-mail: oberegi97@ukr.net

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.

Надруковано в друкарні видавництва "Волинські обереги".