

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

*40-річчю кафедри
духових та ударних інструментів РДГУ
присвячується*

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

**Збірник матеріалів
IV-ої Всеукраїнської науково-практичної конференції**

Випуск – 4

м. Рівне – 2012

УДК 788 : 008 (477) (063)

ББК 85.315.7

I-90

Друкується за ухвалою вченої Ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 8 від 30 березня 2012 р.)

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

Посвалюк В.Т., доктор мистецтвознавства, професор;

Круль П.Ф., доктор мистецтвознавства, професор;

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

Богданов В.О., доктор мистецтвознавства, професор;

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

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

Вовк Р.А., кандидат мистецтвознавства, професор;

Крижанівський Ф.П., кандидат мистецтвознавства, доцент;

Прокопович Т.Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент.

Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України. Збірник матеріалів IV-ої Всеукраїнської науково-практичної конференції. Випуск 4. / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2012. – 156 с.

ISBN 978-966-416-271-2

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

Подана проблематика, наукові статті містять корисну інформацію для викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів та широкого кола шанувальників духового інструментального та оркестрового мистецтва.

УДК 788 : 008 (477) (063)

ББК 85.315.7

За достовірність фактів, дат, назв і т.п. відповідають автори статей.
Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2012

© Національна музична академія України, 2012

© Кафедри духових та ударних інструментів РДГУ і НМАУ, 2012

© Видавництво "Волинські обереги", 2012

ISBN 978-966-416-271-2

ЗМІСТ

Вітання учасникам конференції від ректора Рівненського державного гуманітарного університету проф. Р.М.Постоловського	5
Цюлюпа С.Д. Основні віхи історії становлення та розвитку кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету	6
Димченко С.С. Фахове виховання майбутніх диригентів в інститутах мистецтв	12
Палійчук І.С. Проблеми виконавства на духових інструментах у науковому доробку В.Апатського	16
Гуцал Р.С. Історія діяльності духового оркестру Кам'янець-Подільської чоловічої гімназії як складова розвитку музичної культури закладу	25
Жульева Л.В. Симфоническая поема "Байда" А.Жульева	32
Садівський Я.П. Еволюція функції тромбона в Європейському музичному мистецтві	36
Турчинський Б.Р. Система духового інструментально-оркестрового образования в Израиле	43
Воляннюк Н.Ю. Духові оркестри чеських переселенців в історії розвитку оркестрового виконавства Волинського Полісся	49
Димченко С.С. Секрети педагогічної майстерності Людвиг Котлара (до 75-річчя від дня народження)	52
Палаженко О.П. Урок музики як основний компонент формування музичного смаку у дітей молодшого шкільного віку	58
Борисова С.В., Плохотнюк О.С. Проблема концертмейстерского мастерства в работах музыковедов и педагогов-музыкантов	62
Бабич І.Б. Школа саксофонового виконавства Юрія Василевича	71
Бабич М.М., Бабич І.Б. Молодіжний духовий оркестр "Сурма" – високопрофесійна виконавська школа духового мистецтва Рівненщини	78
Сверлюк Я.В. Інструментальне виконавство в культурних традиціях Гетьманщини	86
Терлецький М.М. Іляшевич Володимир Васильович – композитор жанру духової музики	90

Сіончук О.В. Порівняльний аналіз розвитку духової оркестрової музики в Україні та за кордоном.....	94
Буренко І.Н. Еволюція духового виконавства та інструментарію України	99
Трачук Л.Д. Духовий оркестр – виразник духовного змісту душі народу	106
Апатський В.М. Валторна и труба в истории духового музикального исполнительского искусства XVIII столетия	111
Круль П.Ф. Організація цехової праці музикантів-духовиків у Львові кінця XVI-XVIII століття.....	117
Цюлюпа Н.Л. Структурні особливості методичної компетентності педагога-музиканта	122
Кутєпова А.Є. Формування та розвиток флейтової школи Західного регіону України	127
Терлецький М.М., Пастушок Т.В. Українська народна пісня у жанрі маршу для духового оркестру	136
Богданов В.О., Богданова Л.Д. Становление и развитие профессионального музыкального образования в Харькове: вклад К.Горского	142
Відомості про авторів	154

Шановні учасники науково-практичної конференції!

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

Рівненський державний гуманітарний університет уже вчетверте проводить конференцію та конкурс, який започатковано у 2005 р. з ініціативи кафедри духових та ударних інструментів, щоб виявити і підтримати обдаровану молодь, популяризувати кращі зразки української та зарубіжної класики, твори сучасних композиторів, для обміну науково-методичного досвіду навчання майстерності гри на духових та ударних інструментах, розвитку та престижу української інструментальної школи на міжнародних виступах. Це визначна подія в культурному житті Волинського краю та України.

За період проведення конкурсу в ньому взяли участь 763 виконавці на духових та ударних інструментах з України та 7 іноземних держав, які презентували 146 мистецьких навчальних закладів I-IV рівнів акредитації.

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

Серед структурних підрозділів університету вагоме місце посідає кафедра духових та ударних інструментів Інституту мистецтв, відділи духових та ударних інструментів Рівненського музичного училища та Дубенського коледжу культури і мистецтв, які виховали цілу плеяду професійних музикантів-диригентів, педагогів, виконавців, науковців.

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

Щиро вітаю усіх Вас з проведенням четвертої Всеукраїнської науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України" та V-го Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка.

Бажаю плідної праці, творчих перемог, особистого благополуччя і радісних зустрічей.

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

ОСНОВНІ ВІХИ ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ КАФЕДРИ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

У колишньому повітовому містечку Ровно в 60-ті роки ХХ сторіччя діяли загальнонауковий факультет Київського університету ім.Т.Г.Шевченка та Ровенський філіал Київського технологічного інституту легкої промисловості. В той час у Радянському Союзі розпочалася чергова перебудова, в тому числі й вищої школи. На базі окремих філіалів та факультетів, які закривались, місцева влада планує створення нових державних вищих навчальних закладів.

Проаналізувавши стан забезпеченості західного регіону України кваліфікованими спеціалістами в галузі культури і мистецтва, Постановою уряду Української РСР в 1969 році створюється Ровенський культурно-освітній факультет Київського інституту культури ім. О.Є.Корнійчука.

Першим деканом факультету Міністерством культури Української Республіки призначено кандидата історичних наук Михайлова Дмитра Олексійовича, який з допомогою органів влади розпочав масштабну організаційну роботу щодо створення нового факультету.

У вересні 1971-1972 навчального року відбувся перший набір студентів на відділ духових та ударних інструментів кафедри оркестрового диригування, прізвища яких для збереження історичної пам'яті опублікуємо: Пастушок В.С., Ковалишин М.В., Заїка В.П., Щашук В.І., Корчєня В.М., Монахов В.С., Тарасевич В.І., Яценюк М.П., Цимбал А.Ф., Уніцький В.Ф., Терьонін О.М., Вихованець А.А., Багмут А.Г., Ткачов Є.Г., Поляк В.А. Студентами відділу стали випускники музичних та культурно-освітніх училищ західних областей України.

Навчальний процес на відділі забезпечували два викладачі, випускник Одеської консерваторії В'ячеслав Миколайович Старченко – завідувач відділом (клас тромбона і туби) та випускник Львівської консерваторії Дмитро Микитович Панасюк (клас кларнета). У 1972 році відділ поповнили молоді талановиті випускники Львівської консерваторії ім.М.В.Лисенка, соліст симфонічного оркестру Львівської філармонії Олексій Григорович Садовий (клас труби), Петро Романович Козоровицький (клас тромбона), Микола Михайлович Федун (клас фагота, гобоя), Богдан Іванович Яремко (клас кларнета), Михайло Ісакович Литвак (клас труби).

Минуло два роки, і відділ духових та ударних інструментів відокремився від кафедри "Оркестрового диригування", куди входив відділ народних інструментів, і у 1973 році була створена окрема кафедра духових та ударних інструментів, яку продовжив очолювати В.М.Старченко.

Заслужений працівник культури України, доцент В.М.Старченко прожив коротке яскраве життя і залишив помітний слід не тільки у становленні та формуванні кафедри, а й зробив вагомий внесок у популяризацію та розвиток духової музики західного регіону України. Високий професіоналізм, відданість

справі, уміння організувати навчально-виховний процес, педагогічний досвід – ось основні риси, які утверджували В'ячеслава Миколайовича як завідуючого та лідера кафедри.

У 1973 році духовий оркестр кафедри, головним диригентом і художнім керівником якого був маестро В.М.Старченко, з успіхом виступив на сцені Палацу культури "Україна" м.Київ, що принесло заслужене визнання колективу та його диригенту. За визначний внесок у розвиток духової музики на Волині та професійну майстерність студентський духовий оркестр кафедри під його керуванням 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 р. доцент Микола Миколайович Терлецький.

В 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.М.Старченка.

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

В 1977 році педагогічний склад кафедри поповнює випускник Львівської державної консерваторії ім.М.В.Лисенка кларнетист і саксофоніст Самусенко Євген Федорович, який виховав цілу плеяду лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів. З 1981 року клас ударних інструментів очолив випускник Львівської консерваторії Леонід Васильович Редько, який в 1991 році 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 зростаючі 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 відбулося в січні 1979 року.

Першим ректором Ровенського державного інституту культури було призначено авторитетного і знаного у 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.

В 1983 році після успішного виступу в Київській філармонії з духовим оркестром В.М. Старченко запрошує на роботу випускника кафедри Цюлюпу

Степана Даниловича на посаду викладача класу труби. Це рішення було підтримано ректором, професором Передерієм В.Ф., завдячуючи якому молодий спеціаліст отримав окреме житло в гуртожитку, що на той час було надзвичайно проблематичним питанням.

Визначною подією в історії інституту культури в 1983 році стає призначення нового ректора Литвинчука Анатолія Івановича – 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 веде 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. Москва (Росія), в Національному палаці "Україна", Київській філармонії та інших престижних концертних залах нашої держави.

В 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 допомагають 9 штатних викладачів, 6 концертмейстерів, старший лаборант, а саме: доцент М.М.Терлецький (клас тромбона), старший викладач Садовий О.Г. (клас труби), старший викладач Д.С.Полех (клас валторни), старший викладач С.Д.Цюлюпа (клас труби), викладач Я.В.Сверлюк (клас туби), викладач О.М.Велесик (клас тромбона), викладач О.В.Сіончук (клас труби), викладач В.І.Онищук (клас кларнета, саксофона), концертмейстери: Л.Г.Шагінян, Л.Б.Руденко, А.К.Адаркіна, Н.І.Сергєєва, Л.О.Жирнова, ст.лаборант Л.Е.Сухораб.

Крім того, до викладацької роботи на кафедрі залучаються спеціалісти високої кваліфікації: Турчинський Борис Романович – випускник Одеської консерваторії, який з 1991-1994 роки є керівником духового оркестру, з 1992 року клас труби веде випускник кафедри Сіончук Олександр Володимирович, в 1996-2000 роках духовий оркестр очолює Велесик Олег Миколайович, які мають великий практичний досвід роботи. Процес формування якісного складу кафедри постійно вдосконалюється, про що свідчить розроблений на кафедрі перспективний план поліпшення кадрового забезпечення до 2000 року, який здійснюється:

- через аспірантуру науково-дослідних установ;
- шляхом конкурсного набору перспективних у науковій роботі молодих випускників консерваторій та інститутів культури і мистецтв;
- шляхом залучення до викладацької роботи висококваліфікованих досвідчених фахівців-практикантів.

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

Якісний набір студентів на кафедру і досягнення високого кінцевого результату її діяльності – підготовка бакалаврів, спеціалістів на рівні сучасних

вимог – забезпечується системою пошуку та залучення до навчання талановитої молоді, яка здійснюється у таких формах:

- проведення профорієнтаційної роботи в музичних школах, музичних училищах, коледжах та інших закладах;
- добір талановитої молоді з творчих колективів;
- участь у конкурсах, фестивалях духової музики;
- запис на трансляцію творчих колективів кафедри на радіо та телебаченні;
- проведення творчих конкурсів, днів відкритих дверей;
- укладення угод про співпрацю з училищами культури західного регіону України;
- проведення творчих звітів кафедри перед населенням міста, області.

В 2001 році після захисту кандидатської дисертації завідувачем кафедри ректоратом Рівненського державного гуманітарного університету призначено доцента Сверлюка Ярослава Васильовича, який у 2003 році за цільовим направленням від РДГУ іде на навчання в докторантуру Київського національного університету культури і мистецтв і в 2011 році успішно захищає дисертацію.

З 2004 року кафедру очолює Цюлюпа Степан Данилович – кандидат педагогічних наук, доцент, член Гільдії трубачів України, член Національної музичної спілки України, відмінник освіти України, артист оркестру Рівненського академічного музично-драматичного театру. З його ініціативи за особистої підтримки ректора РДГУ професора Постоловського Руслана Михайловича в 2005 році започатковується проведення Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка, який склав суттєву альтернативу руйнівній монополії естрадно-розважальної індустрії, пропагуючи високохудожнє виконавство класичних творів, примножуючи традиції академічного музичного мистецтва.

З 2006 року С.Д.Цюлюпа організовує проведення Всеукраїнської науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України" з щорічним випуском збірника матеріалів конференції, а також відкриває 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 72 студентів кафедри у 2006 році.

Трудову діяльність у цей період продовжують доцент Панасюк Д.М., доцент Гайдабура О.Д., доцент, кандидат педагогічних наук Сверлюк Я.В., доцент Терлецький М.М., ст.викладач Сіончук О.В., ст. викладач Полех Д.С., молоді викладачі Димченко С.С., Палаженко О.П., Пастушок Т.В., які є лауреатами міжнародних та всеукраїнських конкурсів. Концертмейстери кафедри Н.І.Сергєєва, Л.Б.Руденко, І.О.Печерська, Л.Ю.Смик, Н.В.Сапіжук забезпечують навчальний процес на кафедрі професійною майстерністю та активною творчою та громадською діяльністю. Порядок ведення технічної документації на кафедрі забезпечує старший лаборант О.В.Шафрай.

На кафедрі сьогодні діють три творчих колективи: лауреат Міжнародного конкурсу-фестивалю духової музики "Сурми" (1995 р.) духовий оркестр

(керівник доц. Терлецький М.М.), лауреат Всесоюзного конкурсу естрадної музики (1979 р.), лауреат Міжнародного конкурсу-фестивалю (1996 р.) духової та естрадної музики джаз-оркестр (керівник доц. О.Д. Гайдабура) та лауреат міжнародних і всеукраїнських конкурсів і фестивалів студентський ансамбль диксиленд-бенд "Джокер", керівник ст. викладач О.В. 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.

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 кафедральні та всеукраїнські науково-практичні конференції, які підбили підсумки роботи викладачів та студентів.

Робота над кафедральною науковою темою дала можливість виявити ряд практичних та теоретичних проблем створення духових оркестрів у західних областях України, визначити рівень фахової підготовки керівників творчих колективів, охарактеризувати кадрову ситуацію у регіоні у музичних школах, що в свою чергу дало можливість прогнозувати потребу спеціалістів у західних областях України до 2015 року.

Нині викладачі та студенти кафедри працюють над вирішенням професійно-педагогічних проблем підготовки студентів вузів культури та мистецтва до організації та керівництва дитячими, дорослими аматорськими та професійними духовими й естрадними оркестрами.

Колективом кафедри налагоджено тісну творчу співпрацю з однойменними кафедрами Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського (зав. кафедри проф. Р.А. Вовк та проф. В.Т. Посвалюк); Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (зав. кафедри проф. П.Ф. Круль); Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка (проф. Б.М. Олійник, проф. Р.М. Наконечний); Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (проф. В.О. Боданов); Луганського національного педагогічного університету ім. Т.Г. Шевченка (зав. відділом, доцент О.С. Плохотнюк); з Київ-брас квінтетом Національного Будинку камерної та органної музики (керівник – заслужений артист України Андрій Ільків); з артистами симфонічного оркестру Національної опери України – Пилипчаком В.Г., Василевичем Ю.В., Крижанівським Ф.П. (заслужені артисти України), лауреатом міжнародних конкурсів та премій Європейського парламенту Андрієм Старченком (Німеччина), студентським молодіжним центром м. Віко Екуенсе провінція Неаполь (Італія), центром естетичного виховання студентської молоді університету м. Скоп'є (Македонія) та іншими.

За період трудової діяльності колективу кафедри для галузі культури і мистецтва підготовлено більше 800 спеціалістів. Налагоджена система зв'язку

з випускниками, позитивні відгуки керівників установ, де працюють студенти кафедри, дають можливість зробити висновки, що фахівці, підготовлені колективом кафедри, вносять вагомий доробок у відродження та розвиток національної культури України. Випускники працюють у мережі просвітницько-музичних закладів з професійними та аматорськими колективами, є викладачами інститутів, музичних, училищ культури і мистецтв, музичних шкіл, диригентами військових оркестрів та на адміністративних посадах.

Традиція, започаткована в час заснування кафедри, зберігається і примножується досі. Так, щороку в травні проводяться зустрічі з випускниками, які закінчили кафедру 5 і більше років тому.

Кафедра надає 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 зв'язку із запровадженням у державі ринкових відносин усе більшого значення надається економічній діяльності кафедри. Створені творчі колективи для надання платних послуг державним, кооперативним організаціям і населенню. На основі законодавчих актів кафедра поступово впроваджує в навчальний процес поряд з державною платною формою навчання, а також підготовку спеціалістів без відриву від виробництва на договірних засадах. Кошти від економічної діяльності використовуються на забезпечення навчального процесу та зміцнення матеріально-технічної бази кафедри.

В період сьогодення трудова діяльність кафедри спрямована на розробку нових навчальних планів і робочих навчальних програм з фахових дисциплін для забезпечення навчального процесу підготовки фахівців за освітньо-кваліфікаційними рівнями бакалавр, спеціаліст та магістр за вимогами кредитно-трансферної системи організації навчального процесу та проведення V-го Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка і четвертої Всеукраїнської науково-практичної конференції "Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України" 17-20 квітня 2012 року.

ФАХОВЕ ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ ДИРИГЕНТІВ В ІНСТИТУТАХ МИСТЕЦТВ

В умовах упровадження багаторівневої освіти у вищих мистецьких навчальних закладах особливої злободенності набуває проблема професійної підготовки майбутніх диригентів оркестрових колективів. Саме тому проблеми фахового рівня, педагогічної майстерності стають дедалі більш значущими в теорії і практиці професійної підготовки студентів у вищих мистецьких навчальних закладах. В інститутах мистецтв навчально-творчі колективи ведуть досвідчені майстри, але їхній досвід мало узагальнюється, досягнення кращих колективів не пропагуються. А тим часом ця проблема складна й цікава.

У деяких інститутах творчий колектив оцінюють лише за досконалістю його звучання. Але таке виконання ще не свідчить про правильність постановки навчального процесу, бо ж студент – не тільки співак-виконавець, виконавець на народних або духових інструментах, який повинен добре володіти інструментом, голосом, знати свою партію, а й майбутній диригент-інтерпретатор, який має розучувати й працювати над навчальним матеріалом. У цій статті робиться спроба узагальнити один із найдосконаліших методів роботи з навчальними колективами.

Автори праць педагогічного спрямування О.Винокур, Н.Жайворонок, Л.Безбородова, В.Лапченко, О.Олексюк, Я.Сверлюк, а також дослідники аматорського оркестрового виконавства А.Каргін, Д.Свечков, В.Соловйов, Т.Юник зробили певний внесок у розвиток наукової думки щодо оркестрового, хорового колективів, особливостей їх функціонування, специфіки виконавської діяльності, розкрили можливості вирішення навчальних і художніх завдань. Наші висновки зроблені на підставі експериментальних даних факультетів музичного мистецтва Інститутів мистецтв.

Існує чимало прикладів, коли випускники творчих кафедр з розвиненим голосом і диригентською технікою практично не вміють на високому професійному рівні проводити репетиційні заняття в творчих колективах. Вони обмежуються лише викладанням техніки диригування в училищах культури, педучилищах, музичних училищах.

Зрозуміло, такі заняття необхідні, але самою технікою диригування не піднімеш хорове, оркестрове мистецтво. Кожен випускник факультету музичного мистецтва, якою б ділянкою музичної культури не займався, має мати колектив, який володів би великим репертуаром і високою виконавською культурою. Для цього необхідна різнобічна підготовка диригента. Хоровий та оркестровий класи у вузі як центральна дисципліна, що деякою мірою об'єднують практичний, теоретичний та музично-творчий комплекс, можуть за певних умов здійснити таку підготовку диригентів.

Нерідко зустрічаємо випускників, здатних добре організувати творчий колектив, довести його майстерність до певного рівня, але в подальшому вони не в змозі забезпечити його творче зростання. І тоді, на жаль, колектив стоїть на

одному і тому ж виконавському рівні. Це пояснюється тим, що в творчих колективах – на уроках диригування викладачі не завжди приділяють увагу творчому сприйманню знань і умінь. Часто заняття проводяться без глибокого розкриття сутності творчої діяльності диригента-викладача, яка б допомагала диригентові вчитися творити музику, а не тільки засвоювати її.

Крім того, на хорових, оркестрових заняттях диригенти іноді застосовують методику розучування творів, що не підходить до вузівських творчих колективів. Така методика ґрунтується на різкому розмежуванні диригентської і власне хорової чи оркестрової роботи.

Диригент не пояснює своїх вимог, а колективи (хор, оркестр) не заглиблюються і не розуміють його. В навчально-виховній діяльності така практика не виправдовує себе, оскільки тоді студент не стає активним учасником творчого процесу, його аналізу. Він лише виконує партію, як того вимагає диригент (як наслідок – хористи, оркестранти-диригенти недосконало вивчають виконання творів, хоча їхнє звучання справляє непогане враження на естраді). У кращому варіанті студент-диригент поверхово засвоює свою партію і недосконало може охарактеризувати інші. Крім того, за такою методикою твори вивчаються вкрай повільно, і тоді не залишається зовсім часу для ознайомлення з репертуаром, необхідним для розвитку і формування диригента, що є цінним в історичному та виконавському аспекті.

Таким чином, постає проблема: як на оркестрових та хорових заняттях перетворити співака-студента або оркестранта на диригента, котрий зміг би у найближчому майбутньому стати цікавим інтерпретатором? Для цього необхідно докорінно перебудувати навчальний процес (хор, оркестр) у вузі з урахуванням можливостей та вимог сучасності.

На нашу думку, потрібно відмовитися від "чорнового" розучування творів, бо це гальмує навчальний процес, знецікавлює його. Тим більше, що студенти цей етап пройшли ще в училищах та школах. Початкове вивчення оркестрових, хорових творів слід здійснювати студентами самостійно.

Майбутній диригент вивчає свою і всі інші партії, розбирає і проспівує гармонію, робить детальний і загальний аналізи. Щоб самостійна підготовка була ефективною, необхідно здійснити міжпредметний зв'язок між суміжними дисциплінами: сольфеджію, гармонією, вокалом, спеціальним інструментом, диригуванням. Це допоможе знайти свої помилки в розучуванні твору, виправити їх. Тому на кожную дисципліну потрібно виділити приблизно 20 хвилин академічного часу. Такий зв'язок дасть змогу перевірити навички та знання студента і застосувати на практиці теоретичні та практичні знання та уміння.

На наш погляд, необхідно, щоб на уроках сольфеджію студенти співали всі партії хорового, оркестрового колективів, звертали увагу на неточні інтервали і акорди, на уроках гармонії вивіряли правильність визначення гармонійних функцій. На вокалі (постановці голосу) викладач повинен допомагати правильно здійснювати спів своєї партії. Аналогічно на заняттях зі спеціального інструменту викладач повинен допомагати правильно здійснювати гру своєї партії. А на уроці диригування перевірити, як вивчений вдома твір студент диригує і грає на фортепіано.

Художнє бачення твору стимулює і розвиває думку. Така самопідготовка до оркестрового чи хорового заняття створює сприятливі умови для активного і всебічного сприймання розучуваної музики, а також роботи над її втіленням. Про це свідчать наші спостереження в навчальних творчих колективах факультетів музичного мистецтва Інститутів мистецтв України. Перед диригентом тоді виникає інша за побудовою репетиція. Вона будується в основному на художньому виконанні, і диригент вносить відповідні зауваження, детально розкриває їх сутність. Але дрібними зауваженнями така репетиція не повинна обмежуватися. Головне завдання диригента-педагога – розкрити логічну художню побудову свого інтерпретаційного задуму.

Перед тим, як створити виконавську цілісність, педагог-диригент має чітко уявити собі ідейно-художню концепцію твору, і вона має стати надбанням студента. Тому диригент у навчальних колективах зобов'язаний пояснити, розкрити хід творчого розвитку, а не тільки вимагати від хору або оркестру того чи іншого виконання твору, або його частини. Інтерпретуючи твір, необхідно знати технічний і художньо-інтелектуальний рівень студентів.

Об'єднання засобів музичної виразності, розкриття і втілення художнього задуму утворюють структуру виконання, підпорядковану інтерпретації (кожне виконання розглядається як неповторна, своєрідна побудова виражальних засобів у їх зв'язку, тобто як структура).

Сукупність структур виконання, проведених у навчальному процесі, складають інтерпретацію окремого твору. Необхідно навчити студентів вслуховуватися в цю сукупність. Як відомо, музично-виражальними засобами є мелодія, ритм, на яких базуються похідні – темп, динаміка, агогіка та ін.

Вивчення твору, здійснення інтерпретації триває порівняно довго. Як же відбувається вивчення і "дозрівання" інтерпретації твору, якщо студенти підготували його самостійно? За такою методикою заняття з творчим колективом, інтерпретація визріває колективно і проходить через різноманітні можливі варіанти. Кожен студент-диригент обирає інтерпретацію, найближчу до своєї індивідуальності. Як виконавець (співак, трубач, кларнетист, баяніст тощо), він сприймає інтерпретацію педагога-диригента, але майбутній диригент – виношує свою, може, й різко відмінну від тієї, яку запропонував педагог.

Структури виконання в навчальному процесі поділяються на досконалі і недосконалі. Під терміном "досконала виконавська структура" розуміємо інтерпретацію, тобто єдність ідеального (задуманого) і реального (виконуваного). Недосконала виконавська структура виникає через порушення врівноваженості (бажаного, потрібного, уявлюваного і реального), тобто в якості звучання твору. Коли, вдосконалюючи звучання, наприклад, гармонії в хорі (вертикального строю), диригент буде звертати особливу увагу на будову акордів, то інші виражальні засоби можуть бути неправильно відтворені.

Окрім видозмін у виконавських структурах, викликаних переборюванням технічних труднощів, диригент може змінювати їх і з художніх міркувань, щоб провести колектив (оркестр, хор) через можливі шляхи творчого формування інтерпретації.

Інтерпретація як художнє розкриття змісту музичного твору в творчому процесі виконання у кожного диригента і колективу повинна бути досконала, оригінальна, різна. Є приклади в історії оркестрового та хорового мистецтва, коли той самий твір звучить по-різному не лише в окремих колективах, а й в одному і тому ж. І це закономірно, оскільки творчий процес – це безперервні пошуки нового, це постійний розвиток. Кожна оригінальна інтерпретація має окремий шлях розвитку, свою логічну й емоційну основу, на якій вона побудована. Таким чином, виконавську діяльність необхідно розглядати і пояснювати в навчальному процесі як одну з основних. Диригент, здійснюючи свій інтерпретаторський задум, пояснює студентам основні логічні складові: чому саме він робить так, чого досягає, як це він думає втілити, що спонукало його на такий задум. Таким чином, студент активно заглиблюється в творчий процес, аналізує його, вчиться бачити складові частини і їх у цілому.

Крім цього, студент ефективно сприймає структури виконання та їхні видозміни як наслідок творчої діяльності, намагається виділити окремі виражальні засоби, з'ясовує їх взаємозв'язок.

Диригент повинен, приходячи на заняття з творчим колективом, мати кілька варіантів, шляхів побудови інтерпретації. Такі логічно-інтерпретаторські побудови допоможуть диригентові розкрити свою творчу концепцію і шлях до неї, а колективу зрозуміти цей процес. Від побудови таких структур залежить уся технічна і художня робота.

Як показали наші дослідження, а також основні положення музичної педагогіки та теорії мистецької освіти (Б.Брилін, М.Букач, В.Бутенко, Л.Коваль, В.Орлов, Г.Падалка, О.Ростовський, О.Рудницька, О.Щолокова, В.Черкасов), навчальні заняття з проведенням і втіленням різних варіантів інтерпретації та їх структур виконання поліпшують репертуар, посилюють інтерес студентів до нього, розвиваючи при цьому його творчі якості. Саме тому проблеми фахового рівня, педагогічної майстерності стають дедалі більш значущими в теорії і практиці професійної підготовки студентів у вищих мистецьких навчальних закладах.

ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ У НАУКОВОМУ ДОРОБКУ В. АПАТСЬКОГО

Мистецтво гри на духових інструментах упродовж тривалого історичного періоду складає основу інструментальної культури в цілому. Невід'ємною його складовою є українське духове виконавство, яке, відповідаючи естетичним вимогам часу, невпинно еволюціонує, щоразу переконливіше утверджуючи своє місце в загальній системі музичного інструменталізму. Стрімкий розвиток цієї галузі національної музичної культури впродовж ХХ – початку ХХІ століть великою мірою зумовлений діяльністю особистостей, які володіють особливою волею, наполегливістю та талантом. Серед поважної когорти таких творців саме видатний музикант, доктор мистецтвознавства, професор, народний артист України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України Володимир Миколайович Апатський поєднав у своїй діяльності всі можливі й необхідні напрями – виконавство, педагогіку і методику, наукову і музично-громадську працю.

Надзвичайна працьовитість та ерудиція В. М. Апатського вивели його на рівень одного з кращих фаготистів України та зарубіжжя. Яскраво розкрився і педагогічний талант митця, що дало йому змогу створити самобутню українську школу гри на фаготі.

Активною є і музично-громадська діяльність В. М. Апатського. Він займає посаду віце-президента Спілки музикантів-духовиків України, є членом Міжнародної асоціації виконавців на духових інструментах (DOUBLE REED), Координаційного центру музичної україністики при НМАУ ім. П.І.Чайковського, Спеціалізованої вченої ради цього навчального закладу із захисту дисертацій і редколегій багатьох видань, а також донедавна входив до складу науково-експертних комісій Міністерства культури і Міністерства освіти і науки України.

Досить плідною є праця в науковій царині В. М. Апатського і займає вагоме місце поряд із виконавською та педагогічною практиками музиканта. Йому вдалося створити новий напрям у дослідженні музичного виконавства, який ґрунтується на точних акустичних та фізіологічних вимірюваннях. Результати науково-дослідницької діяльності обґрунтовані В. М. Апатським у численних наукових роботах – монографіях, навчально-методичних виданнях, статтях. Також під його керівництвом захищено понад 11 робіт, серед яких – 2 докторські дисертації.

Таку продуктивність у цій галузі Володимир Миколайович Апатський пояснює тим, що мистецтво гри на духових інструментах у наш час досягло такого рівня розвитку, коли подальший його прогрес уже не може забезпечуватись тільки практичними зусиллями. Емпіризм певною мірою вже вичерпав свої можливості, він потребує активної теоретичної підтримки. Відставання теорії в наш час, за словами науковця, стає небезпечним і може мати серйозні негативні

наслідки. Тому створення стрункої, науково обґрунтованої теорії є однією із найактуальніших проблем сучасного духового мистецтва, значний внесок у розв'язання якої зробив доктор мистецтвознавства, професор В. М. Апатський.

Мета пропонованої статті – окреслити проблемно-тематичний спектр наукового доробку В. М. Апатського, установити його значення, новаційний характер та вплив на розвиток українського виконавства на духових інструментах.

Упродовж свого багаторічного творчого шляху В. М. Апатський послідовно опікується створенням фундаментальної джерельної бази українського духового мистецтва, яка б забезпечувала повноцінність цієї галузі музичної культури. Нагальну увагу науковець приділяє дослідженню особливостей новітньої методики у сфері духового виконавства, акустичної природи духових інструментів, анатоμο-фізіологічної основи виконавської техніки духовика, проблем становлення амбушура, виразових можливостей духових інструментів та виконавської майстерності музиканта, питань історичного розвитку мистецтва гри на духових інструментах. У теоретичних розробках автора також порушується філософська, естетична, культурологічна проблематика.

Великий вплив на розвиток духового виконавства справили захищені В. М. Апатським у 1971 р. кандидатська "Фактори тембру і динаміки фагота" [18] та в 1993 р. докторська "Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота)" дисертації [16], в яких досліджено не лише специфіку виконавства на фаготі та інших духових інструментах, а й питання педагогіки, психології, історії, акустики тощо. Адже, ставлячись до студентів свого класу як до справжньої творчої лабораторії, автор мав нагоду разом зі своїми вихованцями пізнавати секрети виконавської майстерності фаготиста.

Кандидатську дисертацію присвячено дослідженню тембру та динаміки фагота, які є одними із головних характеристик музичного звука і відіграють дуже велике виразове, зображальне і формотворче значення. Автором запропоновано гіпотезу, що саме вузький динамічний діапазон не дозволяє темброві цього інструмента розкритися з такою об'ємною широтою, яка характерна, скажімо, для валторни чи віолончелі.

На відміну від тембру, динаміка є найбільш уразливим місцем фагота. На ньому неможливо відтворити потужне фортисимо, важко дається виконання піанісимо. Багато неприємностей спричиняє музиканту динамічна нерівноцінність верхнього та нижнього регістрів інструмента. Тому автором поставлено мету здійснити ґрунтовний аналіз факторів, що визначають тембр і динамічні можливості фаготиста.

Науковцем установлено, що вирішальний вплив на зазначені виразові засоби духового інструмента має форма його звукового каналу та звукозбудник. Ці елементи конструкції фагота визначають виняткове багатство його тембру. Двопелюсткова тростина інструмента збуджує звук широкого спектра, що містить у собі велику кількість високих номерів гармонік. Вузький і довгий стовп повітря, поміщений у каналі фагота, схильний до подрібнень, унаслідок чого він здатний одночасно з основними тонами давати похідні

коливання вищих періодів. У цьому полягає інша причина тембрового забарвлення інструмента.

Автором також досліджено вплив на тембр і динаміку фагота матеріалу, з якого він виготовлений, характеру поверхні внутрішніх стінок каналу, властивостей газу, що його наповняє, форми розтруба, форми і розмірів звукових отворів та інших моментів [18, с. 6-7].

У докторській дисертації [16] В. Апатським уперше розроблено теоретичні основи гри на одному з класичних духових інструментів – фаготі. Цілий ряд порушених автором питань виявився абсолютно новим. Серед них – теорія тростини, теорія опори дихання, теорія резонаторів апарата, теорія атаки звука, теорія регуляції дихання та інші.

У процесі дослідження науковець створив новий напрям у вивченні духового виконавства, оснований на точних лабораторних вимірах з допомогою таких приладів, як стробоскоп, шлейфовий осцилограф, рентгеноскоп, автоматичний аналізатор спектра, вимірювач рівня звукового тиску, пневмограф, тензостанція з тензодатчиками, ротовий манометр та ін. [16, с. 2-3].

Під час написання роботи В. М. Апатський посилався на досягнення сучасної акустики і теорії коливання пружних тіл, на результати численних власних експериментів. У досліджах брали участь більше 30-ти фаготистів різної кваліфікації, які грали на інструментах різних фірм, систем і конструкцій.

Практичне значення проведеного дослідження підтверджують, насамперед, результати педагогічної діяльності науковця, з класу якого на той час вийшло 24 лауреати міжнародних, всесоюзних та республіканських конкурсів. Також матеріали роботи на стадії рукопису обговорювалися й були рекомендовані до видання на кафедрах духових інструментів Київської, Московської, Ленінградської, Вільнюської, Петрозаводської консерваторій та Музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних. А монографію "Методика навчання гри на фаготі" [24] було допущено МК СРСР як навчальний посібник для студентів оркестрових факультетів.

Кандидатська та докторські дисертації В. Апатського мають відкритий характер – вони заклали вагоме теоретичне підґрунтя для подальших наукових розвідок як самого автора, так і багатьох інших дослідників духового мистецтва¹.

Левову частку наукового доробку В. Апатського становлять праці методико-педагогічного плану. Серед них – ґрунтовні монографії "Методика навчання гри на фаготі", "Теоретичні основи мистецтва гри на духових інструментах", "Історія виконавства на духових інструментах", навчальний посібник "Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва" [14], а також велика кількість статей, зокрема "Про вдосконалення

¹ Під керівництвом доктора мистецтвознавства, професора В. М. Апатського захищено дві докторські дисертації – "Генезис духового та ударного інструментального виконавства" Крулем П. Ф. (2000) та "Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст." Качмарчиком В. П. (2009), а також кандидатські роботи "Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах" Качмарчиком В. П. (1995), "Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX–XX ст.)" Карпяком А. Я. (2002), "Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета" Вовком Р. А. (2004), "Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття" Громченком В. В. (2007) та інші.

методів музично-виконавської педагогіки" [15], "Педагог і учень (Роздуми про особливості професії педагога музично-виконавського класу)" [17], "Використання технічних засобів у сучасній вітчизняній методиці навчання гри на духових інструментах" [1], "Методика самостійної роботи учня духового класу" [10] та багато інших.

Професор В. М. Апатський у своїй педагогічній практиці неодмінно враховує необмежені можливості самостійної роботи учнів – здатність самовдосконалення є головною метою будь-якого навчання, оскільки приводить до свідомого та якісного засвоєння навичок і вмінь, активного і творчого ставлення до праці. На ґрунті своєї багаторічної викладацької практики В. М. Апатський виробив ряд важливих вимог і рекомендацій до самостійної роботи учнів свого класу, теоретично обґрунтованих у вищезгаданих наукових розвідках.

Однією з них є привчити юного музиканта до систематичної щоденної праці, яка є обов'язковою й головною метою оволодіння виконавською майстерністю. Крім того, його потрібно навчити правильно займатись грою на інструменті, оскільки успіх залежить не тільки від кількості, але й якості роботи. Тому молодого виконавця слід налаштовувати таким чином, щоб при найменшій затраті часу та сил досягати найкращих результатів.

Принципово важливими педагогічними настановами В. М. Апатського щодо самостійної роботи є його рекомендації безперервного слухового самоконтролю і концентрації уваги, вимоги розвитку розумової техніки – здатності усвідомлення труднощів і визначення способів їх подолання. Не менш важливими чинниками є організація правильного режиму учня, побутових умов, у яких він займається, залучення батьків у виховання молодого музиканта, які могли б здійснювати загальний контроль за виконанням ним завдань педагога.

У систему домашньої роботи духовика слід включати такі елементи: 1) розпочинати щоденні заняття слід із вправ для розігрівання, щоб привести м'язи виконавського апарата, насамперед амбушура, в робочий стан; 2) після розминки слід здійснювати загальну роботу над звуком, в якій ефективним методом є використання вправ на витриманні звуку та етюдів і п'єс, призначених для розвитку гнучкості й еластичності звукотворного апарата; 3) у комплекс загальної роботи над технікою обов'язково повинні входити гами, етюди і п'єси; 4) центральне місце в системі самостійних занять повинно відводитись роботі над художніми музичними творами, недооцінювання якої призводить до сповільнення не тільки художнього, але й "технологічного розвитку" учня; 5) робота над додатковим матеріалом включає гру оркестрових партій та партій камерних ансамблів, спеціальних вправ для розвитку динаміки, поліпшення інтонації, транспонування, читання з листа, збереження та удосконалення вже вивченого репертуару та ін. [10].

Наукові розробки автора в галузях педагогіки та методики викладання гри на духових інструментах широко використовуються в навчальних закладах України та за кордоном.

Частину своїх праць В. Апатський присвятив дослідженню основних компонентів виконавства, розробив конкретні методи їх постановки та розвитку. Велику увагу науковець приділив, зокрема, губному апарату, або амбушуру, розглядаючи його в різних аспектах – еволюцію формування, анатоμο-фізіологічні особливості амбушура, форму губ, функціонування губних та лицьових м'язів, функцію зубного каркаса, методику постановки губного апарата. При цьому велика увага приділяється дослідженню координації в роботі всіх елементів звукотворного апарата. "Поставити вільний, еластичний та гнучкий амбушур можливо тільки при тісній взаємодії всіх компонентів, із добре поставленим виконавським диханням", – констатує В. Апатський [23, с. 61].

Особливо слід зазначити, що науковець трактує виконавство на духових інструментах у двох аспектах – інструментальному та певною мірою вокальному. Досліджуючи анатоμο-фізіологічні особливості амбушура, він звертається до проблеми гортані та її значення в мистецтві гри на духових інструментах, яка, на відміну від вокалістів, у цій галузі музичного мистецтва залишається не вивченою. Однак, за словами В. Апатського, досвід переконує в тому, що оптимальне положення гортані, а саме кадика, відіграє дуже важливу роль для виконавця-духовика.

За спостереженням автора, найчастіше виникає необхідність опускати кадик учня вниз. Найпоширенішим недоліком багатьох юних музикантів є мимовільне, неконтрольоване підвищення гортані вгору. Гра на високому її положенні позбавляє звук повноти, об'ємності, сили, а також може зовсім перекрити доступ повітря в інструмент, що робить виконавство неможливим.

Складність завдання опускання кадика поглиблюється тією обставиною, що людина зазвичай не може безпосередньо довільно підвищувати чи понижувати гортань, оскільки в повсякденному житті у неї немає такої необхідності. Для цього існують опосередковані методи, які полягають у настроюванні резонуючої порожнини рота з допомогою голосних "а", "о", "у" та використанні прийомів "гри на позіханні", що допомагає отримати широке, вільне звучання інструмента, "збереження пам'яті про вдих" під час виконавського видиху, а також певне опускання нижньої щелепи, яке водночас збільшує об'єм порожнини рота, завдяки чому збільшується не тільки довжина, але й об'єм резонаторів звукотворного апарата духовика [13].

Стрімкий розвиток духового мистецтва на сучасному етапі спричинив принципове оновлення музичного інструментарію, перегляд специфічних засобів виразності, виникнення нових виконавських прийомів. Серйозні зміни відбулись і в амбушурі духовиків, про що свідчить побутування в музичній практиці термінів "старий амбушур" і "новий амбушур". У статті "Деякі тенденції розвитку в сучасному амбушурі музиканта-духовика" [11] В. Апатським детально розкриваються особливості сучасного губного апарата. Його зовнішня форма певною мірою наближається до форми губ, які активно вимовляють голосну "у". Це не тільки покращує умови звукозбудження, але й дозволяє сформувати округлий, концентрований потік дихання, що позитивно відображається на тембрі звука [3, с. 137].

В основі правильної постановки губного апарата, вважає науковець, обов'язковими чинниками є: природність, фізіологічність, раціональність, свобода, точна координація в роботі всіх елементів амбушура, принцип динамічності та індивідуальний підхід до кожного учня.

Метод природності полягає в доступній можливості пристосування індивідуальних можливостей до гри на духовому інструменті. "Формуючи апарат, – зауважує В. Апатський, – необхідно не лише вчити тіло, але й учитися в нього. У такому разі постановка буде фізіологічною, не протиставлятиметься тому, що людина одержала від природи [8, с. 135]. Раціональність – це визначення найкоротшого шляху до мети, відкидання зайвого і випадкового. Принцип свободи передбачає позбавлення скутості, яка може призвести музиканта до виконавської безпорадності. "Апарат повинен бути вільним і живим. А все живе дихає, рухається", – зазначає В. Апатський [8, с. 134].

Згідно з методикою Володимира Миколайовича весь процес постановки можна поділити на три етапи – дослуховий, змішаний та слуховий. У першому з них постановка відбувається без допомоги слуху "технологічними засобами", коли учень виконує конкретні вказівки викладача. Чим ближче до завершення цього процесу, тим меншу участь у ній беруть "технологічні компоненти" постановки та збільшується етап слуховий.

Вкінці постановки виконавського апарата повинна виникнути найтонша координація в роботі всіх його м'язів. Загалом вона має складну рефлекторну природу, забезпечити її не можуть навіть досконалі аналітичні пояснення викладача. Завершити постановку амбушура можна лише методом комплексної взаємодії, основаної на яскравих слухових уявленнях та при підвищеній увазі слухового контролю [8].

У своїх наукових розробках В. Апатський ґрунтовно дослідив основні засоби виразності духових інструментів та складові виконавської майстерності музиканта-духовика – звук, інтонацію, моторику, атаку, артикуляцію, штрихи, динаміку, вібрато, нетрадиційні засоби виразності.

Особливо цінним є проведене В. Апатським акустичне дослідження атаки звука на духовому інструменті. Науковець піддає критиці примітивне розуміння духової атаки, властиве значній кількості сучасних педагогів та виконавців, оскільки істинна картина початку звукоутворення на духовому інструменті не така проста. Атака породжує в ньому складні акустичні процеси, вміло керувати якими можливо, лише володіючи високим рівнем виконавської майстерності [14, с. 189-203].

Значну увагу автором сконцентровано на нетрадиційних засобах виразності. Арсенал останніх постійно примножується, а їх вплив у сучасному духовому виконавстві зростає. Серед них – подвійне *staccato*, *glissando* та його види – *fall of*, *flip* та *doit*, *portamento*, *frullato*, язикова сурдина, ефект зурни, багатозвуччя та багато інших [19].

Однією з найважливіших ознак виконавської майстерності музиканта є його віртуозне володіння інструментом. Щоб набути цієї якості, на думку професора В. Апатського, потрібно правильно і достатньо багато вправлятися, а

також вчасно розпочати заняття музикою, оскільки з "переростка" важко виховати віртуоза [12, с. 126-127].

Виховання віртуозності потрібно будувати на чітких слухових уявленнях, після чого необхідно виробити високоякісний автоматизм, який досягається багаточисленними безпомилковими повтореннями. Як додаткові методи роботи над технічними труднощами В. Апатський рекомендує застосовувати варійовані повторення, динамічні варіанти, інтонування пасажу, емоційні варіанти, варіювання динамічними й агогічними акцентами, зрушення тактової риси, чергування різних ритмічних малюнків та артикуляційно-штрихових і агогічних комбінацій, тимчасове спрощення пасажу, ланцюговий метод роботи над пасажем, подрібнення ритмічної одиниці, транспонування в іншу тональність чи регістр, збільшення одиниці метричної пульсації, технічне фразування тощо [12].

Значне місце в наукових дослідженнях В. Апатського відведено питанню історичного розвитку виконавства на духових інструментах. Зокрема в навчальному посібнику "Історія духового музично-виконавського мистецтва" [9] та в ряді статей [4-6] автором детально прослідковано історію формування та визначено місце цієї галузі інструментальної культури в житті Стародавнього Сходу, античності, середньовічної і ренесансної Європи, романтичної епохи та сьогодення.

Окремі музикознавчі студії науковця присвячено висвітленню історичних етапів виникнення та розвитку духового мистецтва на теренах української культури, зокрема "Віхи історії духового виконавства в Україні" [2], "Духове музично-виконавське мистецтво України: проблеми і перспективи подальшого розвитку" [7].

Також слід зазначити, що на відміну від вищерозглянутих праць, пов'язаних переважно з питаннями педагогіки й виконавства, на сучасному етапі з'явилися розробки, де у контексті виникнення найрізноманітніших нових синтезів знання порушується філософська, естетична, культурологічна проблематика, як у роботі В. Апатського про духові інструменти в музичному житті людства [6]. Автором підкреслено, що в наш час завершується формування української духової школи. Існують необхідні передумови для того, щоб із часом вона зайняла високе положення в світі. Адже українська молодь володіє унікальними музичними й анатомо-фізіологічними даними для гри на духових інструментах – яскравою художньою уявою, темпераментом і ясністю музичного мислення, вокальними гортанями та природженим диханням співака. Живлячими витокami нашої школи були численні багаті джерела – найкращі європейські духові школи – німецька, чеська, петербурзька і московська; традиції суміжних музично-виконавських професій – вокалістів, виконавців на струнних і народних інструментах та безцінна скарбниця українського мелосу. Також автор великі сподівання покладає на сучасних українських композиторів, у співробітництві з якими можна створити самобутню національну духову школу [6, с. 114-115].

Отже, музикознавчий доробок В. Апатського позначено широким спектром наукової проблематики (праці історичного, теоретичного,

методичного спрямування). Його значення переростає межі галузі, пов'язаної з педагогікою і виконавством на духових інструментах – торкається питань вокального мистецтва, психології, акустики, естетики, культурології. Наукові розробки В. Апатського демонструють синхронію емпіричних (набутих у процесі власної виконавської та педагогічної практик) та теоретичних (розроблення концептуальних проблем) ознак.

Доктор мистецтвознавства, професор В. М. Апатський здобув визнання теоретиків і практиків у сфері духового мистецтва, має послідовників та продовжувачів як в Україні, так і за її межами. Музикознавчий доробок науковця користується також великим попитом у Росії, Білорусі, Польщі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апатський В. Використання технічних засобів у сучасній вітчизняній методиці навчання гри на духових інструментах / В. Апатський // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музична освіта в Україні: теорія і практика. – К., 2003. – Вип. 29. – С. 125–131.
2. Апатський В. М. Віхи духового виконавства в Україні / В. М. Апатський // Музичне виконавство. – К. : КНМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. – Вип. 1. – С. 9–23.
3. Апатський В. М. Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах / В. М. Апатський // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1969. – Вип. 4. – С. 113–147.
4. Апатський В. Духове виконавство Стародавньої Греції / В. Апатський // Мистецькі обрії-99 : альманах : науково-теорет. праці та публіцистика. – К. : КНВМП "СИМВОЛ-Т", 2004. – С. 162–168.
5. Апатский В. Духовые инструменты в европейской музыкальной культуре эпохи Возрождения / В. Апатский // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Старовинна музика: сучасний погляд *Ars medievalis – ars contemporalis*. – К., 2006. – Вип. 41. – Книга 2. – С. 33–40.
6. Апатський В. Духові інструменти в музичному житті людства / В. Апатський // Мистецькі обрії-99 : альманах : науково-теорет. праці та публіцистика. – К. : КНВМП "СИМВОЛ-Т", 2000. – С. 105–115.
7. Апатский В. Н. Духовое музыкально-исполнительское искусство Украины: проблемы и перспективы дальнейшего развития / В. Н. Апатский // Проблемы методики та виконавства на духових інструментах : зб. наук. праць. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. – Вип. 70. – Книга перша. – С. 6–13.
8. Апатский В. Исполнительский аппарат музыканта-духовика, его специфика и методы формирования / В. Апатский // Дослідження. Досвід. Спогади : зб. наук. і наук.-метод. праць професорсько-викладацького колективу школи та Академії / гол. ред. В. П. Шерстюк. – К. : ТОВ "ЛК Мейкер", 1999. – Вип. 1. – С. 130–139.
9. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособ. для студентов высших муз. учеб. заведений Украины III-IV уровней аккредитации / В. Н. Апатский. – К. : НМАУ имени П. И. Чайковского, 2010. – 320 с.
10. Апатский В. Н. Методика самостоятельной работы учащегося духового класса / В. Н. Апатский // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музична педагогіка. – К., 2007. – Вип. 54. – С. 122–132.
11. Апатский В. Некоторые тенденции развития в современном амбушуре музыканта-духовика / В. Апатский // Вопросы инструментального музыкального исполнительства : сб. науч. трудов / ред. Э. Ткач. – К., 1982. – С. 66–76.
12. Апатский В. Н. О виртуозности в духовом музыкально-исполнительском искусстве / В. Н. Апатский // Дослідження, досвід, спогади : зб. наук. і наук.-метод. праць

- професорсько-викладацького колективу школи та Академії / гол. ред. В. П. Шерстюк. – К. : ТОВ "ЛК Мейкер", 2002. – Вип. 3. – С. 126–141.
13. Апатский В. Н. О роли гортани в искусстве игры на духовых инструментах / В. Н. Апатский // Проблемы методики та виконавства на духових інструментах : зб. наук. праць. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – Вип. 83. – С. 5–11.
 14. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособ. для студентов высших муз. учеб. заведений Украины III-IV уровней аккредитации / В. Н. Апатский. – К. : НМАУ имени П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
 15. Апатский В. Н. О совершенствовании методов музыкально-исполнительской педагогики / В. Н. Апатский // Исполнительство на духовых инструментах (история и методика) : темат. сб. НМАУ им. П. И. Чайковского. – К., 1986. – С. 24–39.
 16. Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мист. : спец. 17.00.02 "Музичне мистецтво" / В. М. Апатський. – К., 1993. – 45 с.
 17. Апатский В. Педагог и ученик (Размышления об особенностях профессии педагога музыкально-исполнительского класса) / В. Апатский // Дослідження. Досвід. Спогади : зб. наук. і наук.-метод. праць професорсько-викладацького колективу школи та Академії / гол. ред. В. П. Шерстюк. – К. : "Книга Пам'яті України", 2000. – Вип. 2. – С. 43–48.
 18. Апатский В. Н. Факторы тембра и динамики фагота : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусств. : спец. № 821 "Музыкальное искусство" / В. Н. Апатский. – К., 1971. – 28 с.
 19. Апатський В. М. Шляхи подальшого збагачення духового виконавства / В. М. Апатський // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2008. – № 1. – С. 134–151.
 20. Вісник Національної академії мистецтв України [Електронний ресурс]: науково-інформаційне видання / ред. кол. А. В. Чебикін та інші. – К., 2011. – Вип. сьомий. – С. 24–54. – Режим доступу : www.academia.gov.ua/New_VISNYK_NAMU_7.doc.
 21. Вовк Р. Володимир Апатський – фундатор сучасної київської фаготної школи: виконавець, педагог, науковець / Р. Вовк // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство. – К., 2005. – Книга 11. – Вип. 47. – С. 82–90.
 22. Вовк Р. А. Феномен митця / Р. А. Вовк // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. – К., 2009. – № 1 (2). – С. 120–126.
 23. Слупський В. Володимир Апатський (До 80-річчя від дня народження) / В. Слупський // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії-2009 : альманах : науково-теорет. праці та публіцистика. – К. : ІПСМ АМУ; КЖД "Софія", 2009. – Вип. 2 (11). – С. 59–63.
 24. Терехин Р. Методика обучения игре на фаготе : учеб. пособие для оркестровых фак. муз. вузов / Р. Терехин, В. Апатский. – М. : Музыка, 1988. – 208 с.

ІСТОРІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОЇ ЧОЛОВІЧОЇ ГІМНАЗІЇ ЯК СКЛАДОВА РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКЛАДУ

У зв'язку з новітніми тенденціями культурології, спрямованими на якомога більш коректне висвітлення специфічних імпульсів та неповторних художніх результатів національної музичної спадщини, в наукових колах все більший інтерес викликають ті питання, які пов'язані з дослідженням регіонального культурно-мистецького руху. Питання музичної культури окремих музичних регіонів уже не раз поставало у поважних дослідженнях, зокрема західноукраїнську музичну культуру як особливе явище розглядали М.Загайкевич, С.Павлишин, Й.Волинський, М.Білінська, Л.Яросевич, Л.Кияновська та інші. Відбулись позитивні зрушення і у вивченні специфіки мистецької спадщини Хмельниччини – одного з "серцевинних" ареалів Поділля. Фундатором тут виступив П.Слободянюк, котрий у своїй книзі "Культура Хмельниччини" один із перших у нашому регіоні здійснив наукову систематизацію культурних надбань краю.

Але історія музичної культури ще недостатньо досліджена і вимагає детального ознайомлення. Тому мета цієї статті полягає у відтворенні історичних періодів розвитку музичної культури в чоловічій гімназії Кам'янець-Подільського (друга половина XIX – початок XX ст.) і практичної діяльності духового оркестру на основі архівних джерел. Основне завдання, яке впливає з мети, полягає у визначенні ролі духового оркестру в місті.

Наприкінці XVIII – на початку XIX століття освіта на Поділлі переживала важкі часи. Шкільництво (освіта) зазнавало всезростаючого впливу поляків та росіян, створювались умови, за яких викладання адаптувалось до російських імперських взірців. З одного боку, розвивалась інфраструктура середніх навчальних закладів правлячого режиму, а з іншого, – з'являлись установи з приватної ініціативи (в основному це були заклади для жінок). У другій половині XIX століттякладами середньої освіти в м. Кам'янці-Подільському були: чоловіча та жіноча (Маріїнська) гімназії, приватна жіноча гімназія пані Славутинської; духовна семінарія; два духовних (чоловіче і жіноче), технічне, реальне і комерційне, одне міське двокласне і три міських однокласних училища і т.д.

У XIX столітті здобуття повноцінної середньої освіти вважалось прерогативою чоловічої статі. До кінця 60-х років XIX століття на Поділлі існували в основному приватні жіночі училища та пансіони, які контролювались директором Кам'янець-Подільської чоловічої гімназії, але, не маючи достатніх коштів, пансіони періодично закривались, і жіноче населення краю не мало можливості здобути середню освіту навіть у найбільш загальному обсязі.

Слід згадати, що в 1804-1814 роках на правах Подільської гімназії у Вінниці діяла школа, контрольована польською шляхтою, і лише 27 вересня

1814 року цю школу реорганізували в Подільську губернську гімназію. Проте в ній і далі навчалися здебільшого діти католиків, наприклад, у 1814-1815 навчальному році тут навчався майбутній польський поет Северин Гоцинський. Після польського повстання гімназію у Вінниці закрили, а 13 жовтня 1832 року Рада Харківського університету ухвалила рішення, що Подільську гімназію з Вінниці перевели до Кам'янця-Подільського. Так 1 січня 1833 року заснувалась Кам'янець-Подільська російська чоловіча гімназія [1].

Обов'язковою мовою навчання в чоловічій гімназії була російська згідно з циркуляром від 18 липня 1863 року, який видав міністр внутрішніх справ Росії Петро Валуєв, де наказувалося призупинити видання всіх книг "малоросійською" мовою, тобто українською, окрім творів красного письменства, а Емським указом від 18 травня 1876 року доповнили основні положення Валуєвського циркуляра, що забороняв ввозити на територію Російської імперії з-за кордону українські книги, українською мовою видавати оригінальні твори і робити переклади з іноземних мов, тексти для нот. Заборонялися театральні вистави і публічні читання українською мовою. Місцевій адміністрації наказувалося посилити нагляд, щоб у початкових школах цією мовою не велося викладання, щоб з бібліотек були вилучені книги українською мовою. Рідну мову гімназистів намагалися витіснити навіть з побуту.

Особливі вимоги були під час вступу до чоловічих гімназій, яких на Поділлі було лише дві – у Кам'янець-Подільському та на 5 років молодша у Немирові, тому що мали "приймати тільки таких дітей, які перебували під опікою осіб, здатних надати достатню за поруку в правильному над ними домашньому нагляді та надати їм необхідні для навчальних занять зручності" [1]. Отже, керівництво заздалегідь турбувалось про сприятливі умови навчання в закладах, де надавали ґрунтовну освіту.

Атестат про закінчення гімназії відкривав багатьом шлях до університету, а рівень освіти дозволяв випускникам претендувати на навчання в найкращих закладах України. Так, 1886 р. у Київському університеті на різних курсах навчалося 90 випускників Кам'янець-Подільської чоловічої гімназії.

Торкаючись проблеми викладання музичних дисциплін у чоловічій гімназії, треба звернути увагу на те, що знайдені матеріали представляють цінність, так як дають змогу дослідити принципи музичної освіти, притаманні всім середнім установам Кам'янець-Подільського повіту, і скласти уявлення про концертне життя в чоловічому середньому навчальному закладі.

Історію музичної освіти в Кам'янецькій гімназії можна розділити на два періоди. Перший – це навчання співам. У ХІХ ст. співацька наука в міських навчальних закладах України не регламентувалася спеціальними програмами та обов'язковими вимогами, тому і посідала вельми скромне місце в системі навчання. Вона передбачала передусім ознайомлення з основами хорового співу, який неодмінно супроводжував літургійні служби. Другий етап – навчання грі на музичних інструментах, який був спрямований на концертну і танцювальну практику.

Документальних відомостей про навчальний процес, пов'язаний зі співами, збереглося зовсім небагато, але, зведені разом, вони проектують картину музично-освітнього життя в цьому закладі.

Переглядаючи особові справи і атестати успішності учнів, довідуємось, що серед переліку предметів у навчанні були "співи", які надавали необхідні знання з музичної грамоти. Викладач співів навчав "правильному нотному пеню" – 4 години на тиждень (2 години – церковний спів, 2 години – світський), крім того, перед Літургією кожного недільного, святкового та Високоурочистого дня була передбачена додаткова репетиція хору [14, с.3].

Але, на превеликий жаль, процес музичного навчання не завжди проходив у гімназії на належному рівні і провадив необхідні знання. Часта зміна викладачів спричинялася до безсистемної роботи, про що свідчить зауваження одного з викладачів: "...так как в Подольской гимназии до сих пор велось изучение пения без всякой программы, метода и системы, то оказывается, что ученики всех классов вовсе неподготовлены к пению..." [3, с.23]. Це зауваження належить викладачу співів Івану Силевичу і датоване 25 січня 1883 року. Воно пояснює причину виникнення в цьому ж році детально опрацьованої навчальної програми зі співів для всіх класів чоловічої гімназії, яку наводимо нижче:

1 і 2 клас. Теоретичні відомості: а) значення нот у співі та їх вид; б) п'ятилінійна нотна система, та відлік ліній системи; в) написання нот на лініях, між лініями, вище та нижче ліній; г) найменування і кількість нот; д) значення нот за видом і значення їх за місцем що вони займають у нотній системі; е) ключ та його значення; є) значення пункту при ноті; ж) гама звичайна; з) тони та півтони натуральні; і) інтервали нот; и) загальне правило для співу: положення корпуса та відкривання рота, вірна вимова голосних букв, вдих та видих (вдыхание и передышка) під час співу, точність інтонації та рівність темпу.

Практичні заняття: а) спів гам; б) "упражнения в сольфеджиях"; в) "упражнения в интервалах"; г) "упражнения в нотах с пунктами".

3-4-5 класи. Теоретичні відомості: а) про ноти; б) про назви і кількість нот; в) про ключі; г) про інтервали; д) про поділ нот; е) про пункти; є) про паузи; ж) про темпи; з) про знаки; і) про тони і півтони; и) про веселу і жалібну гама; к) про терміни; л) про виразність; м) про дрібні ноти (прикраси); н) про синкопи.

Практичні заняття: а) спів діатонічної гама та інтервалів (в унісон); б) проба голосів і розподіл їх на 4 партії для співу чотириголосних пісень.

6-7-8 класи. /Курс регентський/ Теоретичні відомості: Ознайомлення з правилами регентського мистецтва: а) добір голосів до хору; б) розпізнавання тембру голосу; в) визначення розміру (регістру) голосів; г) численність та узгодженість, злагодженість голосів у хорі; д) розставлення голосів для співу в розумному порядку; е) вивчення гам у всіх співацьких ключах; є) вивчення таблиці акордів з діезами та бемолями; ж) ознайомлення з партитурами; з) задавання тону камертоном; і) правила керування хором у творах без ритму, з ритмом та в речитативі; и) "приличная" манера керування хором; к) про

діатонічні, хроматичні та енгармонічні гами; л) про три-, чотири- та п'ятизвуччя з їх оберненнями; м) про інтервали "прямые и косвенные" з їх оберненнями; н) про акорди консонуючі і дисонуючі; о) "о правильном ходе интервалов"; п) про модуляції; р) про каданси [3, с.23].

Існування програми з послідовною і детальною метою навчання музичної грамоти і практичного вміння керувати хором як світським, так і церковним [11, с.2] допускає факт досягнення ґрунтовних знань з теорії музики і практики управління хором. Тому, коли згодом у гімназії з'явилась можливість навчатись грі на музичних інструментах, то саме ці знання були базою для подальшого самовдосконалення.

Паралельно з церковним співом розвивалось світське мистецтво. Наприклад, у програмі другого літературно-музичного вечора вихованців чоловічої гімназії 6 квітня 1883 року, куди запрошували учениць жіночих гімназій, були виконані хорові номери чоловічим, жіночим і мішаним складом, а також ансамблі інструменталістів, соло та прочитана поезія сучасних письменників. Подаємо текст програми згідно з оригіналом:

Відділення I

1. Гімн "19 февраля 1880 года" муз. інспектора гімназії В.І.Петра виконає зведений хор учнів.
2. Тріо Рейєнгера d-moll, Allegro і фінал виконають учні – 5 кл. Подгурський (скрипка), 5 кл. Павловський (віолончель) і 8 кл. Покровський (фортепіано).
3. Діалог з драми "Ян Гус" – уч. 8 кл. Камишанський і Чекерський
4. а) Молитва (Ave Maria) муз. Ф.Шуберта;
б) Арія Демона з оп. "Демон" А.Рубінштейна виконає на ф-но інспектор гімназії В.Петр.
5. "Соловей" муз. Галенковського виконає на скрипці учень 6 кл. М.Подгурський.
6. Хор русалок з опери "Русалка" муз. Даргомижського виконає жіночий хор.

Відділення II

7. Увертюра з опери виконають – учні 5 кл. К.Подгурський (скрипка), Павловський (віолончель), Мартиновський (флейта), 8 кл. Покровський та інспектор В.Петр на ф-но.
8. "Грешница" вірш А.Толстого – учень 8 кл. Камишанський.
9. "Встает заря" муз.Базена виконає чоловічий хор.
10. "Поток богатырь" вірш А.Толстого – учень 8 кл. Чекерський.
11. "Романс" муз. Серве виконає на віолончелі учень 5 кл. Павловський.
12. "Камаринская" виконає зведений хор [4, с.20].

Не розглядаючи значні недоліки в оформленні концертної програми, можна пересвідчитись, що вихованці отримували знання не тільки з хорового співу, але й навчались грі на струнних і духових інструментах, хоча в навчальних планах гімназії не згадується про інструментальну освіченість до 1896 року.

Саме в 1896 р. директор гімназії надіслав лист-прохання попечителю Київського учбового округу на дозвіл введення офіційної посади викладача музики. Мотивацією стало те, що "некоторые воспитанники вверенной мне гимназии, обучавшиеся на дому игре на струнных и других бальных инструментах, в последнее время, с моего разрешения, сгруппировали оркестр и устроили несколько сыгрывов в здании гимназии под руководством приглашенного мною для этой цели некоего Янковского, окончившего с успехом полный курс консерватории. Опыт превзошел мои ожидания, и в день годовичного акта гимназии 18 ноября 1895 года этот оркестр исполнил несколько пьес, доставив этим удовольствие гостям, и вызвал единодушные похвалы" [8, с.2]. Результатом цього нововведення стало те, що протягом наступних 20 років колектив духового оркестру презентував жителям міста концертні, культурно-видовищні та танцювальні заходи, а для того директором гімназії був закуплений комплект з 20 духових мідних інструментів на чеській фабриці музичних інструментів "В.Ф.Червений и сыновья", так як духовий оркестр користується більшою симпатією [5, с.1].

У різні часи на посаді викладачів музики та керівників духового оркестру були високоосвічені люди: Радомир Нейман – вихованець Кам'янець-Подільської гімназії, який у період навчання (1896-1899 рр.) допомагав та замінював капельмейстера [6, с.2]; Вільгельм Гофман (з 1903-1910 рр. викладач музики в гімназії) – пройшов курс теорії музики та закону гармонії в Королівській Консерваторії Музики в Мюнхені [15, с.3]; Альфред Бертольдівич Сігалов (з 1910-1912 рр. викладач музики в гімназії) – закінчив консерваторію в Штутгарті [13, с.6]; Зденек Рудольфович Камінек (з 1912 року і, за збереженими документами, до 1917 року викладач музики в гімназії) – закінчив Празьку консерваторію [12, с.3].

З вищесказаного видно, що учням Кам'янець-Подільської чоловічої гімназії доводилось ознайомлюватись із кращими традиціями європейської духової освіти. Принципи тих традицій, а саме – високий рівень індивідуальної виконавської майстерності викладачів; публікації методичних посібників та нотного репертуару; впровадження у виконавську практику нових виконавських прийомів; співпраця з інструментальними фірмами, де велась робота над удосконаленням конструкцій духових інструментів – сприяли розвитку і наслідуванню високої музичної культури в провінційному губернському місті.

В житті Кам'янця особливе місце займали літературно-музично-танцювальні вечори, більшість з яких проходила за участю духового оркестру. Найчастіше такі вечори проходили в міських навчальних закладах, де учні виконували хоріві твори, читали вірші, грали сольні твори на різних інструментах. Ось, наприклад, на святкуванні дня пам'яті російського письменника-байкаря Івана Крилова 5 лютого 1895 року, ще за рік до офіційного навчання, духовий оркестр виконував: "Серенаду" Ф.Шуберта, фантазію В.І.Главача "Ехал казак за Дунай", арію з опери "Ернані" Дж.Верді і концертну польку Г.Міллера [7, с.3]. А в програмі літературно-вокально-музичного вечора, влаштованого в залі чоловічої гімназії 16 лютого 1900 року,

були виконані: соло для кларнета і рояля В.Гейзера "Das Grab auf der Haide", концертна полька-соло для корнет-а-пістона, і духовим оркестром – попури з опери Ш.Гуно "Фауст", попури з опери С.Монюшко "Галька" та народний гімн "Боже, Царя храни" у виконанні хору під акомпанемент оркестру [9, с.3].

З нагоди вшанування пам'яті М.В.Гоголя 12 квітня 1909 року знайдено відомості про урочистості, проведені в місті. Вихованці всіх навчальних закладів Кам'янця-Подільського (приблизно 4000 чоловік) урочистою колоною з прапорами та вінками під музику духових оркестрів та спів хорів проходили по Губернаторській площі в центрі міста. Мішаний хор чоловічої та жіночої гімназій під акомпанемент духового оркестру училища виконував кантату "Ты славься, ты славься, наш гений родной", зведений хор усіх учбових закладів виконав "Славянский марш", а після покладання вінків заспівали народний гімн "Боже, Царя храни". Протягом дня духові оркестри грою розважали жителів міста біля Пушкінського дому [2, с.46].

Подія святкування 300-ої річниці правління Царського Дому Романових, яка відбулась 19 лютого 1913 року, не обминула і вихованців чоловічої гімназії. В концертній програмі духовим оркестром було виконано попури з опери М.Глінки "Жизнь за Царя" під керуванням З.Камінека [10, с.20].

Переглядаючи програми концертів, виявляється, що репертуар учнів гімназії був доволі різноманітним. У середньому в концерті представлено 2-3 хорових номери, 1-2 у виконанні духового оркестру та обов'язковий заключний номер "Боже, Царя храни" у виконанні хору під супровід духового або струнного оркестрів.

Отож, в другій половині XIX століття в чоловічій гімназії Кам'янець-Подільського особлива увага приділялась навчанням "співам". Паралельно до володіння хоровими навичками популярність завоював предмет "музика", де почали професійно навчати гри на струнних і духових музичних інструментах вихованці європейських консерваторій. Це дозволило спочатку з допомогою учителів-ентузіастів, а згодом завдяки введенню в навчальний процес створити духовий і струнний оркестри.

На жаль, історичні умови обмежили керівників музичних колективів як хорових, так і інструментальних користуванням лише російською нотною літературою, яка друкувалась у достатній кількості. Звісно, що цей факт не був єдиним чинником, який спричинився до популяризації творів лише російських композиторів. З появою "Просвіти" в 1906 році хори і оркестри міста виконували твори українських композиторів М.Лисенка, К.Стеценка, М.Леонтовича та ін. Проте в освітніх закладах, підпорядкованих імперській політиці, суворо заборонялося і всіляко стримувалося пропагування національно-патріотичних ідей і виконання українських музичних творів.

Таким чином, діяльність гімназійного духового оркестру в XIX ст. була першим у краї носієм європейської традиції духового мистецтва й центром підготовки кваліфікованих оркестрантів, інструменталістів-виконавців та популяризатором класичних творів у концертному виконанні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Підгірна Л., Бабляк А. Була у Кам'янці чоловіча гімназія...: Штрихи до історії // Подолянин. – 1993. – 27 січня.
2. Державний архів Хмельницької області (ДАХО) Ф.65. – Оп.1. – Спр.355. (Отчет о работе гимназии – 1908 г.)
3. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.127. (Каменец-Подольская мужская гимназия. По ходатайству учителя пения Силевича Ивана о допуске к сдаче испытаний на звание учителя уездного училища по русскому языку)
4. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.291. (Переписка и прошение о выдаче удостоверений и свидетельств о приёме в гимназию, ..., об участии в художественной самодеятельности)
5. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.524. (Об организации и приобретении духовых музыкальных инструментов для оркестра гимназии)
6. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.542. (Прошение почетного гражданина г.Каменца-Подольского Вышинского И.И. о приеме на должность капельмейстера оркестра при гимназии и помощника присяжного поверенного капельмейстера Наймана Р.Ц. о назначении его учителем музыки)
7. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.569. (Переписка с попечителем Киевского учебного округа о проведении в гимназии литературно-вокального музыкального вечера посвященного памяти Крылова И.А. и Грибоедова А.С., программа вечера)
8. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.597. (Переписка с попечителем Киевского учебного округа о найме учителя музыки для дирижирования струнным духовым оркестром)
9. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.695. (Переписка с попечителем Киевского учебного округа об устройстве 16 февраля 1900 года для учащихся гимназии литературно-вокального музыкального вечера, программа вечера)
10. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.1030. (Переписка о проведении музыкально-литературных вечеров в гимназии, программы)
11. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.1211. (Личное дело помощника классных наставников, учителя пения Калиновича Евгения)
12. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.1224. (Личное дело учителя музыки Каминика Зденека Рудольфовича)
13. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.1276. (Личное дело учителя музыки Сигалова Альфреда Бертольдовича)
14. ДАХО Ф.319. – Оп.2. – Спр.92. (Договоры учителей по обучению учеников гимназии церковному и нотному пению)
15. ДАХО Ф.319. – Оп.2. – Спр.398. (Прошение В.Гофмана о приеме на должность учителя музыки)

*Жульєва Л.В.
м. Запоріжжя*

СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА "БАЙДА" А.ЖУЛЬЕВА

"Доки буде жити дух наш запорозький,
Доти Україна буде в світі жити!"

А.Рекубрацький

Величава Запорожская земля – это и Днепр-Славутич, и прославленная Хортица, которую матушка-природа как бы сама сотворила в виде неприступной крепости, где находилась свободолюбивая героическая Запорожская Сечь. Это и Малая Хортица – остров Байда, где легендарный гетман Дмитрий Вишневецкий (Байда) в 1554-1555 основал крепость, населением которой было "чубатое рыцарство" – запорожское казачество. Героическое прошлое запорожских казаков вдохновляет многих мастеров искусств на создание новых произведений.

Поэма "Байда" Анатолия Жульева посвящена одному из первых гетманов Украины Дмитру Вишневецкому (Байде), который боролся против поработителей – турецких янычар и орд крымского хана. Князь Дмитрий Вишневецкий жил в 1516 –1563, что указано на памятной стеле на острове Хортица, кстати, установленной в год создания симфонической поэмы "Байда" и которую приезжал открывать Президент Украины Л.Д.Кучма.

Сложил свою буйную голову Вишневецкий в 1563 г., попав в плен к туркам. Он подвергся жестокой расправе и был сброшен с башни на колья. Народ сложил о нем много песен и легенд. Его образ как героя украинского народа и нынешнему поколению не дает покоя.

Симфоническая поэма "Байда" А.Жульева написана для тройного состава симфонического оркестра с расширенной группой ударных инструментов в 1999 г. Премьера поэмы "Байда" состоялась в Запорожском музучилище 07.03.2000 г., дирижировал автор. Эта поэма неоднократно исполнялась в разных городах. В Запорожье в городских концертах: ко дню Независимости Украины (9-я и 10-я годовщины), Дню Конституции, дню рождения Т.Г.Шевченко и др. Она прозвучала в концерте регионального конкурса исполнителей на духовых инструментах "Дніпровські сурми" (15.03.2000), была исполнена в праздничном концерте 70-летию Запорожского музучилища в областном театре им. В.Магара (08.12.2000).

Поэма "Байда" исполнялась сводным духовым оркестром в Киеве на X Всеукраинском фестивале мастеров искусств на отчете Запорожской области во Дворце "Украина", транслировалась по ТВ УТ-2, дирижировал автор (18.05.2001).

Б.Г.Шарварко: "Приємне враження справив духовий оркестр музучилища ім. П.І.Майбороди, виконавши прем'єрний твір А.Жульєва (керівник колективу) "Поєма про Байду". Була показана творча активність композиторів Запоріжжя, добрий рівень музики" ("Симфонія незалежної держави" – мистецький аналіз творчих звітів – К., 2001, стор. 146).

В Днепропетровске на "Рождественском концерте украинской музыки" поэма "Байда" была исполнена симфоническим оркестром и хором музучилища (22.12.2003), дирижер С.Овчаров. Хор был введен Н.А.Шпаком, по согласованию с автором, что еще больше драматизировало произведение. В запорожской прессе появились заметки: "Байда" на концерте украинской музыки" и "Поэма приглянулась соседям".

В Ялте 28.08.2008 года она прозвучала в концерте, где ее исполнил Академический оркестр Ялтинской филармонии ко Дню независимости Украины, дирижер Игорь Каждан.

В Криворожском музыкальном училище поэма три года подряд исполнялась на государственном экзамене по дирижированию на отделе духовых инструментов. Автор этих строк сделала концертное переложение поэмы "Байда" для 2-х фортепиано, которую исполняли преподаватели Запорожского музучилища Л.Жорникова и Е.Кагановская.

Жульев А.П. дважды окончил Одесскую консерваторию как тромбонист (1973) и как дирижер (класс доцента В.П.Базилевич, 1979). С 1974 работал в Кировоградском музучилище, с 1982 – преподаватель Запорожского музучилища, дирижер симфонического, эстрадного и духового оркестров, аранжировщик. С 2002 – председатель Запорожской городской организации композиторов-аматоров.

Идею сочинения автор выразил словами: "От трагедии народа, его героя к становлению и рождению государства Украина". Симфоническая поэма носит героико-патриотический характер, написана в сонатной форме и основана на фольклорных истоках: украинской народной песне "Ой п'є Байда" и "Ой наступала та чорна хмара". Произведение отличается композиторским мастерством, театральной образностью, звучит 8 минут.

Поэма начинается развернутым вступлением, своего рода интродукцией, которая состоит из трех разделов. Соло литавр, как подражание тулумбасам, сразу же вводит в казацкий дух. В мощном унисонном *tutti* появляется основная тема. Это тема эпической украинской народной песни "Ой п'є Байда" (два такта), которые даны в преломлении: вместо нисходящего хода по трезвучию вводится ход на тритон, что дает сразу большой трагедийный накал. В первом разделе использована каденция солирующего тромбона [1]. Тембр тромбона как нельзя более соответствует героическому образу Байды и воспринимается как трагический монолог героя. Несколько фраз монолога приводят к грозным аккордам-ударам всего оркестра на *sf* и *cresc.* Во втором разделе звучит еще одна каденция у солирующего кларнета [2], которая контрастирует по настроению монологу тромбона, вносит лирическую просветленность. И третий раздел начинается в темпе, подготавливающем вступление ГП [3]. Это бурлящее движение шестнадцатых, вливающих в главную партию.

ГП, 5-й такт цифры [3], – Аллегро построена на двух элементах: теме песни "Ой п'є Байда" (два такта) и остром стаккатном мотиве, изложенном терциями, воспринимается как скачки. Развиваясь, она проходит в различных тональностях и голосах. СП [4] активна, героична, построена на пунктирной теме

с элементами призывных сигналов труб и флейт. В основе ПП [5], которая звучит мягко и скорбно у скрипок, украинская народная песня "Ой наступала та чорна хмара". Интересен контрапункт к ней у кларнета – это как мугам, предвестник будущих катаклизмов. Краткая драматическая ЗП [6] внезапно переходит в нежное звучание кларнета *solo* на выдержанном аккорде, к которому присоединяется флейта [7]. Дуэт проходит терциями на целотонной ладовой основе, поддержанный колокольчиками. Флейтовая каденция трижды начинается от звука "d¹" и опускается к звуку "с¹". Этот раздел можно воспринимать как богатейшую первозданную природу днепровских берегов. Аккорды призывного характера у тромбонов, а затем у валторн вносят настороженность и тревогу в спокойную идиллию жизни миролюбивого народа.

Начало разработки *Allegro vivo* на *ff* вносит характер сильного эмоционального накала [9]. В основе разработки – развитие ГП. Затем начинается эпизод татарского нашествия, картина жуткого кровавого боя, смертельной схватки славянского народа за свою свободу и землю [10]. В нем очень сильно и разнообразно используются ударные инструменты – том-томы, тарелки с ножной педалью (хет), литавры и большой барабан, которые вводятся постепенно с разнообразными ритмами, наслаивающимися полиритмией. В подходе к кульминации, т.е. вступлению всего оркестра, в партитуре автором указан фальцетный крик – "улюлюканье" оркестрантов, как образ врага. Этот раздел – сильная находка композитора. Здесь новая тема – "нашествия орды" [11]. Зародившаяся у литавр и фортепиано, она построена на восходящем унисонном движении басов и противоположном движении верхних голосов в синкопированном метроритме. Здесь ощущается влияние джаз-рока, автор передает картину сражения современными музыкальными средствами. После мощного нисходящего "обвала" у деревянных духовых инструментов и призыва к сопротивлению у труб начинается реприза.

Реприза зеркальная [15]. Она начинается с ПП, которая звучит вначале в d-moll, но уже в другом характере, как тема сопротивления и мощи народа, с постепенным переходом к ГП, где преобразившаяся тема Байды звучит в F-dur, как предвестник победы. Все произведение завершается мощным колокольным славянским трезвоном в D-dur. Это апофеоз победы украинского народа над завоевателями.

Симфоническая поэма "Байда" написана о героическом прошлом Украины, становлении независимого государства, прославляет свободолюбие славянского народа и его героев, Запорожский край как колыбель Украины. Симфоническая поэма "Байда" получила первое место на областном конкурсе музыкальных произведений (19.07.2000).

Это не первое обращение автора к славянскому фольклору, им была написана концертная пьеса "Ятрань" для духового оркестра на народные темы: "Там, де Ятрань круто в'ється" и "Ой при лужку, при лужку". В этом произведении тоже отражается казацкий дух. Переложение "Ятрань" для оркестра народных инструментов сделал Петриченко А.Г. Концертная пьеса "Ятрань" так же неоднократно исполнялась в Запорожье, Ялтинским муниципальным оркестром, оркестром Кировоградского музучилища и др.

ЛІТЕРАТУРА

1. Григор'єв-Наш. Історія України в народних думах та піснях. – Київ, "Веселка", 1993.
2. Жульєв А. Симфонічна поема "Байда" для духового оркестру (партитура – авторський рукопис, 18.08.1999).
3. Жульєв А. Симфонічна поема "Байда" для симфонічного оркестру (партитура – авторський рукопис, 16.08.2000).
4. Жульєв А. Симфонічна поема "Байда", перекладання для двох фортепіано Л.Жульєвої (комп'ютерний набір, 07.02.2002).
5. Киценко М. Хортиця в героїці і легендах. – Дніпропетровськ, "Промінь", 1972.

ЕВОЛЮЦІЯ ФУНКЦІІ ТРОМБОНА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Тромбон – один із найдавніших за походженням мідних духових інструментів з особливим і унікальним шляхом розвитку в музичному мистецтві. Як вказує визначний фахівець з інструментознавства Д. Рогаль-Левицький у своїй класичній праці "Современный оркестр": "Сучасний тромбон виявився єдиним мідним духовим інструментом, будова якого не підлягла жодним технічним вдосконаленням, ні, тим більше, – змінам у своєму влаштуванні. Він і досьогодні існує в тому вигляді, в якому його знає історія музики протягом століть" [102, С. 184].

Від IX ст. у Європі були відомі інструменти подібної конструкції, які еволюціонували до XIV століття, отримавши назву сакбутів (зі старофранцузької від двох слів *sacquer* і *bouter* – тягнути і штовхати) або кулісної труби (*zugtrompete*) як басового різновиду труби з розсувною кулісною конструкцією. "Кулісою цього інструмента була видовжена до 25 см мундштучна гільза, котрою пересувався інструмент. Пересування інструмента кулісою створювало для виконавця неподоланні труднощі – порушувалась робота губного апарата. Тому невдовзі майстри створили замість одинарної подвійну кулісу, якою стало пересуватися нижнє коліно інструмента вздовж його ствола" [151, С. 101].

Цей інструмент міцно ввійшов у музичну практику у XIV-XV ст. спочатку в Іспанії, звідки поширився у Францію, а далі – в Англію. Він цінувався за потужний, величний і мужній, за тембровим забарвленням, звук, доцільний в епізодах закличного, фанфарного характеру і застосовувався, насамперед, як сигнальний інструмент (у баштовій музиці). "У європейській музиці спочатку тромбон використовувався як сигнальний інструмент. На міських сторожових вежах вартові з допомогою тромбонових звуків оповіщали місто про будь-яку небезпеку. Згодом мистецтво гри на тромбоні отримало певний розвиток, унаслідок чого розширилися рамки баштової музики. З'явився звичай виконувати духові пісні в святкові дні, а потім щодня у сутінках. Цей звичай зберігся до нашого часу в деяких містах і селищах Німеччини" [30, С. 127].

Тромбон був задіяний як ансамблевий інструмент також у світській і храмовій музиці. Звідси й особливості мелодики та будови музичної тканини тромбонових ансамблів подібного типу – вони наближені до хорової фактури та мають кантиленний характер. Такими є функції тромбона у творах Дж. Габріелі, А. Вілларта, Г. Шютца, Г. Дюфаї. "Починаючи з XV ст., достатньо частим учасником інструментальних ансамблів стає також тромбон. Зображення ансамблів з участю тромбона є серед художніх пам'яток XV–XVI ст." [94, С.103]. У творчості Г. Дюфаї вперше зустрічаємо поєднання тромбонів зі струнними інструментами. Органіст собору св. Марка у Венеції Дж. Габріелі (як і його учень Г. Шютц) у дво- і трихорних композиціях з оркестром застосовував не лише дублювання тромбонами хорових партій, але й

наділяв їх самостійними мелодичними лініями та поєднував з іншими інструментами.

Тромбони зустрічаються у складі капел на масових народних гуляннях, що свідчить про демократичність і поширення цього інструмента: "У святкові і карнавальні дні містами простували групи співаків і музикантів, серед яких було багато флейтистів, трубочів і тромбоністів" [30, С. 127].

У світській музиці тромбон використовувався у складі ансамблів військових музикантів та у церемоніальних придворних капелах. "За документальними свідченнями, ними використовувався обширний інструментарій, що включав у себе блокфлейти, гобої (shawms), труби, тромбони (sackbuts), арфи, лютні, струнні інструменти (віоли), маленькі органи (наприклад, регаль) і найбільш ранні струнно-клавійні інструменти – клавикорди" [159, С. 24].

У XVII ст. згідно з музикознавчою працею "Sintagma musicum" ("Зведення музичної науки", ч. II 1618 р.) німецького музиканта і вченого Міхаеля Преторіуса сформувався сімейство тромбонів: сопрановий чи дискантовий (з діапазоном $H - d^2/e^2$), простий чи прямий ($E/D/C - a^1/h^1$), квартовий ($G_1 - c^1/d - g^1$) та октавний ($E_1/C_1/D_1 - a/h/c^1$). На початку XVIII ст. утверджуються такі різновиди інструмента: сопрано (чи малий альтовий) in B (дискант, відомий також під назвою tromba di tirarsi), альт (великий альтовий) in Es (F), тенор in B та бас-тромбони Es (F) (Дмитро Рогаль-Левицький стверджує, що сімейство тромбонів включало п'ятий різновид – контрабас-тромбон). Як видно з їх назви, у музичній практиці вони виконували функцію дублювання відповідних за назвою хорових голосів (це зумовлювало вокальний тип мелодичної лінії), та частково – для насичення акорду мідних духових.

Ансамблі духових у музиці **бароко** представлені нечисленно. Цю нішу займають сонатні цикли сольної та ансамблевої музики (в першу чергу – це кларнетові та флейтові ансамблі, поширені у практиці домашнього музикування в аристократичних колах [94, С.135]. У творах епохи бароко зустрічаємо тромбоніві ансамблі з самостійними партіями, та поєднання їх зі струнними інструментами і хором.

Власне у цей період починає утверджуватися сольна інструментальна традиція духового виконавства, в т. ч. й тромбонівого. "Камерна музика як така була на ранніх стадіях у принципі ансамблевою; сольна традиція у виконавстві зароджувалась, поступово "відгалужуючись" від останньої шляхом посилення ролі сольних епізодів. Однак у музиці бароко як солісти серед духових інструментів переважають флейта, гобой, фагот і труба (concerto-grosso, концерти, сонати, сюїти у творчості А. Вівальді, Й.С. Баха, Г. Перселла, Б. Марчелло, Д. Тореллі, Ф. М. Верачіні, Дж. Тартіні, Т.Альбіноні, Г. Ф.Генделя та ін.).

У наступний період – епоху **класицизму** – з'являються перші зразки концертів для альтового тромбона – інструмента, який застосовувався в музично-театральній та сольній літературі протягом XVIII – поч.ХІХ ст. (порівняно недавно віднайдені твори австрійських композиторів Й.Г.Альбрехстбергера та Г.К.Вагензайля, Л.Моцарта, Г.Ф.Телемана, А. Кореллі, М. Гайдна, концерт для тромбона і валторни Й. Гайдна).

У добу класицизму композитори, поряд із традиційними дублюваннями хорових партій, дедалі більше застосовують темброво-виразові особливості інструмента в епізодах із звукозображальними прийомами (похмуро-зловісні) піанісимо, грізні удари акордів мідної групи, глісандо¹, поєднання з дерев'яними духовими, цілі розділи доручені тромбовим ансамблям і соло). Подібні прийоми зустрічаються у творах К. Глюка, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетовена². Саме Л. Бетовену належить введення тромбонів до стабільного складу симфонічного оркестру.

В епоху класицизму та у практиці застосовуються найчастіше три тромбових різновиди: альтовий, теноровий та басовий. Альтовий тромбон у строї *in Es* зустрічається в партитурі французької редакції опери К.В.Глюка "Альцеста", важливим виразовим чинником служать тромбони у його опері "Іфігенії в Тавриді" та "Орфей і Еврідіка".

У класичній музиці тріо чи квартет тромбонів нерідко підтримують або дублюють голоси хору. Таку функцію тромбового ансамблю зустрічаємо у "Missa solemnis" Л. Бетховена, великій месі *c-moll* В. Моцарта (тут востаннє використано поєднання сопранового, альтового, тенорового та басового тромбонів) [30, С.128]. Водночас Л. Бетховен використовує тромбони у гімнічних, героїчних за образністю епізодах Симфоній № 5, № 6, № 9 та вищезгаданій месі.

Частим явищем є використання тромбової тонічної педалі чи патетичного соло ("Цампа" Ерольда, епізоди з "Чарівної флейти", сцена появи Командора у "Дон Жуані" та *Tuba mirum* з "Реквієма" В. Моцарта).

Епоха **романтизму** відзначається формуванням національних виконавських та композиторських шкіл (французької, німецької, чеської, італійської, американської), інтенсивним розвитком віртуозно-концертного напрямку у духовому музичному репертуарі. Цей процес тривав загалом до кінця XIX століття і відзначався спрямованістю та самобутністю національної традиції у творчості та інтерпретації, досягненню високої сольної, ансамблевої, оркестрової виконавської культури та появою музичних творів непересічної художньої вартості.

У цей період відбувається докорінна реформа конструкцій цілого ряду духових інструментів (поява вентиляльного механізму у валторні і труб, застосування системи конструкції Теобальда Бьома на флейті, фаготі та кларнеті, виникнення саксофона і туби).

У середині XIX століття функцію сопранового тромбона замінили вентиляльні труби. Їм на зміну прийшли тенор-бас-тромбон з квартвентилем (включенням квартвентиля досягався повний об'єм басового тромбона) та тромбон з квінтвентилем. Згодом виникли різновиди контрабасового тромбона ("тромбон з подвійним ходом" Г.Вебера, тромбони *in F* Ж.Галарі та Е.Деймеля,

¹ Вперше тромбове глісандо використовує Й. Гайдн у мисливському хорі з ораторії "Пори року" як звукозображальний прийом, який імітує гавкання собачої зграї.

² У творчості Л. Бетховена знаходимо й тромбовий ансамбль: "Три хорали *eguale* (*equale*) для чотирьох тромбонів (двох альтових, тенорового і басового) – твір, який яскраво свідчить про зацікавлення композитора цим інструментом (1812 р. написання) [Седракан С. 121, Горовой Ев. С. 128].

тромбон in B конструкції К.А.Моріца³, і найближчий родич сучасного його типу – вердівський тромбон – "тромбон-чимбассо"). Вентильні тромбони утвердились переважно у військових оркестрах завдяки зручності користування (насамперед у кавалерії, яка виключає користування кулісним механізмом) і технічності (вентильні інструменти відрізняються значно більшими можливостями у бігlostі, плавному, злитному legato), кулісні – у складі симфонічних оркестрів завдяки перевагам у якості звучання. Значною мірою змінюються і способи використання інструментів: партії стають більш індивідуалізованими, все більше місця мають розгорнені мелодичні лінії (сольні, унісонні та у поєднаннях з трубами⁴), поряд із цим тромбони часто застосовуються у зображальних та колористичних за функцією епізодах (у творах К.М.Вебера, Ф.Шуберта, Дж.Мейєрбера та особливо – у "Траурно-тріумфальній симфонії"⁵ і "Реквіємі" Г.Берліоза, де звучить 16 тенорових тромбонів).

Саме Г.Берліоз був першим, хто висловлювався на захист формування групи тромбонів лише з трьох тенорових інструментів і туби (оскільки, на його думку, альтовий тромбон поступається теноровому за тембральними характеристиками, а басовий доцільний у застосуванні як сучасна функція туби) [30, С.129]. Ф. Шуберт використовував тромбони у tutti, у поєднанні з дерев'яними духовими і струнними (наприклад, тема вступу "Незакінченої симфонії"). Поряд з дублюванням хору тромбонами (як, наприклад, у оркестровому супроводі хору з 1 дії "Гугенотів"), Дж.Мейєрбер широко використовував ці інструменти у різноманітних звукових ефектах і новітніх виконавських прийомах. Він був першим з композиторів, хто використав на оперній сцені духовий оркестр.

Серед творів для солюючого тромбона особливо репертуарними стали віртуозні концертні п'єси "Романс" К. М. Вебера та "Концертіно" Ф. Давіда. Серед композиторів, які писали для вентильних тромбонів, слід виділити Ж. Массне, А. Тома, Дж. Россіні і Дж. Верді. "Вентильні тромбони відрізнялися великими технічними можливостями. Дж. Россіні часто об'єднує їх із струнними навіть у швидких епізодах. Наприклад, в увертюрах до опер "Сорока-злодійка" і "Вільгельм Тель" партії тромбонів залишаються до наших днів одними з найскладніших в оркестровій літературі... Винятково технічні і виразні партії тромбонів в опері "Отелло", композитор Дж.Верді уперше застосовує такі виразові засоби тромбона, як трелі, різні форшлаги, що було новим етапом у тромбоновому виконавстві" [30, С. 129-130].

Принципово новим стало застосування тромбонів у творах пізнього романтизму та постромантизму (Р.Вагнер, Й.Брамс, Ж.Бізе, П.Чайковський, Г.Малер, Р.Штраус, Дж.Верді). В їх оркестровці широко застосовуються драматургічно значущі та персоніфіковані тромбонові соло та унісоми, потужні ансамблі тромбонових партій і як солюючі групи, і у подвоєннях зі струнними інструментами "коли ніщо інше не може надати цим партіям значної ваги і всепроникаючої сили" [9, С. 273]. Однак Р. Вагнер надавав перевагу рідше

³ Створений на замовлення Р. Вагнера

⁴ Поєднання тромбонів з трубами вперше в оркестровці застосував К.М.Вебер.

⁵ Г. Берліоз доручив соло ("Надгробну промову") третьому тромбону, виконавцю виняткового обдарування Дієппо [Берліоз Г. Мемуари. – М., 1967. – С. 478].

вживаному контрабасовому різновиду інструмента (Doppel-Posaune), який широко застосовував у своїй тетралогії "Кільце нібелунгів". Специфічний різновид контрабасового тромбона застосовував й Дж. Верді – вищезгаданий trombon-cimbasso. Р. Штраус відділяє від низької міді тубу, а групу з чотирьох тромбонів (три тенорових та басовий) поєднує з трубами. У творах Р. Штрауса робочий діапазон тромбона розширюється ($B_1 - e^2$), композитор широко застосовує сурдини та фрулято, швидкі пасажі зі стрибками та хроматизмами (прикладом може бути унісонний розділ для трьох тромбонів у його симфонічній поемі "Тілл Улленшпигель").

Натомість у творчості П. Дюка, Е.Шоссона, Г.Шарпантьє, К.Дебюссі спостерігаємо вишукану оркестровку, де поряд з *pp* тромбонів у примарних розосереджених мелодичних лініях часто застосовується гра з сурдинами та звукова колористика. У французьких композиторів частіше зустрічаємо оркестрування за участю трьох тенорових тромбонів у вузькому розташуванні, в австрійських і німецьких – три різних тромбони з широким розташуванням акордів групи і охопленням обширного звукового діапазону.

До творів сольного репертуару віднесемо концерти Е.Закса, Ф.Грефе, О.Ланге, С.Альшанського, Х.Пріора, М.Римського-Корсакова (для тромбона з духовим оркестром), Є. Рейхе, В. Блажевича (у його доробку 13 концертів, концертні дуети та мініатюри, обширна дидактична література). Серед творів малої форми: "Каватину" К.Сен-Санса, "П'єсу" Ж. Гі Ропара, "Ескіз" О.Черепніна, "Імпровізацію" О.Гедіке, "Арію" М.Ракова, "Романс" М.Стрельнікова, серед ансамблевих: сюїту для 13 духових інструментів, серенаду для 13 духових інструментів та сонатини № 1 та 2 для 16 духових інструментів Р. Штрауса.

"XX століття у Західній Європі та Америці – час яскравої композиторської творчості для духових інструментів. Більшість зарубіжних композиторів присвятила їм кращі зразки своєї музики. Такого багатства творів у цій галузі не знав жоден період історії духового інструментального мистецтва" [136, С.7]. Репертуар для духових інструментів поповнили твори Б.Мартіну, Й.Пауера, І.Матея, Е.Глобіла, О.Глазунова, Дж.Енеску, Б.Бартока, К.Нільсена, М.Спісака, Б.Бріттена, С.Барбера, А.Копленда, У.Пістона, Л.Бернстайна, Е.Вілла-Лобоса та ін.

Водночас саме у XX столітті відбувається стрімкий розвиток камерно-ансамблевих жанрів для найрізноманітніших сольюючих інструментів та камерних складів. Ця тенденція стосується й музики для духових інструментів. Мабуть, історія виконавства не знала такого періоду, коли духові інструменти настільки широко розкрили б свої виразові і віртуозні можливості, як у наші дні. Рушійною силою у розвитку сучасного духового інструментального мистецтва, у визначенні рівня педагогіки і виконавства, у вдосконаленні конструкцій інструментів є тепер не лише оркестрова практика, а значною мірою сольний і ансамблевий репертуар", – вказує один із провідних фахівців у галузі духового виконавства [140, С. 196].

Стилістикою, скерованою до повсякденності, доступності інтонацій у поєднанні з професійністю і сучасністю музичної мови, характеризуються численні композиції представників французької "шістки". Серед них: жартівлива і

демократична за характером тематизму тричастинна "Соната для валторни, труби і тромбона" Ф. Пуленка (1922 р.) з гротескним фіналом маршового характеру. Глибокою своєрідністю відзначається № 4 з циклу бразильського композитора Е. Вілла-Лобоса з циклу "Шорос" ("Плачі", до якого входить 14 п'єс для різних складів, 1926 р. написання), призначений для трьох валторн і тромбона. Рисами "прикладної музики" позначені "Фанфари" У.Уолтона (для 8 чи 12 виконавців на мідних духових, 1937 р.), квартет "Фанфари" для тромбона, валторни, труби і туби, присвячений С.Кусевицькому С.Барбера, "Фанфари" № 1 М.Тріппета (бл. 1953 р.) для трьох труб, трьох тромбонів та чотирьох валторн, "Прелюдія" для мідних духових, дзвонів і ударних (1962 р.).

Небуденним композиторським експериментом став камерний концерт для фортепіано, струнних і тринадцяти духових А. Берга (1925 р.), написаний у додекафонній техніці.

В палітру неокласицизму входять і власне класицистичні наслідування, а також необароко, неоромантизм, відтворення окремих рис ренесансних традицій. До таких належать твори П. Хіндемита: "Ранкова музика для мідних духових" (ввідна композиція з "Дня музики у Пльоні", 1932 р.), "Концертна музика для мідних і струнних" (т. зв. "Бостонська симфонія", написана до 50-річчя Бостонського симфонічного оркестру, 1931 р.), "Концертна музика для фортепіано, мідних і двох арф" (1930 р.), "Септет" для духових (1948 р.), "Симфонія in B" для духового оркестру (1951 р.). Особливе місце серед творів цієї групи займає "Соната" для тромбона і фортепіано (1941 р.) До тієї ж стилістики належать "Анданте" для труби, валторни і двох тромбонів О.Глазунова та група тромбонових композицій польського митця К.Сероцького, що виникла внаслідок творчої співпраці з блискучим виконавцем Ю.Петраховічем: концерт (1953 р.) та сонатина (1954 р.) для тромбона, а також сюїта для чотирьох тромбонів. Цим творам притаманна складна гармонічна мова у поєднанні з графічною стрункністю форми і лаконізмом виразових засобів.

У творчості митців ХХ століття дедалі частіше можна спостерігати необарокову тенденцію. Тяжіння до більш камерних за звучанням виконавських груп. Іще однією характерною ознакою цього періоду є тяжіння до нестабільної циклічності сюїтного типу з провідними інструментами-солістами в кожній з частин, поява пасторальних образів, поліфонічних форм викладу, дедалі частіше звертання до старовинних інструментів (клавесин, челеста, гобой д'амур, орган), протиставлення масиву звучання сольним чи ансамблевим розділам – усе це свідчить про зміцнення орієнтирів необароко в камерній музиці. Своєрідним відображенням необарокових тенденцій став "Маленький концерт для клавесина, флейти, гобоя, фагота, труби, тромбона і ударних" за лютневими п'єсами XVI століття, Симфонія № 5 для духових інструментів (1922 р.), необарокове за стилістикою "Зимове концертіно" для тромбона і струнних Даріуса Мійо (1958 р.), ряд творів Ігоря Стравінського: Симфонія для духових інструментів пам'яті К. Дебюссі (1919-1920 рр.), "Циркова полька" (1942 р.) для духових, Траурні канони і пісня "Пам'яті Ділана Томаса" (1954 р.) для тенора, струнного квартету і чотирьох тромбонів.

У середині ХХ століття тромбонова література збагачується значною кількістю творів американських, польських, угорських, чеських, італійських, голландських авторів, витриманою у формі сонатних циклів. Це сонати для тромбона і фортепіано Л. Бассета, Д. Девісона, Г. Маккея, А. Мітші, І. Тікача; сонати для тромбона зі струнним оркестром Е. Фаріни та Іштвана Матея; сонатини для тромбона і фортепіано Д. Кастареде, М. Крейчі, Ж. Кютс'єра. Яскравими зразками сонатно-концертних циклів є також концерти для тромбона з оркестром А.Томазі (1956 р.) та А. Шиблера (1957 р.), І. Матея, концертино для тромбона і струнних Л.Ларсена, виняткове за рівнем віртуозності "Концертино" М. Спісака (1951 р.), концерти для тромбона з оркестром Н. Платонова (1962 р.) та А. Нестерова (1953 р., написаний для виконавця-віртуоза К. Ладілова).

Особливу групу становлять інструментальні програмні мініатюри камерного та концертного плану: "Баллада" для тромбона з оркестром Ф. Мартона (написана для конкурсу в Женеві), "Тромбонетта" І. Пауера для конкурсу "Празька весна", "Тромбоніада" Ш.Вереша, цілий ряд творів Е.Бозза: "Балада", "Пам'яті Й. С. Баха", "Чакона", "Р. Бутрі "Капріччіо", "Тромбонера"; твори для тромбона й органа "Роздум" П. Брауна, "Інтермеццо" Е.Шифмана, "Молитва" Б.Мюллера.

Своєрідного творчого вирішення вимагають від авторів композиції для тромбона соло: такими є сонати Б. Шілдса та В. Буяновського, "Елегія" Л.Бернштейна, "Фантазія" М.Айрленда, "Сюїта" Л. Бассета, "Basta" В.Фрабса тощо.

Найновіший тромбоновий репертуар поповнюється останніми роками значною кількістю яскраво експериментальних творів як за характером трактування виразових засобів самого інструмента, так і в особливостях нетипових тембрових поєднань. До таких яскраво інноваційних експериментів належать: " У дружбі " для тромбона і струнного тріо К. Штокгаузена, "Секвенція V" та "Call" ("Заклик", 1998 р.), "Solo" для тромбона з оркестром Л. Беріо (1999 р. написання), "Музичка IV" – концерт для тромбона (1995 р.) Г. Гурецького, "Prestop II" В. Глобокара (1998 р.) та "Tilpulun" (1998 р.) Б. Уеба для тромбона і звукового процесора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр – М.: Музгиз, 1953. – Т. II. – 448 с.
2. Щепакін В. М. Музична діяльність братів Іранеків і Й. Голлі в Харкові у дослідженні Й. Сханілеця "Za slavou" // Музичне мистецтво: зб. наук. ст. – Донецьк: Юго-Восток, 2004. – вип. 4. – С. 141-152.
3. Горовой С. Г. Еволюція конструкції і ролі тромбона в музичній культурі Європи // Мистецтво України: Зб. наук. праць. – К., 2004. – вип. 4 – С.125-132.
4. Польская И. И. Эстетическая специфика ансамблевого исполнения, мера и пропорциональность) // Професійна підготовка фахівців вищої школи в умовах оновленої парадигми освіти: Зб. наук. пр. / За ред. В. М. Шейка, О. Г. Стахевича. – Х.: ХДАК, 1999. – С. 131 – 140.
5. Herd M. An outline History of European Music / London: Novello, 1968. – 132 p.
6. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1972. – 202 с.
7. Усов Ю. А. Современная зарубежная литература для духовых инструментов // Методика обучения на духовых инструментах. – Вып. IV. – М., 1976. – С. 196-220.

СИСТЕМА ДУХОВОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ОРКЕСТРОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ИЗРАИЛЕ

Как известно, Израиль – земля древняя, но государство молодое, здесь многое недавно начато с нуля в музыкальной культуре и образовании. В страну прибывали музыканты из разных стран. Воспитанные каждый на своей культуре, они привносили разнообразные методики в музыкальное образование. Наиболее сильное влияние оказали немецкая и русская композиторская и исполнительская школы. А структурно израильская система образования ближе к американской.

Израильские дети, желающие получить специальное музыкальное образование, занимаются в музыкальных школах или с частными преподавателями. В музыкальные, школы-консерватории принимают детей с шести лет. Там преподают игру на различных музыкальных инструментах, ритмику, теорию музыки и балет.

В стране есть также ряд музыкальных общеобразовательных школ, дающих полное среднее образование. Во многих молодежных клубах и общественных центрах действуют кружки по обучению игре на различных инструментах. Многие дети младшего возраста учатся игре на блокфлейте – часто не столько для приобретения навыков игры, сколько для расширения музыкального кругозора.

Возьмем для наглядного примера город Петах-Тикву, где я работаю уже 20 лет. Расскажу, как у нас построена учеба. Приблизительно так же это работает во всех других городах.

Музыкальное образование в консерваториях Израиля платное. Раз в неделю урок по избранному инструменту, теория и история музыки и оркестр.

Чтобы ребенок сам захотел обучаться игре на тромбоне, тубе, валторне – такого, как правило, не бывает. Обычно все хотят играть на флейте, кларнете, саксофоне, ударных инструментах. Поэтому от консерваторий в некоторых общеобразовательных школах города существуют утренние проекты.

Эти уроки называются "оркестровые инструменты" и они введены во всех четвертых начальных классах в школьное расписание.

Работают 4-5 преподавателей. Каждый ведет группу из 3-5 учеников. Обучение два раза в неделю по 45 минут.

Работа учителей оплачивается частично министерством просвещения, частично муниципалитетом. Через полгода начинает функционировать оркестр. К концу первого года дети и родители должны решить, продолжает их ребенок дальше обучаться музыке или нет.

Затем часть детей переходит в собственно консерваторию, где начинает осваивать инструмент более глубоко и основательно. Те из учеников, кто перешел в консерваторию на индивидуальное обучение, продолжают играть в школьном оркестре. Но это уже более подвинутый коллектив, которому в дальнейшем по плечу и более серьезные – по сравнению с младшей группой оркестра –

произведения. Вот откуда берутся тромбонисты, валторнисты, тубисты и другие более редкие музыкальные инструменты и исполнители на них.

Некоторые школы работают в другом направлении: скрипка и виолончель. Там также все построено по вышеописанному принципу.

Не так давно я поместил в Интернете рассказ об уникальном израильском музыкальном коллективе – Оркестре Армии обороны Израиля. Статья называется "По Красной площади с оркестром". Такого оркестра, пожалуй, нет больше нигде в мире, так как все ребята – 18-19-летние солдаты срочной службы. Каждые полгода-год здесь происходит ротация, но у главного дирижера Михаэля Яарана нет дефицита исполнителей, так как вновь и вновь приходит пробоваться очень много музыкальной молодежи. Это говорит о многом, и главное – о том, как любят музыку в израильских семьях, как приобщают детей к музыкальной культуре, как стараются дать им музыкальное воспитание.

В Израиле существует большое разнообразие форм музыкального образования. Одной из них можно было бы назвать так называемые "Бейт-сефер менаген" (дословно – "играющая школа") – такие есть во многих городах Израиля. Это только утренние, без связи с консерваториями, проекты в школах, оркестры которых играют на всех школьных (впрочем, и не только) мероприятиях. Они бывают самые разные – духовые, народные (восточная музыка), оркестр блок-флейт, в их состав могут входить синтезаторы, ударные инструменты.

Кроме того, есть так называемые "Бейт-тизморет" (оркестровый дом) – там проводится обучение игре только на духовых инструментах утром, а затем – послеобеденные занятия по теории музыки, индивидуальные занятия и оркестр. Есть и консерватории, не имеющие утренних проектов, – отчего они, скорее, только проигрывают. Как правило, они малочисленны и с небольшими оркестровыми коллективами, а в некоторых все сводится только к индивидуальным занятиям и ансамблям малой формы.

Как возникают эти музыкальные проекты и в каких городах, поселках или кибуцах они находятся, зависит от многих факторов. Это может быть заинтересованность местных властей или личное желание директоров школ. Ведь все это стоит денег. Надо платить преподавателям зарплату, необходима материальная база. Приобретение инструментария и уход за ним. За последние 20 лет, с приездом большой репатриации из бывшего СССР, число таких проектов многократно возросло, что подняло общую культуру страны и дало полноценную работу многим музыкантам.

Начало профессионального музыкального образования в Израиле является, в значительной мере, результатом усилий Шуламит Руппин. Ее институт открыл свои двери в Яффо, близ будущего Тель-Авива, в 1910 году, и в числе его преподавателей поначалу было много профессиональных музыкантов, специально приглашенных из Европы.

Во главе организации, которая стала называться "Шуламит", после безвременной кончины Шуламит Руппин, встал скрипач из Женевы Моше Норенко. Первые группы студентов были численностью 30-75 человек. Родители с удовольствием направляли на учебу в это учебное заведение своих

детей, студенческие концерты стали заметным социальным и культурным явлением в Яффо. Они заполнили для многих эмигрантов культурный вакуум, так как в Израиль в то время приезжало много людей из Европы, привыкших посещать хорошие концерты классической музыки.

В Тель-Авиве, что строился на песках близ Яффо, было тогда 1800 жителей, и едва ли не треть его жителей посылала своих детей изучать музыку. Этот удивительно высокий процент оставался стабильным до 1930-х годов, когда с резким ростом населения города выросло и число студентов.

В 1972 году ветви музыкального образования школы "Шуламит" протянулись и в Иерусалим.

1980-е годы были ознаменованы ростом новых районов в Иерусалиме, жители которых также приобщали своих детей к музыкальному образованию. Обнаруживалось много новых талантов, и в течение нескольких лет число студентов иерусалимского отделения перевалило за пятьсот. Были сформированы оркестр для женщин, профессиональный струнный оркестр, оркестр камерной музыки, студенческие и другие оркестры.

При поступлении в высшее музыкальное заведение Израиля – музыкальную академию – непременно требуется документ о среднем образовании, как и при поступлении на любой факультет университета. Проводятся экзамены по специальности. Необходимо сыграть концертную программу, состоящую из сонаты или концерта, этюда, нескольких пьес; записать на слух двухголосный диктант. Он самый. Куда без него?

Необходимо заметить, что изучению теоретических дисциплин уделяется большое внимание.

Как и в российские музыкальные школы, в израильские консерватории на обучение по классу духовых инструментов детей принимают с 10 лет. До 18-летнего возраста они изучают на протяжении пяти лет сольфеджио и историю музыки, а на протяжении всей учебы участвуют в оркестре и в ансамблях. Также есть три очень ответственных экзамена (помимо ежегодных академконцертов). После третьего, пятого года обучения. И, конечно, государственный экзамен.

Он у нас, в Израиле, совпадает с последним классом в общеобразовательной школе. Оценка, полученная на государственном экзамене по музыке, входит в общий аттестат. Это может быть 5 или 3 единицы, в зависимости от исполнительских возможностей ученика, что поднимает общую среднюю оценку аттестата. Требования для государственного экзамена довольно сложные. Я бы их приравнял к аналогичным требованиям в музыкальных училищах России.

Конечно, высшая цель, получающих профессиональное музыкальное образование в Израиле, – музыкальная академия. А их в Израиле две – Тель-Авивская и Иерусалимская. Расскажем немного об одной из них и о ее ректоре.

Новый ректор музыкальной академии Бухмана-Мета Тель-Авивского университета доктор Томер Лев меньше всего похож на важного академика. Да и вообще, на типичного ректора – крупного, седовласого, величественного – не походит. Томер Лев молод, ему нет и сорока, изящен, гибок, прост и приветлив.

Он и сам выпускник фортепианного факультета Тель-Авивской академии, получил докторскую степень в Нью-Йорке. Как пианист, он много выступает в качестве солиста и ансамблиста. Томер Лев также превосходный лектор: он предваряет вступительным словом все концерты студенческого симфонического оркестра, а его беседы в цикле концертов-лекций "Венское чудо", где он играет и рассказывает, пленяет поэтичностью слога, тонкостью наблюдений, недюжинной эрудицией и артистическим обаянием.

Главным же направлением своей деятельности доктор Лев считает совершенствование высшего музыкального образования. В Израиле имеются два учебных заведения, которые готовят музыкантов высшей квалификации, и оба до сегодняшнего дня именуется академиями музыки.

Академия в Иерусалиме носит имя Самуэля Рубина, первого мецената высшего музыкального образования еврейского населения тогда еще подмандатной Палестины.

Причем, если иерусалимская академия музыки и танца Рубина – отдельное, самостоятельное учреждение, то музыкальная академия Бухмана-Мэта в Тель-Авиве – составная часть университета. Имя дано в честь крупного мецената из Германии Йосефа Бухмана и главного дирижера Тель-Авивского симфонического оркестра Зубина Мэта.

Для сравнения: в Соединенных Штатах высшее музыкальное образование получают на музыкальных факультетах университетов (большой частью композиторское, дирижерское и музыковедческое образование), а также в двух самых престижных заведениях: Джульярдской школе в Нью-Йорке и институте Кертиса в Филадельфии.

Государственные инвестиции в культуру – это не деньги на ветер, это вложение в будущее. ЮНЕСКО рекомендует вкладывать в культуру 1 процент государственного бюджета, а в Израиле после всех недавних сокращений – это даже и не процент, а всего 0,002 процента. И, несмотря на это, уровень музыкантов, учившихся в Израиле, очень высок. Израиль остается экспортером обучения талантов, что приносит государству немалые материальные и моральные дивиденды. Ведь артисты, музыканты – это лицо страны. Наши выпускники завершают образование и преподают в самых знаменитых академиях мира, выступают на самых престижных концертных эстрадах.

1991 год... Меня познакомили с директором консерватории г. Петах-Тиква Арье Рувеном. Встреча оказалась очень теплой и приятной, но место преподавателя по кларнету и саксофону в консерватории не было, и Арье предложил мне поработать в проекте по утрам, причем учить детей игре на фанфарах, а там, мол, увидим. Постепенно я уговорил руководство консерватории дать мне другие инструменты и добавить преподавателей.

Моя первая утренняя работа – оркестр школы "Гордон", которым я руковожу по сей день и где директором много лет работает Варда Гранот. Здесь я работаю уже 20 лет, многие из детей этой школы – моя гордость в консерватории.

Два года я работал по утрам в Петах-Тикве, а после обеда ездил в консерватории городков Кирьят-Моцкин, Ор-Акива, Кирьят-Атта, Кирьят-

Бялик. Все они расположены на севере Израиля, далеко от Петах-Тиквы. Например, до Кирьят-Моцкина – 120 километров.

"Веселое было время". Сейчас моей тогдашней выносливости можно только позавидовать.

Теперь у меня довольно большой класс, а кроме этого, я веду различные инструментальные ансамбли, а также духовой оркестр. Мои коллеги – это очень опытные музыканты. Достаточно сказать, что духовой оркестр консерватории Михаила Дельмана на протяжении более 15 лет постоянно занимает первые места на всеизраильских конкурсах духовой музыки и неоднократно – на международных конкурсах за границей.

Духовой оркестр города Петах-Тиквы – "Wind Orchestra of the Petach Tikva Conservatory" основан в 1972 году и базируется при муниципальной консерватории. Директор Э.Алон. Коллектив состоит из 70 юных музыкантов в возрасте от 12 до 18 лет, и часто выступает перед жителями города и пользуется большой популярностью. Большое внимание и поддержка оказываются духовому оркестру со стороны муниципалитета (мэр И. Охайон).

На духовом отделении занимаются более 200 детей. Оркестр постоянно занимает призовые места в Израиле, а также является лауреатом многих престижных международных конкурсов. Первые места в Керкаде (Нидерланды), Цюрихе и Интерлакене (Швейцария), второе место в Виленсии (Испания). Оркестр побывал с концертами в США (Чикаго) и в Норвегии. Записано несколько компакт-дисков.

Руководит коллективом уже упоминавшийся мною Михаил Дельман, выпускник Кишиневской консерватории. Благодаря его высокой профессиональной подготовке, а также отличным организаторским способностям, оркестр постоянно на высоте.

На отделении преподают педагоги с большим стажем и умением работать с детьми. Необходимо отметить, что подавляющее большинство преподавателей – это люди из бывшего СССР. Благодаря лучшим традиционным методикам русской и советской школы обучения игры на духовых инструментах, они смогли сформировать высокий уровень исполнительского мастерства учеников.

Хочу назвать некоторых педагогов, своих коллег. Это Алекс Чичельницкий, выпускник Московского института имени Гнесиных, преподаватель класса тромбона Самуэль Шифрин, выпускник Алма-Атинской консерватории и факультета военных дирижеров, преподаватель класса тромбона. Алекс Ройзман, выпускник Казанской консерватории, преподаватель класса трубы. Шимон Ваинрид, выпускник Кишиневской консерватории, преподаватель класса флейты. М.Ицхаков-выпускница Душанбинской консерватории, преподаватель класса флейты, Ю.Горлин – выпускник Харьковского института искусств, преподаватель класса валторны, В.Жиляев – выпускник Одесской консерватории, преподаватель ударных инструментов, ну и ваш покорный слуга – выпускник Одесской консерватории, преподаватель класса кларнета и саксофона.

В репертуаре оркестра консерватории – классическая музыка, музыка современных израильских и зарубежных композиторов. Это всегда яркие, интересные произведения, требующие хорошего владения инструментом. Для оркестра много пишет замечательный израильский композитор Борис Пиговат.

Вот далеко не полный перечень нашего репертуара. М.П. Мусоргский "Картинки с выставки" и "Ночь на лысой горе", Д.Д.Шостакович "Праздничная увертюра", И. С. Бах. "Чакона", Г.Малер, 5 симфония (1 часть) – в талантливой аранжировке М.Дельмана, Б. Юсупов. "Хайфские зарисовки". Б. Пиговат. "Массада", "На горе Сион". Ф. Зуппе "Поэт и крестьянин" И. Грациани (один из главных дирижеров оркестра Армии обороны Израиля) "Марши".

На базе консерватории работают еще несколько творческих коллективов. Недавно был образован любительский духовой оркестр, состоящий из выпускников специальных учебных заведений и музыкантов-любителей. Ансамбль саксофонов консерватории, которым я руковожу, завоевал популярность в городе, дает много концертов, играет легкую музыку, а также песни израильских композиторов. Кроме этого, плодотворно работает ансамбль флейт под руководством Шимона Ваинрида. При консерватории существуют также два подготовительных оркестра, которые дают музыкантов в основной оркестр.

Хочется отметить выпускников нашей консерватории, ставших замечательными исполнителями. Среди них: М. Тимошин и А. Вайнер (флейта), солисты оркестра армии обороны Израиля, лауреаты Всеизраильского конкурса молодых исполнителей, С. Бергер (валторна) – музыкант ансамбля современной музыки во Франкфурте, Ш. Брил (кларнет) – выпускница Академии музыки в Любеке (Германия), победительница на Женевском конкурсе в 2007 году, Б. Керцман (труба) – лауреат международного конкурса в Польше, музыкант Штаатс Опер (Германия), М.Меерович – солистка-кларнетистка симфонического оркестра города Бээр-Шевы и другие.

Как видите, в Израиле духовая музыка развита на достаточно хорошем уровне. Особенно это стало заметно в последние годы. Каждый год проводятся конкурсы и фестивали духовых оркестров. Израильские духовые оркестры – желанные гости на зарубежных фестивалях и конкурсах духовых оркестров, где они нередко занимают призовые места, что само говорит об исполнительском уровне этих коллективов. Среди ведущих оркестров можно назвать коллективы Кфар-Сабы, Нетании, Афулы, Хайфы, Акко, Тель-Авива, Бат-Яма.

Вот такова краткая информация о нашей действительности в области детского музыкального образования. Автор ни в коей мере не претендует на научный труд. Тема многогранна. Консерваторий с различными построениями своих программ и приоритетов много. Обо всем в этой небольшой статье не расскажешь. Думаю, я лишь чуть приоткрыл читателю дверь в аудиторию израильского детского музыкального образования, в частности обучения игре на духовых инструментах, которому я сам с удовольствием посвятил немало лет своей творческой жизни.

ДУХОВІ ОРКЕСТРИ ЧЕСЬКИХ ПЕРЕСЕЛЕНЦІВ В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ

Публікація є спробою до певної міри ліквідувати прогалину в історії розвитку духових оркестрів Волині. Тематика дослідження тісно переплітається з кафедральною темою науково-дослідної роботи і навчальними планами та робочою навчальною програмою з дисципліни "Історія інструментального та оркестрового виконавства" кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету.

Наукова новизна – розкриття процесу становлення та розвитку духових оркестрів на Волині, збереження відомостей про духові оркестри в різні періоди розвитку. Документальна основа – матеріали архівів, бібліотек, публікацій у ЗМІ, афіші, концертні програми, статистичні дані управліннь культури, а також матеріали особистих архівних надбань відомих митців Волині.

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

У першій половині ХІХ ст. дві третини населення Волині були неписьменними. Тільки 5 відсотків дітей українців, в основному із заможних родин, мали змогу навчатися рідною мовою. Так, на території Рівненської області існувало п'ять клубів та чотири приватні кінотеатри. У Волинському воєводстві було лише дві середні школи, де навчання здійснювалось українською мовою – у Луцьку і Рівному.

Духове оркестрове виконавство формується в Європі наприкінці ХVІІ – на початку ХVІІІ ст. На слов'янських землях музична культура дворянських кіл поступово захоплювала широкі верстви населення. Кріпосні оркестри з'являються в маєтках поміщиків та вельмож.

У Волинській губернії в той період існували оркестри в графа А. Іллінського, який мав духовий і симфонічний оркестри, в репертуарі яких звучали твори Віденських класиків, у поміщика Ганського оркестр налічував 40 кріпосних, капельмейстер Август Герке, в поміщика Миколи Нововійського оркестр складався із 17 музикантів.

На початку ХІХ ст. духові кріпосні оркестри діють у с. Межиричі в пана І. Стецького, у містечках Цепцевичі в пана Урбанського, в Корці у корпусного генерала О. Леванідова та Дубні, де оркестри утримував князь М. Любомирський.

Розквіт оркестрового виконавства пов'язувався з експлуатацією безправних кріпаків-музикантів, які, крім своїх музичних обов'язків,

виконували господарську роботу, прислужували поміщикам. Навчання музиці та гри на духових інструментах вважалося невід'ємною частиною виховання в родинях дворян та інших верств населення. Поширюється практика організації домашніх концертів, вистав, бесід про музику, живопис, основу якої складали місцеві творчі сили. Чималу роль у період XIX ст. у розвитку українського оркестрового виконавства відіграли навчальні мистецькі заклади (Галицьке музичне товариство у Львові, відділення Імператорського російського музичного товариства в Києві, Харкові, Одесі), на базі яких створювалися музичні школи, училища та консерваторії.

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

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

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

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

Історичний матеріал про життя чеських переселенців на Волині в 1870-1947 роки опублікований у виданні (чеською мовою) "Гулеч Чеська на Волині" (автори Іржі Бонек, Дануше Манова, Вацлав Старек), в якому розповідається, що поміж переселенців були переважно люди середнього достатку, а саме: шевці, ковалі, мулярі, кравці та музиканти. Чеські переселенці зводили будинки

таким чином, щоб було організоване село, а землі знаходились біля власного обійстя. За договором із Волинським губернатором, чехам давали землі обабіч дороги з Острога до Дубна, у тому числі приблизно третину орної землі за лісом біля дороги, що веде на Мізоч. Виникають чеські школи, усіяко підтримувані сільською общиною, організовуються театральні, хорові гуртки (капела "Далібор") та духові оркестри, які мають свої прапори, нотну літературу, інструменти. Керували оркестрами Ян Крейчи та Антонін Двожак.

У той час очевидним був господарський розвиток, ріст добробуту населення, активізувалась діяльність освітніх і культурно-просвітницьких організацій. Так, у 1908 році в с. Гільча було організовано пожежну частину, при якій діяв духовий оркестр, з 1925 року будується клуб, а в 1928 році добудовано зал і сцену, а також підняли будівлю клубу на один поверх, за якою облаштували спортивний стадіон і парк. Організовано загальну бібліотеку, фонд якої налічував понад 1000 примірників освітніх та нотних видань.

Чеська культура, яку переселенці інтегрували до Волині, стала частиною історії українського народу, гармонійно збагатила культуру Волинського Полісся.

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

Вагомий внесок у розвиток духового виконавського мистецтва в другій половині ХХ ст. зробили мистецькі та культурологічні навчальні заклади Волині. Успішно діють Рівненський державний інститут культури, де в 1971 році створено кафедру духових та ударних інструментів, Луцьке та Рівненське музичні училища, Луцьке та Дубенське культурно-освітні училища, музичні школи.

На сучасному етапі Волинь стає центром розвитку духового мистецтва в Україні, де традиційно проводяться Міжнародний фестиваль духових оркестрів "Сурми" у Рівному, Міжнародний фестиваль джазової музики у Луцьку, Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах ім. В'ячеслава Старченка в Рівному, молодіжний конкурс "Нові імена" і щорічні обласні огляди-конкурси духових оркестрів, ансамблів, виконавців на духових та ударних інструментах серед учнів дитячих музичних шкіл, Палаців дітей та молоді, вищих мистецьких навчальних закладів I-IV рівнів акредитації та професійних колективів.

СЕКРЕТИ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЛЮДВИГА КОТЛАРА (ДО 75-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Спогади про Людвигу Михайловича Котлара завжди мене хвилюють. Сумую, що вже стільки років митця немає серед нас. З радістю згадую свою юність і свого наставника. Відчуваю безмежну вдячність долі за надану мені можливість спілкуватися і навчатися у такого Маестро.

Минуло вже 22 роки з часу нашого знайомства, це роки навчання в Рівненському музичному училищі, Рівненському державному інституті культури, Рівненському державному гуманітарному університеті, а в моїй пам'яті не згасають враження від мого викладача Котлара Людвигу Михайловича.

Думати, говорити, писати про свого вчителя – означає заглиблюватися у світлий, благородний і змістовний світ спогадів про музиканта і людину, який упродовж багатьох років ненав'язливо впливав на формування нашого інтелекту та естетичного смаку.

Безкомпромісний у поглядах і переконаннях, надійний у праці та вірний у дружбі, завжди відкритий до добра і нетерпимий до фальші – таким є Людвиг Михайлович у нашій пам'яті всіх тих, хто у нього навчався, хто його знав і працював разом з ним. Це пам'ять на все життя!

Народився Людвиг Михайлович Котлар (1937–1996 рр.) в м. Ужгород Закарпатської області.

Як кожна українська дитина, малий Людвиг любив слухати пісні, а голос мами, Аронки Миколаївни, його просто зачаровував, коли вона співала, пораючись біля печі чи працюючи на городі. Він і сам часто наспівував разом з нею улюблені мелодії. Музичному розвитку дитини сприяло й те, що батько майбутнього музиканта Михайло Йосипович був здібним музикантом, грав на духових інструментах. Хлопчик відвідував музичну школу, де розвивалися його здібності. Він спритно вже грав на духових інструментах і часом брав у руки диригентську паличку, керував шкільним оркестром.

Після закінчення загальноосвітньої школи у 1955 році він вступив до Ужгородського державного музичного училища, яке закінчив за три роки з відзнакою. У 1958 році вступив до Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка. Паралельно навчався на біологічному факультеті (заочна форма навчання) Ужгородського державного університету.

Під час навчання в консерваторії працював у Львівському Будинку вчителя (1960–1962 рр.) керівником дитячого ансамблю, викладачем теорії музики та сольфеджіо у музичній студії, 1961–1964 рр. – артист оркестру консерваторської оперної студії, 1962–1964 рр. – викладач Львівської дитячої музичної школи №1. Після закінчення Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка (1964 р.), отримавши кваліфікацію артист оркестру, диригент, він був направлений на роботу до Рівненського державного музичного училища [2].

Саме в цей час молодий викладач відчув потребу до самовдосконалення, бажання реалізувати себе в творчому пошуку. І тому наступні роки життя були пов'язані з Рівненським державним музичним училищем.

Його життя в мистецтві – це життя працівника, який не шукав легких шляхів і в подоланні труднощів черпав натхнення і сили для улюбленої справи, запалював молоді серця, вчив їх жити і працювати, виховував любов до своєї професії.

Продовжуючи справу своїх педагогів, Л.М. Котлар сприяв підвищенню майстерності виконавців на ударних інструментах, розвитку методики викладання, формуванню репертуару з кращих зразків світової музики. Глибоке розуміння музичного мистецтва, критичний розум, спостережливість, наполегливість, працьовитість, яскрава уява Л.М. Котлара дозволили йому побачити "обріи" та перспективи розвитку духової музики. Любов до ударних інструментів, знання специфіки, потенційних можливостей цих унікальних інструментів, палке бажання вивести їх на професійний рівень – усе це визначило життєвий шлях Людвіга Михайловича.

Наполеглива виконавська та педагогічна діяльність Л.М.Котлара стала основою для створення його школи ударних інструментів, яка узагальнила накопичений досвід у галузі виконавської творчості, педагогіки і методики. У формуванні його виконавських та педагогічних принципів простежується вплив видатних представників фортепіанної, скрипкової, органної шкіл: К.Ігумнова, А. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, Г. Когана, Ф. Бузоні, А. Корто. Тісний зв'язок із класичною музикою, використання кращих її традицій, підпорядкування художнього задуму всіх виразних можливостей ударних інструментів, пріоритет творчості у навчанні – ось ті критерії, якими він керувався у своїй діяльності.

Людвіг Михайлович працював старшим методистом відділу духових інструментів Рівненського державного музичного училища, упродовж 7 років керував духовим оркестром, а в 1978 році став керівником педагогічної практики, заступником директора з навчальної роботи. Він організатор і керівник ансамблю барабанщиків – який був учасником I фестивалю болгаро-радянської дружби, республіканського фестивалю – звіту I заключного концерту, присвяченого 50-річчю утворення СРСР, телевізійного звіту Рівненщини та інших святкових заходів. Керував естрадним оркестром Рівненського Будинку вчителя, духовим оркестром УПВГ. У 1980 р. створив ансамбль ударних інструментів, який був лауреатом республіканських та міжнародних фестивалів духової музики. У репертуарі колективу – українська та зарубіжна класика, твори сучасних авторів, зокрема "Прогулянка" М. Корейчука [1].

Детальний розгляд твору, його аналіз щодо форми і змісту, розмірковування про музику та її особливості (фарби, темпи, тембри, сила звучності), асоціації, викликані нею, виявлення технічно складних елементів – усі ці питання мали місце на заняттях Л.М. Котлара, особливо на початкових етапах роботи над твором. Педагог, насамперед, ставив за мету потенціювати розумову діяльність учнів, по-іншому подивитися на вказівки автора щодо фразування, штрихів, викликати зацікавленість до тексту. Підкреслював, що головною метою музиканта є створення свого інтерпретаційного бачення змісту, виконання твору в оригінальній трактовці. Учень, який вивчає твір, повинен стати творцем-інтерпретатором, у розпорядженні якого, окрім нот,

особисте бачення музичного матеріалу, вміння створити виконавський образ та втілювати його.

Особисті оригінальні знахідки та варіанти інтерпретації творів у цілому, на думку Л.М. Котлара, тільки тоді можуть бути переконливими, коли учень побудує їх, базуючись на гармонійній відповідальності авторських вказівок індивідуальному баченню цілісного музичного образу.

Учнів завжди вражала і переконувала манера судження Л.М. Котлара щодо музичних властивостей твору, вміння розкрити логіку розвитку думки композитора. Результатом таких бесід було глибше уявлення про звучання п'єси, бачення суттєвих деталей музичної тканини, впевненості у своїх інструментальних діях. Вказівки Людвіга Михайловича відповідали здібностям учня, рівню його технічної підготовки, складності музичного матеріалу.

Особливу увагу в роботі над віртуозними творами Л.М. Котлар приділяв логічній, гранично зручній аплікатурі, чим володіють не всі педагоги. Кожне складне в технічному відношенні місце полегшувалось настільки, що фактично переставало бути важким. Завдяки раціональній аплікатурі великі технічні фрази зручно розбивались на малі епізоди, все ставало ясным і простим.

Полегшувався не тільки окремий пасаж, але й фразування, здобуваючи одночасно і віртуозний блиск, і осмисленість, виразність.

Працюючи над розвитком майстерної гри, чому приділялось першочергове значення, Людвіг Михайлович зазвичай підходив до мене, підписуючи аплікатуру, знаки фразування тощо, і все тоді ставало ясным.

Всі учні Людвіга Михайловича з багатьох цікавих прийомів його роботи відмічають якраз його особливий талант розумного технічного членування і пошуку зручної аплікатури, яка дозволяла швидко подолати технічні труднощі твору.

Велику роль у становленні студента-виконавця відводив Людвіг Михайлович уяві, розвитку її форм. Він знав, що вміння точно відтворити ту чи іншу звукову структуру з п'єси мають не всі студенти, а зорове "бачення" музики взагалі факт нечастий.

Самовіддана праця у поєднанні з талантом дарують людям радість зустрічі з дивом, що називається високим мистецтвом. Саме такими якостями і обдарувала природа Людвіга Михайловича Котлара. У нього був чудовий слух, тонке відчуття ритму, багата фантазія, виняткова музикальність і, звичайно ж, вишукана мануальна техніка, вибуховий темперамент, емоційність, завзяття і пульсуюча енергія. Все це дозволяло йому з однаковим успіхом освоювати різні композиторські стилі як класичної, так і сучасної музики. Він вчив образно мислити, використовуючи при цьому різноманітний репертуар, життєві події, картини природи, твори суміжних мистецтв. Яскраві образні порівняння допомагали учням знаходити зорово-сюжетні підтексти до музики. Для учня, свідомість якого перевантажена руховим, слуховим, тактильним почуттям, говорив Л.М. Котлар, додатковий цілісний образ, як сонячне сяйво, дозволяє глибше розібратись у музичному змісті твору і пережити його як творчу сповідь.

Від пошуку окремих образних порівнянь, розвитку творчої уяви учня до становлення виконавської індивідуальності – ця лінія педагогіки Л.М. Котлара

простежується дуже чітко. Її він дотримувався на всіх щаблях освіти. Розвинута з допомогою музики здатність уявлення проявляється потім у вихованців Л.М. Котлара і в інших галузях їх життєдіяльності – у літературній, педагогічній, науковій.

Л.М. Котлар намагався розвинути самостійність мислення, надаючи свободу і власну ініціативу у трактовці творів, і одночасно, непохитно направляючи, зосереджуючи увагу на найбільш яскравому прояві характеру та стилю твору. Сидіти біля виконуючого учня він довго не любив, слухав, ходив по класу, в мелодичних епізодах любив насвистувати мелодію, начебто змушував ксилофон "співати". Дивувала його надзвичайна пам'ять – він міг показати, як потрібно грати, виконуючи те чи інше місце напам'ять з будь-якого твору.

Його уроки були несхожі на заняття інших. Нагадували скоріше неквапливі, вдумливі бесіди. Він вражав парадоксальністю думок, несподіваністю порівнянь, оригінальним поглядом на хрестоматійні речі. Він часто вступав у творчі суперечки, доводячи свій стиль, свою школу опанування мистецтвом гри на ксилофоні.

Приємно згадати, що Людвиг Михайлович був небагатослівним, кожне його слово мало свою мету і давало великі результати, які особливо яскраво виявлялись у момент завершення роботи над твором. Відношення до учнів було надзвичайно теплим і доброзичливим. Ми бачили в ньому не тільки музиканта-виконавця, вимогливого викладача, авторитетного натхненника, але й великого, доброго нашого друга. "Сьогодні не вийшло, – казав він, доброзичливо посміхаючись, – не зневіряйтесь, відпрацюйте усі дрібниці – й назавтра обов'язково вийде. Терпінням та працею всього досягнеш".

Як згадує мій колега **Михайло Земельський**: "...на уроки до нього я йшов, як на свято, відчуваючи, як багато цінного й цікавого здобуваю на уроці. Ледве вийшовши з класу, я відразу ж легенько олівцем відмічав на нотах або в зошиті усі його поправки, зауваження, побажання, щоб не забути й не розгубити ці цінні вказівки. Завдяки прийомам Людвиг Михайловича ніколи не втомлювались руки. Навпаки, рука й кисть "дихали".

Велике значення у вихованні і формуванні особистості учня Л.М. Котлар приділяв репертуару. Зовнішньо ефектні п'єси, популярні у роки нашого навчання, позбавлені високого ідейно-образного змісту, ним категорично відхилялись. Репертуар, який пропонував Людвиг Михайлович учням, був стилістично дуже різноманітним.

Готуючись до сольного концерту, який відбувся в залі Рівненського державного музичного училища у 1996 році, мені пощастило працювати під керуванням Людвиг Михайловича над творами: Ф. Ліст "Угорська рапсодія №2", А. Бадаламенті "Нічне життя у Твін Піксі", Ж. Делеклюз "Бравурна п'єса", П.Сарасате Фантазія на теми з опери "Кармен", Д. Джуффі "Чотири брати", В. Хмельов "Гудніка", О. Мачаваріані "Долурі", М. Теодоракіс "Сіртакі" та ін.

Отже, пріоритет свідомої, продуманої гри студента, розвиток його техніки у процесі створених художніх музичних образів та втілення їх на інструменті, вироблення вміння використовувати усі можливості ударних інструментів, а також виховання естетичного смаку, почуття міри під час передачі емоційно-

образного змісту музики, формування творчої індивідуальності – ось ті головні принципи, які доносив до музиканта Людвиг Михайлович Котлар.

Їх дотримуються і сьогодні у своїй роботі і його учні. З листа **Олександра Томчука**: "...по-справжньому інтелігентний викладач – Людвиг Михайлович бачив в учнях молодих колег, делікатно, тактовно спрямовував їх працю, не обмежував їх індивідуальності, спонукаючи до власних пошуків і роздумів... Можна вчити предмету, майстерності, а можна вчити бути людиною. І це найвище вміння Вчителя. Людвиг Михайлович – справжній Учитель!".

Зі спогадів **Андрія Мартиненкова**: "...він ніколи не прагнув до владарювання над учнями, не тиснув, хоча становище й час надавали йому таку можливість...Однією з сильних сторін Людвиг Михайловича є відсутність упередженості до думки інших при дотриманні власної думки".

Зі слів **Сергія Шидловського**: "...головне, що Людвиг Михайлович передав нам, його учням, є здатність кожного разу по-новому дивуватися невичерпному диву Музики, і тій, що добре знайома, і тій, що почув уперше, пережити захоплення творчою могутністю митців, її створивших. Цей дар я, як дорогоцінну естафету, завжди намагаюся передати своїм учням".

Зі спогадів **Олега Грушицького**: "...він виховував, насамперед, вміння слухати себе, знаходити зрозуміле пояснення тим чи іншим прийомам, у найскладнішому шукати найпростіше і раціональне вирішення. У своїх педагогічних методах Л.М. Котлар виходив з можливості кожного виконавця, використовуючи при цьому ті важливі для всіх принципи технічного членування і аплікатурних групувань, які сприяли найповнішому і найглибшому розкриттю художнього задуму твору".

Необхідно підкреслити, що Людвиг Михайлович знає все про своїх учнів: як вони живуть, чим цікавляться, що читають, про що мріють і до чого прагнуть. Усі були вдячні викладачеві за його порядність, компетентність, вміння будувати особливі батьківські стосунки з учнями, завдячуючи цьому ми твердо вірили в свої сили і були впевнені у вирішенні будь-яких проблем.

А результатом плідної методичної та творчо-виконавської діяльності Л.М. Котлара є відповідно високий професійний рівень його випускників, які сьогодні продовжують мистецькі традиції вчителя у своїй творчості, які нині працюють у багатьох навчальних закладах України та за її межами.

Характерна риса педагогіки Л.М. Котлара полягає у тому, що він дивився у майбутнє, доносив до учнів мудрі життєві істини, виробляв погляд на сучасну дійсність, на естетику стосунків між людьми. В його класі, який я закінчив у 1996 році, панував творчий настрій, піднесення почуттів, бажання постійно працювати, вирішувати нові проблеми у мистецтві.

Секрети педагогічної майстерності Людвиг Михайловича, на нашу думку, в тому, що він не тільки вмів розпізнати, оцінити і розвинути обдарованість учня, а й пробудити любов до своєї професії. Кожний урок викладача Л.М. Котлара – самовіддача улюбленій справі, де атмосфера вимогливості і доброзичливості педагога якнайкраще сприяли творчості учнів [3].

Учні Л.М.Котлара пройшли справжню школу людського спілкування, школу доброти, душевної щедрості, високої моральної і професійної

вимогливості. І якими б різними вони не були, у кожного його учня, в учнях його учнів, у справах, думках, мріях буде присутня особистість Людвигу Михайловичу Котлара.

Українська земля багата на таланти. Вони живуть серед нас, творять дивосвіт у душах своїх вихованців. Серед них був і Людвиг Михайлович Котлар – Майстер педагогічної справи.

Близько 40 років творчої діяльності – з гарячим серцем, з повною віддачею себе педагогічному й громадському обов'язку, завжди на передньому плані великих подій у житті – таким був Л.М. Котлар, як звикли говорити його колеги – "глибокий думкою і щедрий душею".

Людвиг Михайлович завжди був однаково рівний, при найбільшій зайнятості – доступний, привітний, доброзичливий. Він якось непомітно вмів підтримати, підбадьорити, поділитись своїми знаннями й досвідом. Дорога його життя – це дорога титанічної праці, подолань та блискучих перемог. Багато було зроблено, пережито, передумано, бо упродовж життя не знав ні хвилини спокою.

Оглядаючись назад, у роки навчання в Рівненському державному музичному училищі, Рівненському державному інституті культури, Рівненському державному гуманітарному університеті, не перестаєш дивуватись, як Л.М. Котлар через музичне звучання, принципи та засоби інструментальної діяльності, якось "поряд з музикою" непомітно доносив до учнів мудрі життєві істини, формував погляд на сучасну дійсність, на естетику відносин між людьми. Під час спілкування з цим чудовим педагогом-музикантом у його учнів панував творчий настрій, якась піднесеність почуттів, бажання постійно працювати, вирішувати нові проблеми у мистецтві.

Народна мудрість стверджує, що життя кожної людини буде недаремним, коли вона посадить і виплекає для своїх нащадків хоча б одне дерево. Але, мабуть, ще більшої оцінки заслуговує діяльність людини, яка дала суспільству послідовників своїх справ, покликаних множити його творчі здобутки, продовжувати нести людям, як і їхній мудрий вчитель, доброту і мудрість.

Завдячуючи долі, я став одним з тих, кому життя надало можливість навчатись і творчо зростати під керівництвом викладача Котлара Людвигу Михайловича.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архівні документи Рівненського державного музичного училища.
2. Столярчук Б.Й. Митці Рівненщини / Б.Й.Столярчук. – Рівне. – 2011. – С.158.
3. Столярчук Б.Й. Музика ударних /Б.Й.Столярчук // З дзвінкого джерела. – Рівне – 1992. – С. 33-34.

УРОК МУЗИКИ ЯК ОСНОВНИЙ КОМПОНЕНТ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО СМАКУ У ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Виникнення в нашій свідомості природних, закономірних асоціацій музики з самим життям, іншими жанрами мистецтва переконує нас у величезних можливостях музичного виховання, яке фактично дає людині ключ до сприйняття, розуміння образного світу прекрасного. Володіння таким ключем – це важлива передумова формування не лише дійсно прекрасного в усіх значеннях, але, що важливо, – формування смаку.

Учні можуть по-справжньому любити серйозну музику, але головне – вони повинні стати культурними слухачами, активно і з цікавістю сприймати музику, виробити своє ставлення до почутого.

Якщо діти чують високохудожню музику, вони нагромаджують досвід переживання і усвідомлення вагомих інтонацій музики різних епох і стилів, у них формуються основи музичного смаку. Набуваючи певних знань, умінь і навичок про музику, школярі долучаються до музичного мистецтва. Потрібно досягти такого ефекту, щоб у процесі музичного виховання набуття цих знань, умінь і навичок сприяло формуванню музичного мислення, уяви, мистецького смаку.

Проблемою становлення музики як мистецтва займалися О.А. Апраксіна, О.П. Радинова, Г.Я. Лешакова, Е.Л. Рибалкіна, Л. Школяр, А.Г. Юсфін та багато інших учених і педагогів. Проблемою формування музичного смаку займалися Б.А. Бечак, Л. Дмитрієва, Н.М. Черноіваненко, Д.Б. Кабалевський, О.П.Радинова та ін. Нині у сучасних школярів є можливість вивчати спадщину світової музичної культури, зробити її своїм духовним надбанням.

Проблема розвитку музичного смаку школярів привертає увагу багатьох дослідників. Незважаючи на велику кількість робіт у цій галузі, вона все ще продовжує залишатися **актуальною**. Проблема полягає у відсутності музичної культури підростаючого покоління, а значить, і музичного смаку. Зараз люди живуть у такий час, коли музику можна почути практично скрізь. Цьому сприяють радіо, телебачення, а також доступність музичного матеріалу (аудіо, відео).

Разом з цією легкодоступністю відбувається знецінення музики. Вона перетворюється на шум. Люди просто не вміють слухати музику серйозно. Виховання дитячого музичного смаку – питання складне і мало вивчене. Спостерігаючи за дітьми, легко переконатися в тому, що одні з них вважають за краще співати або танцювати, грати на музичних інструментах або слухати музику. Це говорить про різноманітність дитячих смаків, які необхідно постійно розвивати і удосконалювати.

Аналіз вітчизняної і зарубіжної музикознавчої, педагогічної літератури з вивчення проблеми розвитку музичного смаку дозволив висунути таку **гіпотезу**: якщо проблема розвитку музичного смаку у школярів така важлива, то необхідно побудувати свою діяльність так, щоб зуміти зацікавити їх

високохудожньою музикою через ознайомлення з різними стилями і напрямками музики.

Багато учених працювало над проблемою розвитку музичного смаку. Особливий внесок зробила В.Н. Шацька [4, с. 54], яка вважала, що музичний смак розуміється як певний рівень музично-поетичних вистав, який дає можливість відзначати і цінувати прекрасне в музиці, тобто її ідейність і змістовність, правдивість і щирість відчуттів, яскравість і переконливість музичних образів і всіх виразних засобів музичного твору. На основі цих навиків активного сприйняття і першої критичної думки з'являється великий інтерес і задоволення від достовірно художньої музики у всіх її видах, включаючи і образи народної творчості, і доступні твори великих композиторів минулого, і найрізноманітнішу за жанрами, але високоякісну музику сучасних авторів.

Виховання активного слухача музики пов'язане з двома основними моментами: необхідністю організації всіх умов для активного сприйняття музики та розвитком потреби естетичної думки, без наявності якої не можна уявити собі слухача, що має свої вимоги до музики, своє ставлення, свої смаки.

В умовах музично-просвітницької роботи серед дітей сприйняття музики не може формуватися самостійно. Дітям особливо необхідні художня і педагогічна допомога, керівництво вчителів. Потрібна науково-дослідна і експериментальна робота і педагогів, і психологів, і музикантів, щоб перевірити правильність шляхів допомоги у становленні відповідного сприйняття музики.

У вихованні музичного смаку значне місце займають літературно-музичні теми, де у зв'язку з бесідою про творчість якого-небудь письменника або поета показується віддзеркалення його творчості в музиці. Музичні інтереси молодших класів мають свої особливості і труднощі. Молодші школярі хочуть знати і розуміти музику, але в більшості випадків не мають достатніх навиків слухати і сприймати її. Звідси велике прагнення до читання книг про музику і до лекцій. Зазвичай перші ж кроки справжнього спілкування з музикою викликають дуже великий інтерес до неї і прагнення глибше проникнути в різні сфери музичного мистецтва.

Н.Я. Брюсова вважає, що всі знання і уміння, все те нове, що відкриває школа дитячому розуму, повинні приходити дітям у живому вигляді, таким, яким все це приходить до нас у житті. Треба, щоб, проникаючи в ці незнайомі ще розуму речі, відчуття дітей розкривалося для життя як можна повніше, щоб широкий, багатозвучний світ розкривався перед ними і щоб вони, через ці нові знання, входили в нього всією своєю життєвою істотою, радіючи життю. І цьому може найкраще допомогти музика [2, с. 75].

В.А. Багадуров, Т.Л. Беркман, Д.Л. Локшин, М.А. Румер вважали, що освоєння музичних творів передбачає повноцінне їх сприйняття, тобто слухання і розуміння [5, с. 35].

На жаль, до цього часу питанню сприйняття в нашій музично-педагогічній практиці приділяється недостатня увага, особливо на перших етапах музичного виховання. В той же час не можна успішно займатися жодною музичною діяльністю, якщо не розвинене сприйняття. Виховання сприйняття може бути

здійснене лише при постійній керівній ролі вчителя. Що ж потрібно зробити для того, щоб навчити школярів розуміти і любити музику? Любити музику – означає випробовувати потребу в спілкуванні з нею, переживати її, тобто переживати радість, хвилювання, сум, слухаючи її. Розуміти ж музику – означає сприймати її свідомо, вслухатися в її зміст і форму. Слід відзначити, що поняття "любити" і "розуміти" музику часто ототожнюються. Інколи вони і протиставляються: "Я музику люблю, хоча її і не розумію".

Ми вчимо дітей сприймати музику свідомо для того, щоб вони її глибше переживали, відчували. Може виникнути питання: чи обов'язково розуміти музику для того, щоб її любити? Адже ми знаємо безліч таких прикладів, коли слухачі (і дорослі, і діти) дуже мало або навіть нічого про неї не знають, але люблять і переживають музику. Проте можна з упевненістю сказати, що сприйняття яскравіше і свідоміше у тих слухачів, що мають підготовку, мають знання про музику.

Слід звернути увагу на те, що твори, які діти здатні емоційно сприйняти, повинні бути дедалі складнішими і більшими за обсягом. Але буває і так, що досить складні твори глибоко сприймаються слухачами непідготовленими. У таких випадках можна з упевненістю сказати, що йдеться про людей так чи інакше обдарованих. Недаремно в структуру музичних здібностей видатний учений, професор Теплов включив не лише слух, але й емоційну чуйність до музики.

Можна виокремити такі рівні розвитку музичного смаку: **високий** – адекватне, естетично-активне досягнення "пікового становлення" в музиці, єдність емоційна й інтелектуальна; точне змістовне висловлення дитиною про сприйняті музичні образи; прагнення сприймати світ музичних образів через взаємозв'язок зі своїм світом; уміння аналізувати, порівнювати музичні образи, встановлювати причинно-наслідкові зв'язки між засобами музичної виразності й емоційним змістом музики; уміння оцінювати сам процес і результат сприйняття музичних образів, здатність уявляти, ототожнювати себе з музичним твором; **середній** – досягнення "пікового" полягання в музиці і розуміння музичних образів має не завжди адекватний характер; усвідомлено сприймаються прості, статичні, однозначні музичні образи; прагнення і готовність сприймати світ музичних образів і свій емоційний світ; аналіз музичного образу відбувається за зразком, відсутня самостійність; уміння встановлювати причинно-наслідкові зв'язки між музичним чином і засобами виразності; при інтерпретації емоційного змісту музичного образу мова не розгорнута, орієнтована на стандарт; **низький** – відсутній інтерес до сприйняття музичного образу; сприйняття і розуміння музичних образів неадекватне, цілісне, нерозчленоване; спосіб аналізу змісту музичного образу і засобів виразності характеризуються нестійкістю; в пізнанні музичних образів мовні комунікації носять особовий характер, але неадекватні змісту творів і мають слабку емоційну забарвленість.

У процесі спостереження діти з високим рівнем музичного смаку характеризуються цілеспрямованістю, адекватним естетично-активним сприйняттям музики, єдністю емоційного й інтелектуального, диференціацією

слухових відчуттів. Внутрішній слух і музичні уявлення пов'язані із здатністю чути і переживати музику в собі.

Учні сприймають, усвідомлюють виразні засоби музики, розуміють, з допомогою чого композитор досягає естетичного ефекту і як музичний образ діє на слухача, встановлюють причинно-наслідкові зв'язки між емоційним змістом музичного образу і засобами його виразності.

Д.Д. Шостакович писав, що любителями і знавцями музики не народжуються, але стають; безнадійних у цьому відношенні людей немає, необхідно пам'ятати, що музичний смак, розуміння музики формується повільно. Збагнути змісту музики може кожен, потрібно лише докласти зусилля, щоб здолати труднощі на початку роботи над собою [5, с. 148]. Музика поширюється в гігантських масштабах з допомогою радіо, телебачення, інтернету, вона стала настільки обов'язковою, що перетворилася на помітний чинник соціального життя, тому про її роль у сучасному суспільстві повинні задуматися представники різних професій, навіть філософи, політики, письменники.

Музика по-своєму формує ціннісні орієнтири суспільства, його ставлення до світу, вчить людей безкорисливо насолоджуватися красою, захоплюватися багатством духовних сил і можливостей людини. В цьому полягає суть естетичної функції.

Таким чином, треба проводити систематичну роботу над формуванням музичного смаку у дітей молодшого шкільного віку, щоб досягти великих успіхів у музичному розвитку дітей. Тому вчителю треба, передусім, зуміти їх зацікавити уміло дібраним матеріалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апраксина О.А. Методика музикального виховання в школі / О.А.Апраксина. – М.: Просвещение, 1983. – 222 с.
2. Дмитриева Л.В. Методика музикального виховання в школі / Л.В.Дмитриева, Н.М.Черноиваненко. – М.: Просвещение, 1989. – 206 с.
3. Знаменская И.А. Музыкально-языковой словарь и его роль в формировании слушательской культуры школьников / И. А. Знаменская. – Ростов Н/Д: Изд-во обл. ИУУ, 1990. – 19 с.
4. Кабалевский Д.Б. Воспитание ума и сердца / Д. Б. Кабалевский. – М.: Просвещение, 1984. – 204 с.
5. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
6. Петрушин В.И. Музыкальное восприятие как средство изучения личности школьника / В. И. Петрушин // Воспр. психол. – 1986. – № 1. – С. 102-104.
7. Юсфин А.Г. Живой организм музыки / А. Г. Юсфин // Семья и школа. – 1991. – № 8. – С. 42 – 44.

ПРОБЛЕМА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В РАБОТАХ МУЗЫКОВЕДОВ И ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ

Одной из актуальных проблем в системе музыкально-педагогического образования является комплексное, разностороннее и целенаправленное развитие творческих способностей студентов, необходимых для будущей профессиональной деятельности. Понятно, что универсальное развитие студентов-музыкантов становится специальной, чётко определённой целью обучения. В этой связи анализ особенностей сольного и совместного исполнительства, психологической специфики этих разных видов музыкальной деятельности свидетельствует о наличии противоречий между общепринятыми методами обучения пианистов путём подготовки сольных программ и практикой совместного исполнительства. Не секрет, что в музыкально-педагогической практике существует некоторая недооценка важности дисциплины "Концертмейстерский класс". Это связано не только с недостатком понимания роли совместного музицирования в формировании личности учителя музыки, но и с отсутствием теоретического курса воспитания концертмейстерских навыков [1, с. 7].

Изучение широкого круга работ ведущих педагогов-музыкантов и музыковедов дают возможность обобщить и систематизировать их позиции по наиболее актуальным вопросам проблемы преподавания в концертмейстерском классе специальности "Музыкальная педагогика и воспитание" высших учебных заведений, и, в частности, формированием профессионально значимых концертмейстерских умений и навыков. Как наиболее важные выделим следующие направления:

- координация исполнительских действий пианиста-аккомпаниатора с солистом (в частности, умение предвидеть взятие дыхания и цезуры вокалиста или инструменталиста, ритмически пропорционально поддерживать агогические отклонения);

- умелые и художественно оправданные упрощения фортепианной фактуры;

- формирование комплекса умений и навыков, необходимых при чтении с листа;

- умение транспонировать музыкальный материал;

- подбирать музыку по слуху;

- исполнять школьную песню под собственный аккомпанемент, регулировать фортепианное звучание в соответствии с индивидуальными возможностями собственного голоса.

Для нашей работы практический интерес представляют работы Н. Крючкова, связанные с проблемой чтения музыки с листа и транспонирования. Подвергая критике распространённый метод чтения музыкального текста "нота за нотой", где возникает неестественная для

музыкального мышления раздробленность и мозаичность, автор предлагает "комплексный" метод восприятия нотного текста; метод, основывающийся на выявлении "типичных связей", объединяющих определенную группу нот. Доказывая преимущество использования такого метода чтения нот, автор подчеркивает, что его использование позволит концертмейстеру достигнуть экономии "в самом механизме восприятия, потому что значительная часть нотного текста в любом музыкальном произведении (в рамках определенного стиля) создается с типичных связей, которые часто объединяют значительное количество нот, и потому, подобно чтению уже известных слов и грамматических оборотов, – познается сразу же при беглом взгляде" [2, с. 15 – 16]. Этот метод восприятия нотного текста имеет сходство с чтением словесного текста. Он способствует активизации музыкального мышления и памяти учащихся, а также повышает скорость восприятия и воспроизведения музыкального материала.

Аналогичный метод "комплексного" восприятия нотного текста предлагается автором и при транспонировании: "комплексное восприятие и других типичных связей нотного текста (секвенционных последовательностей, движение звуков параллельными интервалами и т.п.) создает свое позитивное влияние на усвоение навыков транспонирования" [2, с. 37].

Не менее важными по своему значению являются исследования А. Люблинского, которые также касаются теории и практики аккомпанемента. Определяя исходные методологические принципы в данной сфере, автор логично использует их в теоретическом анализе музыкального материала и проблем исполнительства. Особая заслуга А. Люблинского состоит в том, что он впервые проанализировал и классифицировал все основные виды фактуры фортепианного аккомпанемента, вследствие чего с наибольшей полнотой и наглядностью раскрыл выразительные возможности каждой из них. Изучая возникновение и развитие основных фактурных видов фортепианного сопровождения, автор классифицирует их в следующем порядке: 1) аккордовая опора в речитативных формах; 2) танцевальные ритмы; 3) аккордовое сопровождение; 4) аккорд арпеджато; 5) гармоническая фигурация; 6) полифоническая фактура; 7) "конфликтное" сопровождение.

В свою очередь отметим, что опора на теоретические знания в данной сфере окажет студентам реальную помощь в процессе осуществления таких видов деятельности, как транспонирование, чтение с листа, подбор на слух, упрощение фортепианной фактуры и т.п.

Обращаясь к проблемам артикуляции, агогики и динамики, А. Люблинский сознательно обходит такие вопросы исполнительства, как особенности стилевых расхождений, специфика педализации, специальные технические приемы, связанные с использованием оперных клавиров. Определяя значение артикуляции в вокальных произведениях, автор отмечает, что в нотах, как правило, не указывается точная мера длительности звучания отдельных звуков в рамках указанной временной доли. Это обстоятельство позволяет интерпретировать тот или иной штрих в зависимости от индивидуального ощущения самого исполнителя. В связи с этим не менее

значимым для концертмейстера является ощущение меры в исполнении различных штрихов, потому что тот или иной вид артикуляции определяется существенными содержательными основами и имеет важное значение для воссоздания реалистичности конкретного образа [3, с. 56]. Например, указывает А. Люблинский, в исполнении романса М. Глинки "Венецианская ночь" преувеличенная стаккатность придает жанру баркаролы, в котором написано произведение, характер танцевальности, что в определенной степени искажает художественный замысел композитора. Подчеркивая важнейшую выразительную роль артикуляции и ее подчинение содержанию произведения, А. Люблинский отмечает, что в отличие от инструментальной музыки, в вокальной музыке словесный текст придает образу большей конкретности, определяя таким образом более точную меру штриха.

Рассматривая различные виды агогики, А. Люблинский убедительно аргументирует их подчинение основным законам естественной словесной речи и дыхания. Можно отметить, что осознание внутренней логики и закономерностей агогических отклонений позволит концертмейстеру добиться необходимой ритмической гибкости в процессе исполнения того или иного музыкального произведения.

Переходя к вопросам динамики в вокальных произведениях, А. Люблинский отмечает, что в отличие от приблизительности указаний агогических отклонений, разделение динамических уровней устанавливает более точные средства исполнительской интерпретации. Исходным уровнем динамической меры А. Люблинский считает солирующий голос. Этот уровень динамики отвечает *mp* и *mf*, является, по мнению автора, оптимальной мерой среднего звучания [3, с. 72].

Исследованию традиционных приемов и средств упрощения фортепианной фактуры в оперных клавирах посвящены работы педагога-музыканта и концертмейстера Е. Шендеровича. Он указывает на причины, вызывающие необходимость упрощения нотного текста в клавирах: "композиторы, создавшие прекрасные оркестровые партитуры, в работе над клавиром зачастую не учитывали технических удобств для пианиста, перенасыщая фортепианную фактуру ощутимыми трудностями, которые усложняют естественное и непосредственное исполнение фортепианной партии клавира. Пианисты должны упрощать эту фактуру, переделывать ее для удобного выполнения, сознательно жертвуя при этом некоторыми музыкальными элементами. Естественно, что под понятием "упрощение" никак не должно допускаться обеднение фортепианной фактуры. Имеется в виду, рациональный способ изложения, способствующий большей ясности и удобству исполнения" [4, с. 5].

К числу наиболее распространенных вариантов упрощения, рекомендуемых Е. Шендеровичем, можно отнести следующие: 1) перенос части гармонической фактуры с правой руки в левую, за счет чего достигается более свободное и выразительное исполнение мелодической линии в партии правой руки; 2) раздел нот при расхождении мелодических голосов на большие расстояния таким образом, чтобы это способствовало четкому интонационному

воспроизведению основной мелодической линии; 3) использование метода чередования рук, способствующего гибкости и непрерывности звучания мелодической линии в случаях нарушения ее плавности исполнения через аппликатурные неудобства; 4) распределение "ломанных" октав между двумя руками (от нижней ноты к верхней); 5) сокращение каждого второго аккорда в аккордовых последовательностях и т.п.

О. Рафалович – одна из первых педагогов-музыкантов, посвятившая свои исследования методике транспонирования. Предложенная нею система транспонирования связана с процессом развития музыкального слуха и мышления учеников, а также содержит специальные технические приемы, способствующие оптимизации процесса транспонирования. О. Рафалович предлагает два метода развития навыков транспонирования: по слуху и по нотам. В первом случае, как считает автор, происходит активизация контроля над сознанием, способствующая более полному освоению нотного текста и расширению слуховых представлений учащихся. Использование второго метода О. Рафалович называет "радикальным средством развития музыкального слуха, памяти, внимания, навыков чтения с листа и даже техники" [5, с. 14].

Серьезный вклад в развитие теории и методики формирования концертмейстерского мастерства внес М. Смирнов. В его работах исследуются основные проблемы, связанные с концертмейстерской подготовкой студентов консерваторий. Коснувшись такого важного вопроса, как ансамблевое единство партнеров по музыкальному исполнительству, автор справедливо отмечает, что нельзя сводить роль концертмейстера к обычному "подыгрыванию" солисту. Функции концертмейстера следует рассматривать значительно шире, поскольку они содержат в себе создание вместе с солистом полноценного вокального или инструментального ансамбля. Проводить занятия в классе концертмейстерского мастерства именно с этих позиций – творческая задача педагогов [6, с. 3].

Обращаясь к такой сложной проблеме, как развитие умений и навыков, необходимых для чтения с листа, М. Смирнов отмечает, что отсутствие этих умений и навыков – показатель низкого профессионального уровня студента. Сравнивая чтение нот с листа с чтением словесного текста, автор предлагает эффективную методику, основывающуюся на чтении музыкального текста "суммарно, значительными звуковыми комплексами" [6, с. 6].

Принципиально важное значение для нашего исследования имеют взгляды М. Смирнова на проблему упрощения фортепианной фактуры. Указывая на необходимость упрощения нотного текста при чтении с листа, ученый пишет: "Сложно бывает тем пианистам, которые намеренно цепляются за все ноты, безнадежно пытаясь исполнить всю фактуру. Решающим условием успеха является способность расчленивать фортепианную фактуру, оставляя только самую минимальную основу фортепианной партии" [6, с. 6].

Среди работ в области музыковедения, посвященных вокальной музыке, на особое внимание заслуживает фундаментальное исследование М. Овчинникова [7]. Наибольший интерес в контексте нашего исследования представляет материал, который раскрывает специфику вокального

интонирования в романсовой лирике. Отмечая расхождения в интонировании, связанные с индивидуальностью творческого стиля каждого из композиторов, автор детально анализирует манеру исполнения в каждом конкретном случае.

Таким образом, анализ исследования М. Овчинникова с уверенностью позволяет нам утверждать, что использование в процессе работы над вокальным произведением основных положений автора, которые раскрывают индивидуальные особенности вокального интонирования и фактурно-колористические приемы в партии сопровождения, позволяют как вокалисту, так и концертмейстеру решать такие исполнительские проблемы, как: а) адекватное определение стиля и характера произведения; б) уточнение меры агогической нюансировки; в) четкое выявление и соотнесение динамических уровней; г) достижение высокого уровня ансамблевой синхронности в исполнении произведения.

Создание в начале 70-х годов XX века концертмейстерских классов на музыкально-педагогических факультетах существенно повысило интерес ученых педагогических учебных заведений к проблеме усовершенствования концертмейстерской подготовки будущих учителей музыки. К первым из них относятся работы Л. Винокур и З. Квасницы [8; 9].

Практическая значимость исследования Л. Винокур состоит в том, что в нем изложена разработанная автором методика начального обучения студентов концертмейстерских классов (на материале вокально-песенного репертуара, который отвечает среднему уровню музыкально-исполнительской подготовки учащихся). Особый интерес представляет та часть учебного пособия, в которой автор рекомендует использовать в работе над произведением приблизительный план ознакомления, способствующий более точному определению основных музыкально-исполнительских средств. Важное место в этом процессе отводится детальному анализу вокальной партии с обязательным ознакомлением студентов с поэтическим текстом. Такое ознакомление является необходимым условием, которое обеспечивает профессиональный уровень синхронности ансамблевого исполнения.

Не меньшее значение Л. Винокур уделяет изучению студентами различных типов фактуры аккомпанемента, которые классифицируются по таким признакам:

- 1) гармонический фон (аккордовый аккомпанемент, чередование баса с аккордами, гармонические фигурации);
- 2) ритмический фон (аккордовое или иное изложение, целью которого является создание определенного ритмического фона);
- 3) аккомпанемент, содержащий элементы полифонии;
- 4) аккомпанемент в унисон с солистом [8, с. 11].

Следует отметить, что подобная классификация является условной, т.к. тот самый тип аккомпанемента, например, "гармонический фон" несет в себе ритмическую функцию, помечая доли такта, а "ритмический фон" может состоять из аккордов, обрамляющих гармоническую основу произведения. В этом случае определение типа фактуры аккомпанемента дается по его

преимущественной функции. На начальном этапе обучения следует избегать аккомпанементов смешанного типа.

Исходная позиция исследования З. Квасницы состоит в том, что цель и задачи обучения должны определяться содержанием специальной подготовки учителя музыки. В связи с этим ученая концентрирует внимание на особенностях формирования навыков чтения с листа, аккомпанирования, подбора по слуху, а также подготовкою студентов к прохождению педагогической практики в общеобразовательных школах. З. Квасница подчеркивает, что в развитии практических умений необходимо учитывать специфику их применения в школе. В частности, навыки аккомпанемента в деятельности школьного учителя музыки должны включать и элементы руководства детским пением, а зачастую совмещаться еще с двумя видами деятельности – пением и дирижированием (показ вступления, смена дыхания и т.п.) [9, с. 19]. В определении специфики аккомпанемента З. Квасница пришла к выводу, что овладение такими умениями, как транспонирование, подбор по слуху, гармонизация мелодий и пр., должно способствовать частичной автоматизации процесса аккомпанирования в школьного учителя музыки.

Наиболее полно и содержательно процесс обучения в концертмейстерском классе высших педагогических учебных заведений был раскрыт в диссертации и методическом пособии В. Пустовит [10]. Избрав в качестве музыкального материала школьно-песенный материал, В. Пустовит детально анализирует различные формы работы над фортепианным сопровождением; классифицирует основные виды фактурного изложения аккомпанемента; рассматривает проблему упрощения нотного текста в процессе чтения музыки по нотам; предлагает методику поэтапного формирования навыков совмещения музыкально-исполнительских действий при условии активизации внимания и умения распределять его на выполнение нескольких действий.

Анализируя процесс работы над фортепианным аккомпанементом, В. Пустовит пришла к выводу: 1) эффективность обучения в процессе работы над школьным репертуаром обеспечивается только при условии последовательности в изучении музыкального материала и использовании определенной системы на занятиях со студентами; 2) существенное значение имеет реализация межпредметных связей; 3) процесс формирования навыков совмещения исполнительских действий (пения, дирижирования и исполнения сопровождения), требует особой активизации внимания будущих учителей музыки. Рассматривая проблему упрощения нотного текста в школьных песнях в процессе чтения с листа, ученая отмечает, что "методы и приемы вокально-хоровой работы и др. причины, побуждающие к упрощению нотного текста, преобразуют этот навык в незаменимый для учителя музыки" [10, с. 9].

Одним из аспектов исследования В. Пустовит является анализ различных видов фактурного изложения фортепианного аккомпанемента. Классифицируя данные виды в соответствии с принципом постепенного усложнения фортепианной фактуры, ученая придерживается в этом вопросе позиций Л. Винокур. К разряду наиболее простых видов аккомпанемента В. Пустовит

относит "гармонический фон", что в свою очередь разделяется на: а) аккордовую поддержку мелодии; б) аккордовый аккомпанемент; в) чередование баса и аккорда; г) различные гармонические фигуры. Такой вид фортепианного аккомпанемента характеризуется созданием определенного ритмического фона. Более сложные виды аккомпанемента содержат элементы полифонии или же включают разнообразные виды фактур (т. зв. "аккомпанементы смешанного типа").

В своей методике поэтапного формирования навыков совмещения музыкально-исполнительских действий В. Пустовит подчеркивает, что совмещение таких действий, как пение, фортепианное исполнение и дирижирование возможно только при активизации внимания и развитием умения распределять его на исполнение нескольких действий (операций) [10, с. 24].

Значение научно-методических работ В. Пустовит состоит в усовершенствовании профессионального уровня концертмейстерской подготовки студентов педагогических учебных заведений, в частности тех ее аспектов, которые связаны с формированием умений и навыков, активизацией и распределением внимания учащихся.

Значительный интерес для нашего исследования представляют некоторые аспекты диссертации И. Одиноквой, связанные, прежде всего, с формированием у студентов умений составлять аккомпанементы к мелодиям школьных песен на занятиях в классе гармонии. Необходимость развития этого умения объясняется автором следующим образом: "создание аккомпанемента – это не только средство, с помощью которого можно развивать творческие способности студентов, это еще и наиболее важное профессиональное умение школьного учителя музыки. Например, нужная для разучивания песня может быть на записи без аккомпанемента и тогда учитель должен сам его создавать" [11, с. 1].

В процессе исследования И. Одиноквой было установлено, что для создания убедительного художественного образа музыкального произведения первостепенное значение имеет выбор фактурной формулы аккомпанемента, которая была бы адекватной характеру мелодии и жанру произведения. Поскольку именно фактура аккомпанемента "передает общие черты художественного образа, проявляющиеся в жанровой специфике произведения. В соответствии с взглядами Е. Назайкинского, фактура может ярче и полнее отобразить жанровую специфику музыки, чем, например, функционально-гармонические отношения или же сама мелодия" [11, с. 7]. Поэтому особое место в исследовании И. Одиноквой занимает разработанная классификация видов песен и соответственных им типов (видов) фортепианной фактуры [11]. Как утверждает автор, опора на знания подобной классификации аккомпанементов школьных песен поможет студентам выбрать фактурную формулу, которая является адекватной характеру заданной мелодии и жанровой специфике произведения.

Развитию техники подбора по слуху и транспонирования посвящена диссертация Т. Карнауховой. Главным условием, обеспечивающим успешное формирование умения подбирать музыку по слуху и транспонировать, является,

по мнению ученой, активизация внутреннеслуховой деятельности музыканта, детерминирующей его конкретные действия на клавиатуре фортепиано. В исследовании Т. Карнауховой была разработана методика обучения подбора по слуху и транспонирования, в основу которой положен принцип поэтапного формирования музыкально-исполнительских действий [12].

Ученая предлагает поэтапный процесс формирования умения подбора по слуху и связывает его с тремя основными моментами, которые включают в себя: 1) внутреннеслуховое воспроизведение звучания произведения и осознание его звуковысотного и двигательного воплощения; 2) контроль в процессе исполнения соответствия между реальным звучанием и слухо-двигательными представлениями; 3) выправление огрехов и неточностей.

Поэтапный процесс формирования умений транспонирования рекомендуется проводить в следующей последовательности: 1) создание внутреннеслухового представления о звучании произведения в результате его проигрывания в основной тональности; 2) проведение функционально-гармонического анализа произведения; 3) осознание звуковысотного расположения и двигательного воплощения произведения. Преимущество данного способа, по мнению Т. Карнауховой, состоит в том, что включается механический подход к процессу транспонирования, а также совершается взаимосвязь с процессом подбора по слуху, благодаря подобности вышеуказанных поэтапных действий [12]. В то же время автор не уделяет достаточно внимания такой важной проблеме, как умение упрощать нотный текст при подборе по слуху, а предлагает использовать метод упрощения музыкального материала только в процессе транспонирования.

Анализ научных исследований в сфере музыкальной педагогики, музыковедения и методики преподавания музыки позволяет сделать вывод, что рассмотренные выше работы в целом отвечают на ряд основных вопросов, которые возникают в процессе профессиональной подготовки будущих учителей музыки средствами формирования у них концертмейстерских умений и навыков. Но, как свидетельствует анализ исследований и практика работы в концертмейстерском классе, неоднократно отмечается тот факт, что использование указанных выше методических разработок еще не обеспечивает необходимого профессионального уровня мастерства аккомпанемента у будущих учителей музыки. А это, в свою очередь, отражается на общей профессиональной подготовке студентов специальности "Музыкальная педагогика и воспитание" высших учебных заведений.

ЛІТЕРАТУРА

1. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера : навч. посіб. (вид. 2-е, перер., доп.) / Молчанова Т. О. – Львів : СПОЛОМ, 2007. – 216 с.
2. Крючков Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Крючков Н. А. – Л. : Музгиз, 1961. – 72 с.
3. Люблинский А. А. Теория и практика аккомпанемента. Методологические основы / Люблинский А. А. – Л. : Музыка, 1972. – 80 с.

4. Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора / Шендерович Е. М. – М. : Музыка, 1987. – 60 с.
5. Рафалович О. В. Транспонирование в классе фортепиано / Рафалович О. В. – Л. : Музгиз, 1963. – 36 с.
6. Смирнов А. А. Проблемы психологии памяти / Смирнов А. А. – М. : Просвещение, 1966. – 433 с.
7. Овчинников М. А. Творцы русского романса / Овчинников М. А. – М. : Музыка, 1992. – 415 с.
8. Винокур Л. И. Первоначальное обучение искусству аккомпанемента : учебно-метод. пособие. Ч. 1. / Винокур Л. И. – М. : Изд-во МГПИ, 1978. – 46 с.
9. Квасница З. С. Специфика фортепианной подготовки учителя-музыканта для общеобразовательной школы в педагогическом институте : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. пед. наук : спец. 13.00.01 "Общая педагогика и история педагогики" / З. С. Квасница. – М., 1970. – 20 с.
10. Пустовит В. И. Концертмейстерская подготовка студентов музыкально-педагогического факультета : метод. пособие / Пустовит В. И. – Минск : Минский гос. пед. институт, 1985. – 42 с.
11. Одиноква И. Н. Развитие творческих сторон личности студента в процессе обучения элементам композиции : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. пед. наук : спец. 13.00.01 "Общая педагогика и история педагогики" / И. Н. Одиноква. – М., 1985. – 16 с.
12. Карнаухов Н. В. Формирование умений подбора по слуху и транспонирования в процессе инструментальной подготовки учителя музыки : учеб.-метод. пособие / Н. В. Карнаухов, Т. И. Карнаухова. – Таганрог : Сфинкс, 2001. – 87 с.

ШКОЛА САКСОФОНОВОГО ВИКОНАВСТВА ЮРІЯ ВАСИЛЕВИЧА

Саме школа, бо всяка добра наука завжди починається із доброї школи, а особливо, якщо та школа має доброго вчителя і навчителя. Саме таким Вчителем (свідомо пишу з великої літери), високоосвіченим навчителем, талановитим майстром, творчим натхненником і просто доброю, чуйною, людяною, завжди по-батьківськи турботливою людиною до своїх учнів та студентів є Юрій Володимирович Василевич. Моєму поколінню і особисто мені, завдячуючи Богові, в житті дуже поталанило вчитися у Юрія Володимировича та грати на хороших інструментах, скажімо, фірми "Сельмер" чи "Ямаха", адже він у свої молоді роки такої змоги не мав.

Отже, народився Юрій Володимирович Василевич у чудовому місті Львові 15 травня 1951 року в сім'ї талановитих музикантів. Батько – заслужений артист України Володимир Володиславович Василевич – диригент заслуженої хорової капели УРСР "Трембіта", пізніше декан факультету Львівської консерваторії, а мама – Марта Павлівна Василевич (Ковальська) мала чудовий голос і співала в цій же капелі. Старша сестра Романа в житті Юрія була справжнім подвижником і творчим натхненником, пізніше вона стала заслуженою артисткою України і зі своїм тріо бандуристів об'їздила весь світ. У своїх спогадах про батька "Благословенний скарб душі – джерело мудрости і натхнення" вона ділиться такими словами: "Наш батько був дуже відповідальною і організованою людиною, старався це передати і нам. У нашій кімнаті завжди висів "Розклад денний" і ми мусіли дотримуватися його похвилинно. Потім це мені дуже пригодилося в житті. Усі зауваження чи поради батька виважені з розтлумаченням справи. Ніколи ніякого підвищеного тону. Ніколи! Не пригадую чи дуже я прислухалась до зауважень, але добре пам'ятаю, як була зачарована його голосом. Це був надзвичайно глибокий, оксамитовий тембр, який звучав як музика. Музикою був його голос, музика постійно звучала вдома. Час від часу ми грали на домашніх вечірках, де слухачами були товариші батька: А.Й.Кос-Анатольський, Є.Т.Козак, С.І.Прокоп'як, П.І.Муравський. Тепер мені страшно уявити, звідки бралася відвага щось грати перед таким авторитетним журі". [1,109]. А нам, його студентам, тепер зрозуміло, звідки та сміливість і впевненість на сцені у Юрія Володимировича, адже на сцені він, як риба у воді. А все це виявляється "закалка і тренаж" із дитинства. Які поважні персони в музичному житті України слухали його гру в дитячі роки! Шкода, звичайно, що все це так швидко обірвалось...І хіба можна було цим дітям, живучи у царині її величності Музики, думати про здобуття якоїсь іншої професії? – думаю, що ні.

Першим інструментом у дітей Василевичів було фортепіано, що стояло у батьковому кабінеті, де він завжди грав на ньому, працюючи над хорovими партитурами, обробками українських народних пісень та ін. Але діти, особливо

малий Юрко, не дуже любляв вчитися грати на цьому інструменті. Тоді батько запропонував Юркові обрати собі достойний інструмент і вступати на навчання до Львівської середньої спеціалізованої школи-інтернату ім.Соломії Крушельницької. І хоча хлопцеві припав до душі саксофон, який був популярним у ті роки в ансамблевих групах (фортепіано, контрабас, саксофон та ударні інструменти), батько все-таки запропонував Юркові обрати споріднений до саксофона духовий інструмент – кларнет, попередник і побратим або, як його ще називали, "старший брат саксофона". І це було дуже мудре і правильне на той час рішення, оскільки, по-перше, офіційно саксофон у радянській державі вважався буржуазним інструментом і був категорично заборонений у культурному та освітянському житті країни, а, по-друге, таких учителів, котрі могли б навчити грі на саксофоні просто не було, не було і спеціальних класів у музичних навчальних закладах з навчання грі на цьому інструменті. Всі, хто хотів навчитись грати на саксофоні робили це самотужки і потайки, щоб ніхто не запідозрив їх, бо відбирали інструменти силоміць і знищували їх, кидаючи під прес.

Карл Карлович Геннел – вчитель, у якого вчився Ю.В.Василевич у Львові в десятирічці (він працює там до сьогодні), якось під час зустрічі з Юрієм Володимировичем пригадував, що він сам таємно вчився грати на саксофоні, встаючи дуже рано о шостій годині, щоб ніхто його не бачив і не чув, а коли хтось приходив займатись ще, то він швиденько ховав свій улюблений інструмент до шафи, а звідти діставав кларнет. Так робили майже всі студенти в ті часи, котрі дуже прагнули навчитись грати на дуже популярному не тільки за кордоном, а вже й у Радянському Союзі інструменті, не маючи при цьому справ з керівництвом навчального закладу, бо до біди, як кажуть, недовго – за такий непослух можна було наразитись на небезпеку і бути виключеним із числа студентів. У наші часи важко собі навіть уявити таке, але що було – те було. Адже тоді саксофон сприймався виключно як джазовий, а значить, ворожий тодішній ідеології, придатний лише для розважальних заходів інструмент, на якому в більшості грали в ресторанах та на весіллях.

У 1962 році Юрій Василевич, за порадою свого батька, вступає на навчання до Львівської десятирічки по класу кларнета. Але не судилося батькові Юрка потішитися успіхами сина – наприкінці липня того ж таки 1962 року трагічно обірвалася його доля – розбився літак, що летів до Адлера, в якому разом із 22-ма пасажирами зі Львова летів і Володимир Володиславович, щоб як декан перевірити роботу літнього табору викладачів та студентів консерваторії. За іронією долі, через тиждень після трагічної аварії літака, родині Василевичів зателефонували з Міністерства культури України, щоби привітати В.В.Василевича з призначенням його на посаду ректора Київської консерваторії, але і тут, як то кажуть – не судилось... Діти Василевичів – Романа та Юрко – по-справжньому відчували, що таке сирітство, адже без матері вони залишились ще у березні 1952 року, а тепер – через 10 років смерть вирвала у них і батька. Від цього часу і їх розкидали у різні інтернати: Романа змушена була їхати до Київської десятирічки, тому що у Львівській не було на той час класу бандури, а Юрко залишився у Львові. Зустрічались вони лишень

на канікулах у родині своєї тітки по матері – Олени та її чоловіка отця Севастьяна Зубрицьких, дід яких від нині став для них рідним [1,108].

У десятирічці Юрій навчається у прекрасного вчителя, надзвичайно талановитого кларнетиста Маргевки Карла Васильовича, якого невдовзі забирають до столичного оперного театру на посаду бас-кларнетиста і саксофоніста, де він після прослуховування виграв конкурс серед інших претендентів. Після від'їзду Маргевки К.В. до Києва, в десятирічку запрошують викладача зі Львівської консерваторії – Носова Володимира Миколайовича, який тривалий час по тому очолював кафедру духових інструментів консерваторії та підготував і випустив цілу плеяду кларнетистів. Після декількох років роботи у школі Носова В.М. замінив (уже вищезгадуваний) Геннел Карл Карлович, у котрого в 1970 році Юрій Василевич блискуче закінчив Львівську середню спеціальну школу-інтернат ім. С.Крушельницької. В цьому ж році вступив на навчання до Київської державної консерваторії ім.П.І.Чайковського у клас до Тіхонова В'ячеслава Георгійовича, багаторічного соліста оркестру Національної опери України, сьогодні почесного професора академії, з яким Юрій Володимирович разом працює на одній кафедрі донині.

Це офіційні державні музичні навчальні заклади, в яких успішно з блискучими показниками навчався Юрій Володимирович. Але не менш значущими і важливими у його сирітському житті були школи виживання, які залишили свій відбиток у такій сфері музичного життя, як саксофонове виконавство. Ще в шкільні роки, паралельно із заняттями на кларнеті, Юрій самотужки опановував саксофон, граючи у декількох ансамблях – шкільному "Диксиленді", вокально-інструментальному "FOX" ("Лисиці"), а також отримав перші уроки з імпровізації від знаменитого у ті роки піаніста, керівника джазового ансамблю "Медікус" – Хоми. "Постійно доводилось грати і на весіллях, – пригадує Юрій Володимирович, – особливо після такої гри губи ставали, як у негра, з кровопідтьоками. Прийдеш було на урок у такому стані, а Карл Карлович пропонує півгодини грати звуки довгої тривалості. Для духовика це смерті подібно. Я просив передишки, пояснюючи свій стан надмірними заняттями на кларнеті, казав, що "перезаймався". І лише потім, десь пізніше вже признавався вчителю про свої заробітки із саксофоном. Він мене добре розумів, бо йому й самому до безтями подобався саксофон. Уже тепер, коли у Львові був концерт на честь пам'яті мого батька і ми з квінтетом виступали, Карл Карлович заплакав від нашої чудової гри, сказавши при цьому, що я втілюю його мрію – саксофон звучить на достойному його рівні".

Цьому високому виконавському рівню передувала величезна самотійна праця. Доводилось багато читати перекладної методичної літератури і слухати платівки із записами провідних музикантів світу. Особливо популярним на той час був джазмен Чарлі Паркер, на якого кожен саксофоніст хотів рівнятися. За основу в оволодінні академічним стилем гри на саксофоні Юрій Володимирович брав французьку школу та її провідних музикантів, таких, як Марсель Мюль, Жан-Марі Лондейкс, Даніель Дефайе та інших. Вчився також у своїх російських колег, друзів та однодумців – Льва Михайлова і Маргарити Шапошникової, з якими пройдено багато стежок та доріг у пошуках

репертуару, технічних, виразових можливостей цього інструмента. З роками він зумів виробити свій академічний стиль гри, який став співзвучним із художніми традиціями французьких саксофоністів.

Ще будучи студентом IV курсу консерваторії, Юрій Василевич взяв участь у конкурсі на посаду соліста оркестру оперного театру ім.Т.Г.Шевченка, де головою конкурсної комісії був Стефан Васильович Турчак, і був прийнятий на роботу (де працює і донині), паралельно викладаючи у музичних школах та в десятиріччі Києва, грав на саксофоні в ансамблях Тараса Петриненка "Дзвони" та "Візерунки шляхів".

У період з 1975 по 1985 роки виступав як соліст камерного оркестру "Київська камерата" під керуванням Віталія Матюхіна, запрошувався грати у складі Національного симфонічного оркестру філармонії України та оркестру радіо і телебачення України (диригенти В.Кожухар, А.Шароєв, Ф.Глущенко, Ф.Мансуров, Р.Кофман, Д.Гамкало, В.Сіренко, А.Власенко та ін.). А в 1988 році в Москві зіграв прем'єру балету С.Прокоф'єва "Ромео і Джульєтта" у складі симфонічного оркестру "Большого театра", куди був запрошений одним із провідних на той час балетних диригентів Радянського Союзу – Альгірдасом Жюрайтисом. Після прем'єри маестро написав головному диригенту Національної опери України С.В.Турчаку лист-подяку "за чудову гру Юрія Василевича на тенор саксофоні" і виразив сум з приводу того, "що такий музикант працює не в його оркестрі...".

Важливою віхою в житті невтомого віртуоза, одвічно прагнучого до чогось нового, високого, духовного у мистецтві, стала подія заснування і створення ним у 1985 році, можна сказати його дітища – квартету саксофоністів при спілці композиторів України, котрий із жовтня 2003 року став колективом Національної філармонії України. До складу квартету увійшли колишні учні – випускники Юрія Володимировича. Ансамбль завойовує перші премії на Республіканському конкурсі камерних ансамблів (Київ-1987), Міжнародному конкурсі "Кришталевий Лев" (Львів-1988), Міжнародному конкурсі виконавців на духових та ударних інструментах "Сурми-98" (Рівне-1998), отримує гран-прі Міжнародного конкурсу "Сурми-96" (Рівне-1996). Квартет – учасник Всеєвропейського конгресу кларнетистів та саксофоністів в Угорщині (Будапешт-1998), всесвітніх конгресів саксофоністів у Франції (Анже-1990), Італії (Пезаро-1992), Канаді (Монреаль-2000), Словенії (Любляна-2006); постійний учасник міжнародних фестивалів: "Контрасти" і "Віртуози" (Львів), "КиївМузикФест" (Київ), "Органум" (Суми), "Фарботони" (Канів), "Сурми" (Рівне), "Мистецтво XXI століття" (Ворзель), "Слов'янський базар" (Вітебськ, Білорусь) та ін. Квартет був визнаний кращим ансамблем міжнародних фестивалів у м. Київ (1997), у м. Росток (Німеччина, 1998), у м. Париж (Франція, 1999). Нещодавно, у 2010 році, квартет відзначив 25-річчя своєї творчої діяльності. Уже понад 10 років у нього стабільний склад, де незмінним його керівником є Ю.В.Василевич та виконує партії саксофона сопрано, на саксофоні альт грає Михайло Мимрик, на саксофоні тенор – Олег Заремський і на саксофоні баритон – Сергій Гданський (усі вони є випускниками Юрія Володимировича). Квартет записав уже 10 CD дисків різножанрової музики від

фольклору до джазу, які мають неабиякий попит серед шанувальників саксофона. На запитання Валерія Ніфонтова про улюблену музику, яку хочеться слухати, та про репертуар квартету саксофоністів, Ю.Василевич говорить так: "...добираємо твори різних жанрів – від музики бароко до авангардного репертуару сучасних композиторів. Серед багатьох композиторів, котрих люблю, чільне місце посідають Прокоф'єв, Рахманінов, Шостакович (мав щастя бачити і грати йому), звичайно ж, Чайковський та багато інших... Серед виконавців-саксофоністів це Чарлі Паркер, кларнетистів – Еді Деніелз" [4,6-8].

Завдяки діяльності Київського квартету саксофоністів навколо нього сформувалося коло українських та зарубіжних друзів-композиторів таких, як Левко Колодуб, Віталій Годзяцький, Володимир Шумейко, Жанна Колодуб, Володимир Рунчак, Михайло Чембержі, Сергій Пілютіков, Ірина Кириліна, Ганна Гаврилець, Олександр Потєєнко, Олександр Козаренко, Кармела Ципколенко, Євген Дергунов, Віталій Губаренко, Петро Пашков, Іван Тараненко, Катерина Біла (Україна), Георгій Дмитрієв, Дмитро Смірнов (Росія), Девід Гоу (Англія), Жерар Єранімюс (Франція), Флемінг Хансен (Норвегія), які пишуть спеціально для квартету оригінальні твори [2,4].

Постійно залишаючись вірним своїй пристрасі – саксофону, у 1989 році Юрій Василевич відкриває клас цього інструмента в своїй рідній alma mater – Київській консерваторії, куди прийшов працювати з 1988 року. І ось за три з половиною десяти років ми вже можемо говорити про феномен "школи Юрія Василевича": нині його учнів можна зустріти у багатьох країнах світу; майже всі вони – лауреати престижних конкурсів [6,8]. Різноманітного роду конкурси, а особливо престижні, є прерогативою в роботі Юрія Володимировича з учнями та студентами. Можна сказати, що це один із найбільш ефективних і дієвих видів діяльності його школи. Це своєрідна школа шліфування своєї майстерності гри на інструменті, сценічної витривалості, концертно-психологічних навичок поведінки майбутнього артиста-виконавця, збагачення різноманітним репертуаром та, що особливо є важливим для музиканта – спілкування з різними виконавцями, ознайомлення з різними виконавськими школами та методиками, участь у майстер-класах провідних педагогів-виконавців.

Ще однією особливістю школи Юрія Василевича є започатковані ним концерти в Національній філармонії України із циклу "Педагог та його учні", які користуються особливою популярністю серед глядачів, бо постійно на сцену, так би мовити, "вливається молода, свіжа кров" – юні віртуози, майбутні нашої національної кларнетово-саксофонові школи Юрія Василевича, котрими він дуже пишається, а їх, лауреатів міжнародних конкурсів, у нього понад 60.

Характеризуючи київську саксофонову школу, варто відзначити особливу, яскраво піднесену манеру виконання. Зростанню статусу українського саксофонового виконавства великою мірою сприяє також значна культурно-громадська діяльність Юрія Володимировича, його постійне спілкування з провідними музикантами світу.[3,137].

Юрій Василевич – це відомий український саксофоніст, основоположник української академічної школи гри на цьому інструменті – так його

характеризує народний артист України, професор, завідувач кафедрою духових та ударних інструментів національного університету культури і мистецтв Михайло Прудченко.[5,4]. А директор Національної філармонії, заслужений діяч мистецтв України, професор Дмитро Остапенко висловлює сподівання, що випускники школи Ю.Василевича та сакс-квартет під його керуванням продовжать давні традиції філармонійної діяльності і відтепер зазвучить вітчизняна саксофонова музика на противагу засиллю низькопробної попси. Цікавими роздумами ділиться і народний артист України, професор Іван Гамкало після концерту в пам'ять про Євгена Дергунова: "Колектив (тобто квартет) звучить то як хор, то як цілий оркестр. У нього багата стилістична палітра – від бароко до джазу. Це робить його мобільним. З перших же тактів сакс-квартет завоював прихильність слухачів єдиним диханням, фразуванням, виваженим звуковим балансом...". "Очевидно, пан Василевич – добрий викладач, якщо випускники так його розуміють і так грають. Квартет підкорює гарним звуком та органічним ансамблем", – підмітив народний артист України, професор Віктор Гуцал [8]. Ось так відзиваються корифеї української музичної спільноти про нашого Вчителя.

Сам же Юрій Володимирович стосовно своєї діяльності говорить так: "Я – щаслива людина. Мені багато не треба: головне – маю, талановитих студентів. Бували тяжкі часи, матеріальна скрута. Але, пригадую під час концертів думав: "Боже, дякую тобі, що я музикант". Моє щастя і в тому, що я можу передати і свої відчуття, і науку іншим. Мета мого життя – показати, що саксофонові доступна будь-яка музика, виконання в різних стилях – від фольклору до джазу. Коли мене запитують учні: "Як заробляти на хліб?" – відповідаю: "Так, як у Біблії написано: учися, працюй, досягай успіхів – і небо подбає про тебе". Головне, як у всякій справі, – повірити в себе. Якщо людина справді прагне чогось доброго досягти – їй обов'язково допомагає небо" [9,6].

Численна кількість музики у виконанні Ю.Василевича записана у фондах Українського радіо та телебачення. Він нагороджений Почесною відзнакою Міністерства культури і туризму України "За вагомі досягнення в розвитку культури і мистецтва України" (2005), отримав почесне звання "Заслужений артист України" (2008) та звання доцента кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії ім. П.І.Чайковського (2008). За роки концертної діяльності зіграв понад 2500 концертів. Є дійсним членом Всесвітньої Асоціації діячів духової музики – WASBE, заснованої у 1990 році при ЮНЕСКО.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зробити такий висновок, що школа Юрія Василевича – це прогресивна школа гри на кларнеті і саксофоні, постійний пошук чогось нового, свіжого, приємного для невгамовної душі митця. Це ніби Проведіння небес диктує йому вершити справу, яку не встиг завершити його батько. Це багатогранна тяжка праця музиканта у ролі:

- соліста-виконавця на кларнеті і саксофоні оркестру Національної опери України ім.Т.Г.Шевченка;
- засновника і керівника Київського квартету саксофоністів Національної філармонії України;

- вчителя середньої спеціалізованої школи-інтернату ім.М.В.Лисенка;
- доцента Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського;
- засновника і організатора Міжнародного дитячого конкурсу виконавців на саксофоні "Сельмер-Париж в Україні";
- методиста-виконавця на саксофоні, майстер-класи якого відвідували не тільки в багатьох містах України (Київ, Львів, Рівне, Чернігів, Черкаси, Івано-Франківськ, Ворзель, Суми та ін.), а й у багатьох країнах світу (Канада, США, Бельгія, Франція, Греція, Китай);
- голови та члена журі в багаточисленних різноманітних конкурсах виконавства на дерев'яних духових інструментах в Україні та за її межами;
- перекладача та аранжувальника нотної літератури для саксофона;
- батька і голови сімейства, де всі граючі музиканти.

Ще можна багато, багато перелічувати різноманітних творчих занять Вчителя, бо він, можливо, й сам не усвідомлюючи того, виконує одну із головних заповідей Божих – чесно "...їсть хліб, зароблений у поті чола свого...".

Юрій Володимирович Василевич – достойний приклад для наслідування не тільки своїм кривним дітям, а й учням, студентам, аспірантам та всім тим, хто має щастя його знати, дружити з ним, співпрацювати і просто спілкуватись.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василевич Романа. Благословенний скарб душі – джерело мудрости і натхнення / Іван Чупашко. "Володимир Василевич. Воля і доля". – Львів: "Афіша", 2008. – С.106-110.
2. Василевич Юрій. XIV Всесвітній конгрес саксофоністів. – Українська музична газета, № 3 (61), 2006. – С.4.
3. Вовк Р.А. Фундатору київської саксофонної школи – 60! (До 60-річчя Юрія Володимировича Василевича). – Часопис Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського (науковий журнал). – №4(13), – К., 2011. – С.137.
4. Ніфонтов Валерій. Вечір до 60-річчя від дня народження Юрія Володимировича Василевича. – Журнал "Джаз" №4 (32), – К., 2011.- С.6-8.
5. Прудченко Михайло. IX Гранд-концерт. – Культура і життя, №14-15 від 6 квітня 2005 року – С.4.
6. Сікорська Ірина. Звітує школа Юрія Василевича. – Культура і життя, №14-15 від 6 квітня 2005 року – С.8.
7. Сікорська Ірина. Свято саксофона та кларнета. – Культура і життя від 20 травня 2011 року – С.3.
8. Сікорська Ірина. Джазові композиції лунали в пам'ять про Євгена Дергунова. – на сайті www.kreschatik.kiev.ua.
9. Таран Людмила. Від фольклору до джазу. – Вечірній Київ від 5 липня 2005 року – С.6.
10. Чупашко Іван. "Володимир Василевич. Воля і доля". – Львів: "Афіша", 2008. – 216 с.

*Бабич М.М.
м. Рівне
Бабич І.Б.
м. Київ*

МОЛОДІЖНИЙ ДУХОВИЙ ОРКЕСТР "СУРМА" – ВИСОКОПРОФЕСІЙНА ВИКОНАВСЬКА ШКОЛА ДУХОВОГО МИСТЕЦТВА РІВНЕНЩИНИ

В часи розбудови нашої незалежної держави виконавське інструментальне мистецтво, а здебільшого – духове, якимось, якщо можна так висловитись, "випало із поля зору" наших можновладців. Це дуже важлива і потрібна справа, про яку турбуються в основному лише фахівці та науковці майже на одному ентузіазмі. Останнім часом проблемами духових оркестрів зокрема та духовим мистецтвом у цілому займаються такі провідні вчені в галузі духової музики, як В.М.Апатський, Р.А.Вовк, К.Е.Мюльберг, К.І.Саїнчук, Я.В.Сверлюк, Ю.А.Рудчук, П.Ф.Круль, С.Д.Цюлюпа, М.М.Терлецький та ряд інших, але це маленькі крапельки у великому морі ще не висвітлених музикознавчих проблем. А ще не так давно – в часи так званого розвинутого соціалізму, пригадується, що майже всі функціонуючі на той час підприємства, школи, трудові колективи лікарень, фабрик, заводів, середніх спеціальних та вищих навчальних закладів, не говорячи вже про Будинки і Палаци культури та навчальні музичні заклади, мали свої (різні, правда, за складом) духові оркестри. Це були свого роду "школи" морального, трудового, інтернаціонального та естетичного виховання. Зараз же на Рівненщині їх одиниці. В основному вони функціонують у дитячих музичних школах (і то не в усіх районах), музичному училищі, Інституті мистецтв РДГУ, обласному музично-драматичному театрі та в деяких навчальних закладах на аматорських засадах. Тому про високопрофесійну діяльність одного із таких навчальних колективів, який є справжньою виконавською школою духового мистецтва, та про його фанатично закоханого у цю справу керівника, хочеться поділитись із читачем. Бо який же колектив існує сам собою, без його керівника, ідейного натхненника та раціоналізаторського винахідника, сподвижника до улюбленої справи духового мистецтва?

Це молодіжний духовий оркестр Рівненського державного музичного училища "Сурма" (отримав таку назву в 1992 році), який був заснований ще у 1955 році під час відкриття цього училища, де спочатку функціонувало два відділи: диригентсько-хоровий та народно-духовий. Учні на навчання добирали з добрим музичним слухом та таких, котрі мали хоч деякі навички гри на будь-якому музичному інструменті (найчастіше це були гармошка, баян, рідше акордеон, скрипка, мандоліна, губна гармошка та деякі духові, розповсюджені у ті часи на території нашого Волинсько-Поліського краю).

У нашого споконвіків співочого народу завжди проявлявся великий інтерес до колективного музикування. Ще в середині ХІХ ст. на наших поліських землях, де проживало багато емігрантів із Польщі, Чехії та

Німеччини, велику популярність здобули невеликі духові оркестри та ансамблі, що формувались під впливом переселенців. У їхніх рідних країнах духова музика на той час досягла досить високого рівня, тому першими керівниками аматорських духових колективів у нашому краї були, звичайно ж, іноземці. Вони організовували курси навчання гри на духових інструментах, де навчали бажаючих не тільки грі, а й музичній грамоті. Особливого розвитку духова музика набувала в чеському середовищі, яке превалювало на Волинському Поліссі. Нерідко тут зустрічались цілі чеські села, або більшість жителів села населяли їхні родини [4,15]. Важливим фактором у культивуванні духової музики в чеському середовищі стало те, що духові інструменти були вже технічно вдосконалені, зміна висоти звука відбувалася з допомогою вентиляного механізму, що давало можливість розширити діапазон та збільшити технічні виконавські можливості музикантів. Фактично духова оркестрова музика, перенесена чехами на Волинсько-Поліські землі, була вже у стадії розквіту та глибоко вкорінилася у місцевому середовищі [9,61-62]. Інтерес до занять духовою музикою поступово переміщується у середні загальноосвітні школи, де вчителі музики і співів організовували гуртки з навчання гри на різних музичних інструментах (у залежності, якими вони володіли самі). В багатьох школах організовувались невеличкі струнні та духові ансамблі, пізніше – оркестри. Оскільки чеські (якісні) інструменти були надто дорогі, то відділи освіти в основному закуповували для загальноосвітніх шкіл духові інструменти Київської, рідше Ленінградської фабрик.

Це що стосується аматорських духових колективів, а на професійному рівні відділ духових інструментів 1949 року вже було відкрито у Львівській консерваторії ім. М.В.Лисенка. Керівництво відділом очолив випускник Московської консерваторії – тромбоніст П.С.Гуляєв [10,76-77]. Для успішного навчального процесу на відділі духових інструментів до консерваторії потрібно було набирати добре підготовлених духовиків, яких готували музичні училища. От і постало питання про відкриття таких у кожному обласному центрі.

Так, учні загальноосвітніх шкіл Рівненщини, котрі добре оволодівали грою на музичних інструментах у гуртках та ансамблях, мали змогу вступити на навчання до Рівненського державного музичного училища, котре щойно розпочало своє функціонування. До числа таких учнів в 1959 році був зарахований випускник загальноосвітньої школи села Тайкури Здолбунівського (нині Рівненського) району, нинішній керівник молодіжного духового оркестру "Сурма" Андрій Миколайович Кібита, котрий керує ним уже понад 40 років.

Народився Андрій Кібита 13 грудня 1942 року на одному із хуторів села Новомиськ Здолбунівського району, що на Рівненщині, у дуже бідній селянській родині – четвертою дитиною у батьків. Навчаючись у середній загальноосвітній школі, зацікавився грою на духових інструментах, які були закуплені для шкільного духового гуртка. На той час у цій школі уже функціонував оркестр струнних інструментів, яким керував класний керівник Андрія – Ананій Васильович Григорук, але хлопцеві до душі припала духова музика. Невдовзі на посаду керівника духового гуртка (з оплатою в 200 карбованців) у школу приходить його односельчанин, випускник 1-го випуску

народно-духового відділу Рівненського музучилища Назарець Євген Миколайович. Він і став для Андрія Кібита першим учителем гри на трубі та першим керівником духового оркестру. Після закінчення школи А.М.Кібита вступив до музучилища, але після закінчення 3 курсу його призвали до лав радянської армії. Службу проходив у м.Канськ Красноярського краю, в єдиній на той час у Радянському Союзі школі повітряних стрільків-радистів, де солдати вчилися літати на літаках. Як правило, після трирічної служби в цій школі юнаки мали можливість стати пілотами чи космонавтами, але Андрій любив духову музику понад усе, прагнув створити духовий оркестр і керувати ним. Через півроку служби його перевели до військового духового оркестру, яким керував Роберт Давидович Свечніков, випускник Московської консерваторії, військовий диригент, піаніст.

Військовий оркестр – це справжня професійна майстерня, він був укомплектований в основному випускниками консерваторій та музичних училищ, а також при цих оркестрах навчались і жили діти-сироти, які потім проходили армійську службу в цьому ж оркестрі та часто залишались там працювати. Це був хороший стимул для таких обдарованих, але обділених долею дітей. Із таких дітей-сиріт вийшов основоположник школи гри на трубі світового рівня Тимофій Докшицер, родом із Чернігівщини.

У післявоєнні роки, в добу відбудови країни, на рівні з іншими галузями народного господарства почало набирати своїх обертів і духове мистецтво. З 1961 року в державі інтенсивно почали відкриватись і функціонувати дитячі музичні школи, де на духових відділеннях навчали дітей безкоштовно. Як правило, тут навчались талановиті діти із бідних родин. "Взагалі-то, – пригадує Андрій Миколайович, – найталановитіші трубачі, як-от: Володимир Кафельников (працює в Паризькій опері), Михайло Клімашевський (у Санкт-Петербурзі), Андрій Ільків (музикант світового рівня, Київська національна філармонія), Микола Скічко (Нижня-Новгородська філармонія), Федір Регін (із м.Луцьк) та багато інших є вихідцями з України".

Після демобілізації з армії А.М.Кібита повернувся до Рівного, але друзі-музиканти, з якими він тісно подружився ще під час служби у військовому оркестрі, покликали його в Новосибірськ, де на той час уже з їхньою допомогою був організований Сибірський військовий округ (СибВО). Музичне життя Новосибірська бурлило і вирувало майже на рівні таких міст, як Москва, Ленінград, Ташкент. Тут часто гастролювали провідні світові музиканти. В академістечку Новосибірська були закумульовані кращі на той час музичні кадри Радянського Союзу. Місцева консерваторія славилась своїми виконавськими традиціями, високопрофесійним професорсько-викладацьким складом та віртуозними музикантами-духовиками. Без жодних вагань А.М.Кібита вступає на навчання до консерваторії в клас до трубача – професора Йосипа Бобровського, випускника Київської консерваторії, котрий навчався у професора Яблонського, та паралельно з навчанням працює трубачем у штабному оркестрі вищезгаданого СибВО. Як військовий диригент, Андрій навчається у керівника духового оркестру консерваторії, професора Арнольда Каца, котрий гастролював з цим оркестром майже по всьому світу. Навчання у

консерваторії проходило за найкращими методиками провідних фахівців світового значення. Майстер-класи часто проводив Тимофій Докшицер, приїздив Ван Кліберн, духовий оркестр штату Мінесота та багато інших провідних музикантів, світових діячів духового мистецтва.

Ще будучи студентом 5 курсу консерваторії, у 1970 році А.М.Кібіта як соліст штабного оркестру брав участь у Міжнародному конкурсі, що проходив у Москві, серед оркестрів радянської армії. Тут змагалися між собою духові оркестри зі всіх військових частин Радянського Союзу, а також Польщі, Чехії, Угорщини, Німеччини, де стояли на той час радянські війська. І ось серед усіх претендентів штабний оркестр Сибірського військового округу посідає перше місце. Вже тоді, будучи в Москві на конкурсі і думаючи про втілення своєї мрії, випускник Новосибірської консерваторії А.М.Кібіта налагоджує дружні стосунки і творчі зв'язки з провідними музикантами, композиторами та аранжувальниками для духових оркестрів. Він бере за основу для майбутньої роботи з духовим оркестром Рівненського музичного училища (куди планував повернутись після закінчення консерваторії у 1971 році) програмне забезпечення факультету військової підготовки диригентів при Московській консерваторії. Пізніше цей навчальний заклад став самостійним і носив назву "Військова консерваторія". Працювала вона при Союзі композиторів-духовиків, які писали оригінальну музику для духових оркестрів, котра звучала завжди набагато цікавіше і привабливіше, хоч інколи і була складніша для виконання в порівнянні з перекладами творів із симфонічних партитур. Такого висновку дійшов корифей духової музики, котрий писав твори та робив обробки для військових духових оркестрів – Семен Чернецький. Серед композиторів та аранжувальників провідне місце посідають Георгій Калінкович, Борис Толбіс, брати Арнольд та Михайло Готліби, Георгій Сальников і друг по службі та однокурсник – Анатолій Серебренников, котрі внесли значний внесок у розвиток духової музики.

Працюючи з духовим оркестром над творами вищезгаданих композиторів з великою віддачею, А.М.Кібіта у 1974 році запрошує приїхати до Рівного композиторів Бориса Кожевнікова, Михайла Готліба та Георгія Сальникова (всі вони були учнями Дмитра Шостаковича). Рівненська музична спільнота, а особливо духовики, як-то кажуть: "воспрянули духом".

Окремо хочеться сказати про співпрацю А.М.Кібіти та духового відділу із знаним у всьому світі прекрасним композитором, професором Московської консерваторії Георгієм Сальниковим, оригінальні твори та аранжування якого постійно виконує духовий оркестр "Сурма". Їхня плідна творча співпраця розпочалась із того далекого 1974 року і триває донині. Консультації, майстер-класи, концерти авторської музики, програмне забезпечення фахових дисциплін, фестивалі та конкурси – ось неповний перелік тих благодійних справ, які здійснює композитор у Рівненському музичному училищі. Саме завдяки цій тісній дружбі і співпраці народилась ідея проведення фестивалю духової музики "Сурми" (відбулось 8 фестивалів), за змістом якому немає рівного у Східній Європі. Завдячуючи рекомендації Георгія Івановича, у 1992 році Андрій Кібіта став членом WASBE (Всесвітня Асоціація діячів духової

музики при ЮНЕСКО), яка дає можливість доступу до світової нотної бібліотеки, творами якої користується не тільки оркестр "Сурма", а й багато друзів-диригентів по всій Україні. Останнім довершенням спільної праці Георгія Сальникова із колективом духового оркестру Рівненського музучилища стало видання книги "Инструментовка и сочинение для духового оркестра. (Практические советы композитора)", котра вийшла із друку в Рівному 2002 року та має спеціальну посвяту для оркестру "Сурма" і його незмінному керівникові Андрію Кібіті. Ось які гарні слова та настанови Георгій Іванович залишає майбутнім послідовникам (дослівно, в оригіналі): "...предлагаемые мной советы и рекомендации исходят главным образом из моего личного опыта и носят в значительной степени субъективный характер. При этом я ни в коей мере не считаю свои сочинения неким эталоном, по которому надо равняться, это всего лишь один из возможных вариантов на путях к овладению настоящим мастерством. Несомненно, что можно с успехом инструментовать и сочинять для духового оркестра, исходя из других творческих принципов. И всё же я рассчитываю на то, что многим музыкантам, начинающим овладевать искусством инструментовки и композиции в этой сфере, кое-что из моих высказываний поможет в этом нелёгком процессе" [7,94].

При нагоді, якось у своїх висловлюваннях Георгій Калінкович назве духовий оркестр Рівненського музичного училища одним із кращим колективів Радянського Союзу. Адже тільки він став єдиним учнівським духовим оркестром, який за всю історію Радянського Союзу в 1978 році записав власну грамплатівку на фірмі "Мелодія" з такою програмою: "Романс" та "Військовий марш" Г.Свірідова до повісті О.Пушкіна "Заметіль"; "Примовки" Є.Макарова; "День Перемоги" Д.Тухманова; "Танець на українські теми" Б.Кожевнікова; "Чеська полька" А.Тврді та "Марш" Б.Окуджави до кінофільму "Білоруський вокзал". І це не єдиний здобуток цього славетного колективу. Уже в 1999 році, беручи участь у роботі Міжнародної конференції духової музики у місті Шлядмінге (Австрія), оркестр записав свій альбом, куди увійшли музичні твори українських і російських та один твір австрійського композиторів. А такі два твори, як "Думка-шумка" М.Лисенка та Пасхальна увертюра "Светлый праздник" із опери "Золотой петушок" М.Римського-Корсакова – увійшли до альбому Асоціації Центральної Європи, яка проводила цю конференцію. До речі, конференції такого масштабу WASBE проводить один раз у два роки на території різних країн світу, куди запрошуються духові оркестри. Кошторис однієї такої конференції складає приблизно 1 мільйон доларів США.

Рівненщина znana в Європі завдяки духовому оркестру "Сурма", який є членом WASBE. На базі Рівненського музичного училища у травні 2008 року проходили "Дні Європи та членів ЄС в Україні". Цікаву програму із творів американських та європейських композиторів зіграв оркестр на Міжнародній конференції діячів духової музики, котра проходила в рамках цих "Днів Європи та членів ЄС в Україні", де гостевим диригентом був великий прихильник, вірний друг та меценат цього оркестру – професор університету штату Міссурі (США) Роберт Гіффорд. Метою конференції було ознайомити громадськість України з пластами сучасної європейської та світової культури.

За 56 років своєї високопрофесійної діяльності оркестр підготував до самостійної праці більш як 1000 випускників та зіграв понад 500 творів різноманітної музики. До репертуару оркестру входить українська класична музика (в обр. Левка Ревуцького); російська і радянська класична музика (аранжована в основному музикантом світового стандарту духової музики Анатолієм Серебренниковим); українська сучасна духовна музика Левка Колодуба, Євгена Станковича та Жанни Колодуб; всі оригінальні твори для духового симфонічного оркестру і духових інструментів радянських композиторів Георгія Сальникова, Михайла Готліба, Бориса Кожевнікова та Георгія Калінковича. За останні 24 роки репертуар оркестру був поповнений західною духовою музикою, наданою оркестру німецьким композитором і видавцем Зігфрідом Рунделем.

У доробку оркестру "Сурма" – численні прем'єри не тільки для України, але і для всіх пострадянських республік. Серед останніх "Ліричне концертино для гобоя з оркестром" і "Рождественская славица" Г.Сальникова, виконані у 2001 році; "Фрески стародавнього Києва" Л.Колодуба; симфонія "Ідея фікс" і триумфальний хід "Голос Азії" Аділа Бестибаєва, що прозвучали в 1997 році; "Українська рапсодія", "Мексиканські картинки" та "Динамічна увертюра" Франка Чезаріні також виконувались у 1997 році, як і численні твори, написані і опубліковані З.Рунделем. Ці та багато інших прем'єр відбулися в рамках фестивалю "Сурма", який був організований на базі оркестру в 1994 році, а його артистичним директором усі роки був Андрій Миколайович Кібіта.

Оркестр виступав у Болгарії (1980), Чехословаччині (1989), у 1992, 1993, 1994 та 1996 роках запрошувався до участі та виступав у фестивалі-конкурсі "Musikantentreff Ostsee", котрий проходив у місті Росток (Німеччина). Також у 1994 році він брав участь у фестивалі "Coups de Vent in Le Havre", присвяченому 50-річчю закінчення II Світової війни, котрий відбувався у місті Гавр (Франція), а в 1999 у вищезгадуваній Міжнародній конференції "MID EUROPE in Schladming", що проходила в місті Шлядмінге (Австрія). В 2001 році оркестр виступав на 6-му Міжнародному фестивалі-конкурсі "6* Concorso Bandistico Internazionale Riva Del Garda", що проходив в Італії, а в 2006 та 2008 роках – брав участь у 9-му та 11-му Міжнародних фестивалях духової музики "Муниципалітет Екедорос", котрий відбувався у місті Солоніках (Греція). Завдяки тісній співпраці з Всесвітньою Асоціацією діячів духової музики та за підтримки місцевого керівництва творчість цього прекрасного духового оркестру znana в таких країнах Європи, як Бельгія, Чехія, Австрія, Швеція, Франція, Італія, Німеччина, Польща, Греція, Болгарія, Угорщина, Голландія, Нідерланди та країнах пострадянського простору таких, як Росія, Україна, Білорусія, Вірменія, Казахстан і країнах Прибалтики.

У всьому світі практикується такий вид роботи в оркестрових колективах, як короткотривала репетиційна робота над привезеним новим репертуаром та концертний виступ із так званими гостьовими (запрошеними) диригентами. Не став винятком у цьому плані і наш оркестр "Сурма". Із ним останніми роками співпрацюють знані у всьому світі диригенти – майстри духової справи такі, як Роберт Гіффорд та Марк Ламмерс (США), Вольфганг Суппан (Австрія),

Франко Чезаріні (Швейцарія), Лейф Янсон (Швеція), Філіп Лангле (Франція), Ніко Боом (Нідерланди), Канат Ахметов (Казахстан). А ось Андрій Кібіта двічі запрошувався (у 1998 та 2002 рр.) як гостьовий диригент Державного академічного симфонічного оркестру України (Київ) та духового оркестру Одеської консерваторії, а також був членом журі Міжнародного конкурсу композиторських творів для духових оркестрів, який проходив в Італії у 1998 році, де на розгляд журі було представлено 40 партитур авторських творів. Три твори, які посідають призові місця, викуповуються видавцем, який оплачує роботу журі та роботу авторів цих призових творів. Ці призові твори також входять в обов'язковому порядку до каталогу, який WASBE надсилає всім, хто є її членами. За каталогами можна замовити поштою той чи інший твір, скопіювати його і надіслати назад до Асоціації. Така система співпраці з Всесвітньою Асоціацією діячів духової музики, членом якої має щастя бути і наш Рівненський духовий оркестр "Сурма" в особі його незмінного керівника, сподвижника духової оркестрової справи Андрія Миколайовича Кібіти.

Справжнім творчим натхненником та позаштатним ідейним наставником духового оркестру є міцна, дружня сім'я А.М.Кібіти в особі його дружини – прекрасного музиканта, піаніста, теоретика Альбіни Сергіївни; сина Павла, котрий є справжнім редактором і коректором нотної та писемної друкованої продукції, пов'язаної з творчою роботою духового оркестру та фестивалю духової музики "Сурми"; доньки Наталки, без мовних перекладів котрої не обходиться жодна зустріч з провідними світовими музичними діячами.

Мрією Андрія Миколайовича є відкриття, за давно існуючою світовою системою, на базі Рівненського музичного училища бакалаврату та магістратури, як це зроблено на базі Київського музичного училища ім.Глієра. "Адже наш відділ, – говорить А.М.Кібіта, – є флагманом гвардії всіх музичних училищ та знаходиться в авангарді всіх духових оркестрів України, а може, і Радянського Союзу, бо тільки наш оркестр зумів записати в ті часи грамплатівку". А на даному етапі, завдяки Всесвітній Асоціації діячів духової музики (WASBE), оркестр постійно грає сучасну музику світу та щороку приймає відомих світових виконавців з новими цікавими програмами. Ось і в цьому році очікується уже не перший приїзд професора американського університету із штату Міссурі Роберта Гіффорда, котрий разом з творами сучасних американських та європейських композиторів привезе спеціально написаний і присвячений оркестру марш з одноіменною назвою "Сурма" композитора із Норвегії Гіра Кнутсона. Оркестранти, як і годиться високопрофесійним виконавцям школи духового мистецтва, зіграють перед рівненськими слухачами на концерті цю програму після першої ж репетиції. Тож хочеться побажати оркестру та його керівникові натхнення і великих творчих здобутків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Григор'єв Г.М. Характеристика і класифікація духових та ударних музичних інструментів та правила їх використання. Метод. посібник. – К., 2007. – 108 с.
2. Калениченко А.П. Камерно-інструментальні ансамблі./Історія української музики. – К., 1992. – т.4. – С.265-286.
3. Круль П.Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України. – К., 2002. – 445 с.
4. Логвин В.О. Традиції інструментального виконавства в чеських поселеннях Волині / Українська культура в іменах і дослідженнях. – Рівне, 1997. – С.15.
5. Рудчук Ю.А. Духова музика в Україні (XVIII–XIX ст.). – К., 2006. – 228 с.
6. Саїнчук К.І. Сурми Буковини. З історії духових оркестрів Чернівецької області. – Чернівці: Золоті литаври, 2005. – 200 с.
7. Сальников Г.И. Инструментовка и сочинение для духового оркестра (Практические советы композитора). – Ровно, 2002. – С.94.
8. Сверлюк Я.В. Формування готовності студентів вузів культури до роботи з дитячим духовим оркестром: Автореферат дисертації кандидата пед. наук / Я.В.Сверлюк, Київський нац. університет. – 2006.
9. Сверлюк Я.В., Панасюк Д.М. З історії розвитку духової музики на Волинському Поліссі / Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України – Зб.мат. Всеукр. науково-практ.конф. – Вип.1., – Рівне, 2006. – С.61-62.
10. Чорноморець В. Труба в західному регіоні України XIX-XX ст./ Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України – Зб.мат. Всеукр. науково-практ.конф. – Вип.3., – Рівне, 2008. – С.76-77.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЯХ ГЕТЬМАНЩИНИ

Період Гетьманщини став центром багатьох дослідників різноманітних напрямків. Привертає до себе увагу також музична культура та побут Гетьманщини, зокрема центр політичного та культурного життя України першої половини XVIII століття столиця Гетьманщини Глухів. У цьому осередку розкрив свій талант такий відомий український композитор, як Березовський.

Окремі історичні довідки проливають світло на культурне життя Гетьманщини, однак музичне життя ще мало досліджене. Спробу частково висвітлити музичний побут Гетьманщини зробила Л.Горенко. Цей період привертає до себе увагу тим, що він тісно пов'язаний із загальним культурним розвитком України і є продовженням музичного життя козаччини.

Важливим джерелом для вивчення цього історичного періоду є літописи, документи військових канцелярій, інвентарні книги, щоденники та інша мемуарна література. Особливе місце в цьому переліку належить приватним щоденникам гетьманської старшини. Зокрема підскарбія Я.А.Марковича та генерального хорунжого М.Д.Ханенка. Ці записки є цінними історичними пам'ятками, які проливають світло на музичний побут цієї епохи.

Спираючись на документи, можна стверджувати, що в знатних сім'ях культивувалися різноманітні форми музикування. Наприклад, у маєтках Я.Марковича (у Глухові, Сваркові, Ромнах) та М.Ханенка (у Глухові, Перегоні, Стародубі, Городищі). Із записок Якова Марковича прослідковується його інтерес до інструментального музикування. Він пише: "Узяв лютню, настроїв її та вперше грав", а також цього ж дня "сочинил вірші дочкам своїм на привіт родительський" [5].

Часто в щоденниках згадуються широко розповсюджені на той час у Західній Європі клавішні інструменти – клавесин та клавікорд. Петро Апостол, який довго жив у Петербурзі при дворі князя О.Меншикова, занотував, що з 12.07.1726 року розпочав "уроки на клавесині" у іноземця Шмідта [1].

В документах згадується, що Я.Маркович у жовтні 1724 року купив у Москві клавіцимбали і доручив священику Олексію привезти їх у глухівський маєток. На цьому інструменті "грав півчий" князя М.Шаховського Олексій Македонський, тобто співаки першої половини XVIII століття вмiли грати на клавіцимбалах.

Записи у щоденнику М.Ханенка засвідчують, що він мав клавікорд, який у квітні 1833 року віддав розмалювати місцевому художнику [5]. Крім того, він повідомляє, що передачу інструмента бачив у лубенського полковника І.Кулябки та магната Ф.Ширая.

Музикували в маєтках XVIII століття не тільки на клавішних інструментах. Згадуються й оркестрові – скрипка та валторни. Так, М.Ханенко

замовляє дубову скрипку та валторни у місцевого майстра в Кривцях (Чернігівський полк, 1754), а Я.Маркович посилає у 1738-1739 рр. своїх хлопців у село Михайлівку (Чернігівський полк) до родича Андрія Полуботка (сина гетьмана П.Полуботка) для навчання грі на скрипці і валторні у капельмейстера Йогана. Це підтверджує думку про існування домашнього оркестру у А.Полуботка і що капельмейстер виховував музикантів не тільки для свого колективу, а й для Я.Марковича. Це дає підстави припускати, що у нього теж був свій оркестр.

Із записів Я.Марковича дізнаємося, що в його маєтках та М.Ханенка грали й на українських народних інструментах – гусях і бандурі. Я.Маркович занотовує, що у листопаді-грудні 1724 року замовив власним художникам "розмалювати дві лютні, гуслі та бандуру".

Щоденники засвідчують, що популярною була не тільки інструментальна, а й вокальна (духовна) музика, що в другій половині XVII – першій половині XVIII століття досягла свого найвищого художнього рівня. М.Ханенко пише про захоплення церковним співом, який він чув у 1742 році в Городищенській церкві (Чернігівського полку), яка знаходилася недалеко від його маєтку.

Існує запис Я.Марковича, зроблений у Глухові (1737 р.), де він відзначає, що "заїхавши до А.Кондзеровського (господаря гетьманського двору і Скоропадського) там танцювали". Спираючись на ці відомості, можна вважати, що у маєтках гетьмансько-старшинського середовища звучала й танцювальна музика. Також у щоденниках зафіксовано про розваги з музикою. Наприклад, що під час обіду в Стародубі, на якому були гості, "гуляли з музикою".

Цікавим є матеріал про музичний побут гетьманського двору в Глухові. Так, слід відзначити записи, де йдеться про виконання італійської інструментальної музики в палаці гетьмана К.Розумовського з нагоди хрестин його сина Андрія 1 листопада 1752 року. Із записів Я.Марковича можна дізнатися про існування французької театральної трупи в Глухові, що виступала 19 грудня 1751 року. Підтвердженням цього факту може слугувати незакінчена повість О.М.Марковича "Малороссійская свадьба".

Щоденники висвітлюють також окремі сторінки і театрального життя в Україні, зокрема записи Апостола, Я.Марковича та М.Ханенка подають відомості про мандрівні трупи з вихованців українських колегіумів. П.Апостол, перебуваючи в Сорочинцях, "відел представление комедіи черниговскими учениками". М.Ханенко повідомляє, що "студенти інтермедіанти" виступили в його маєтку села Перегін (20.06.1725), а Я.Маркович свідчить, що 24.01.1731 року у Глухові проїздом до Москви давали вистави комедіанти польського короля.

В щоденниках часто згадується військова музика, яка супроводжувала святкові події, бали, вечірки. Так, церемонія від'їзду повноважного турецького посла із Глухова до Петербурга 28.11.1740 року відбувалася "при музиках різних, наших та турецьких". Слід відзначити, що на той час військова музика в Росії досягла досить високого розвитку. Вона знаходилась на рівні європейської. Засновані Петром I гарнізонні школи проводили навчання

музикантів для військових оркестрів. Очевидно, вони знаходяться у розпорядженні гетьмана. Військова музика звучала і на урочистій церемонії обрання миргородського полковника Данила Апостола новим гетьманом України, і на зустрічі в Гадячі князя О.Меншикова.

Також є свідчення про існування "полкової стародубської музики", яка звучала під час церемонії вручення полковнику Ф.Максимовичу полкових клейнодів на командування стародубським полком, на весіллі у будинку А.Міклашевського у родинному маєтку Марковичів у Сваркові. Останній у щоденнику зазначав, що після ознайомлення з указом Малоросійської колегії у його батька відбувся прийом гостей "при музиці військовій" (1727). М.Ханенко у щоденнику повідомляє, що він відзначив свій день народження (6.12.1743) в селі Носівка (Чернігівського полку) "при іграніи музик військової та гражданської", і "трубачам та музикам дано 2 руб" Крім того, згадуються трембачі – військові музиканти.

В одному з записів, зроблених у Москві, повідомляється: "Приїхав з України придворний півчий Марк Полторацький з листом від генерального есаула Якубовича"[8]. Це свідчить про те, що Я.Маркович та М.Ханенко підтримували контакти з тими людьми, які приїздили в Україну для набору півчих у придворну співочу капелу в Петербурзі.

У зв'язку з службовими та особистими справами Я.Маркович, М.Ханенко та П.Апостол часто приїздили до Петербурга та Москви, де зустрічалися з придворними бандуристами та півчими, більшість з яких була українського походження. Найвідомішим серед них був Григорій Михайлович Любисток – бандурист імператриці Єлизавети Петрівни. Автори щоденників не раз гостювали у Григорія Михайловича. Вони згадували про вінчання "півчих государевих" Григорія Любистка, Кирила Іванова, Петра Федоровича в Петербурзі та Гаврила Головні в Глухові. З наведених фактів випливає, що між гетьманською старшиною і придворними музикантами українського походження, які служили в Петербурзі, були тісні контакти.

На коронації Єлизавети Петрівни у 1742 році в Москву прибула делегація генеральної старшини у складі Петра Апостола, Якова Марковича, Григорія Лизогуба та Андрія Горленка. Запис у щоденнику Я.Марковича повідомляє, що українська делегація 1742 року була присутня на прем'єрі опери І.Хассе "Милосердие Тита". Із щоденника М.Ханенка відомо, що протягом 1746 року генеральна старшина регулярно відвідувала "итальянские оперы", в "комедиальном доме" слухала оперу Франческо Арайї "Сципион", "Митридат", "Пастораль", французькі та німецькі комедії "в оперному домі" [6]. Зокрема в 1736 році при царському дворі відбулась перша оперна постановка італійської опери Ф.Арайя – "Abiazare", в якій взяли участь гобоїсти чотирьох полків імператорської гвардії, прислані для підсилення оркестру [4].

Використані джерела свідчать, що серед гетьманської старшини музика відігравала неабияку роль в їхньому середовищі. Вони не тільки були слухачами-любителями, але й докладали значних зусиль для її удосконалення та популяризації. Зокрема починають зароджуватись різноманітні форми інструментального музикування. Крім цього, варто відзначити, що в XVIII

столітті в Україні поряд з духовною музикою розвивалося також і світське музичне виконавство.

Спираючись на наведені факти, можна стверджувати, що це було передумовою для зародження національного професійного музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апостол П. Дневник Петра Даниловича Апостола. – "Киев. старина", 1895. т.50. №7-8.
2. Вертков К. Роговая музыка. – Л., Музгиз, 1959.
3. Маркович Я. Дневник... – К., Львів, 1913.
4. Матвеев В.А. Русский военный оркестр. – Л., Музыка, 1965.
5. Маркович Я. Дневник генерального подскарбия Якова Марковича (1717-1767). К., 1893. – Ч.1.
6. Ханенко Н. Дневник... – "Киев. старина", 1886, т. 16, №10.

ІЛЯШЕВИЧ ВОЛОДИМИР ВАСИЛЬОВИЧ – КОМПОЗИТОР ЖАНРУ ДУХОВОЇ МУЗИКИ (ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ)

Іляшевич Володимир Васильович народився 30 серпня 1960 року в с.Дермань-2 Здолбунівського району Рівненської області. Навчаючись у молодших класах середньої місцевої школи, не раз слухав музику своїх старшокласників у виконанні духового оркестру школи під керуванням Хорошуна Аркадія Савовича. Звучали марші, концертні твори, танцювальна музика. Оркестр брав активну участь у районних конкурсах, грав на державних святах.

Володимир подобалось, як хлопці грають, як крокують у марші, їх святкова форма, блиск міді інструментів на сонці, а також велика кількість людей, які слухали юних музикантів. У ці хвилини серце Володі переповнювала радість за своїх школярів і смуток від того, що його нема серед них.

Одного разу не втримався та й підійшов до Аркадія Савовича з проханням долучити його до участі в оркестрі. Спершу той відмовив, мовляв, ти ще малий, та й інструмента зайвого нема, але приходь у вересні, може, щось придумаємо. У вересні 1971 року Володі вже було 11 років, та й трубу для нього знайшов Аркадій Савович. Почалися музичні будні. Спочатку керівник оркестру займався з Володею індивідуально, а потім дозволив сісти в оркестр. Часто наголошував Аркадій Савович усім: треба грати гами, вправи й етюди, щоб стати гарним музикантом. Почувши від керівника пояснення про етюди, написав власноруч етюд для труби. Доки грав у шкільному оркестрі, кількість етюдів для труби сягнула 5. Як реліквія, ці етюди зберігаються у домашньому архіві композитора.

Навчаючись у 8 класі, Володя вже знав, що хоче бути музикантом. Підготував з Аркадієм Савовичем дві різнохарактерні п'єси і вступив 1975 року до Дубенського училища культури.

З перших днів навчання відкрив для себе багато цікавого. Найбільше його вразив великий склад духового оркестру училища, у якому були флейти, кларнети і навіть гобой з фаготом, валторни, тромбони і велика кількість ударних інструментів. Почалися індивідуальні заняття зі спеціального інструмента, диригування, інструментовки.

Через кілька днів Володю запросили до себе в клас диригент оркестру Меланін Анатолій Григорович і викладач по класу валторни Дворянський Леонід Арафонович, запропонували йому перевестися з труби на валторну. Мотивація була така: трубачів дуже багато, а валторністів усього три, для оркестру потрібно хоча б чотири. Володимир, не довго роздумуючи, дав згоду, аби тільки вчитися.

У клас диригування його взяв до себе Михасик Андрій Сергійович, а з інструментовки – Кусько Василь Мілентійович.

З перших днів навчального року диригент оркестру разом з випускниками почав працювати над музичними творами, які виносяться на державний іспит з оркестрового диригування. Серед них найбільше припало до душі молодому студенту "Інтермеццо" з музики до драми "Арлезіанка" Ж.Бізе. Почувши перші такти цієї музики, як потім зізнавався Володя, мурашки по шкірі забігали. То було сильне враження, яке залишилось на все життя.

Приблизно через рік навчання, пройшовши деяку підготовку в училищі, він надумав написати своє "Інтермеццо". Таємно від викладачів і деякий час від студентів, взявся за роботу. Теми мелодій приходили одна за одною, а от гармонізувати їх, а тим більше інструментувати для духового оркестру виявилось набагато складніше. Тут він і розкрив усі свої секрети, звернувся до свого викладача з інструментування за допомогою. Музичний твір було успішно завершено. Прозвучало "Інтермеццо" вперше весною 1977 року на творчому звіті духового відділу училища. Вітання від викладачів та студентів, а також гучні оплески залу вказували на те, що твір вдався і задум звершився.

Настає останній рік навчання в училищі, а що далі? Володимир наполегливо готується зі спецінструмента і диригування, щоб продовжити своє навчання у вищому навчальному закладі.

На той час Рівненщиною, і не тільки, вже ходила гарна слава про духовий оркестр кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури під керуванням заслуженого працівника культури України Старченка В'ячеслава Миколайовича.

Знав про це і Володимир, тому де здобувати свою фахову вищу освіту він уже знав. У 1985 році, успішно пройшовши вступне випробування, Володимира зараховують до числа студентів кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури.

Зі спецінструмента, диригування та інструментовки до себе в клас його бере старший викладач Полех Дмитро Сергійович.

Нова хвиля, яка побудила до активної творчої діяльності, як пригадує Володимир, полягала у діючому репертуарі духового оркестру кафедри, а саме: Увертюра до опери "Тарас Бульба" М.Лисенка, Увертюра "Егмонт" Л.Бетховена, Увертюра "1812 рік" П.Чайковського, Увертюри до опер "Севільський цирюльник" та "Сорока злодійка" Дж.Россіні, сольне виконання кращих студентів трубачів, валторністів та ін.

Володимир наполегливо працює над підручниками з гармонії, поліфонії, аналізу музичних форм, проситься на додаткові консультації до викладачів цих дисциплін.

За роки навчання в інституті Володимир пише 25 етюдів, 10 дуетів, 2 хорали для 4 валторн, а також концерт для валторни у супроводі фортепіано. За навчальною програмою випускного курсу Дмитро Сергійович Полех доручає йому інструментувати для великого мішаного духового оркестру 1 частину "Незакінченої симфонії" Ф.Шуберта та "Концертний вальс" І.Дунаєвського. Ці твори і були дипломною роботою на державному іспиті з оркестрового диригування.

Після закінчення інституту 1982 року направляється на роботу викладачем Дубенського училища культури.

З осені 1982-1984 рр. – служба в професійному духовому оркестрі Прикарпатського військового округу, Рівненський полк зв'язку, диригент оркестру – Карась В.М.

Під час служби в армії Володимир дізнався, що наближається ювілейна дата 1983 рік – 700-річчя від дня заснування м.Рівне. У вільний від служби час з нагоди такої славної дати він пише Симфонію, якій дав назву "Рівненська", чим, звичайно, робить гарний музичний внесок у культурну спадщину міста.

Забігаючи наперед, хочеться відзначити, що "Рівненська" Симфонія прозвучала на звітному концерті композиторів Рівненщини 1995 року, а також у 1996 році на заключному гала-концерті Міжнародного конкурсу-фестивалю на сцені Рівненського обласного музично-драматичного театру у виконанні духового оркестру кафедри духових та ударних інструментів, диригент доцент Терлецький Микола Миколайович, для учасників конкурсу, а також присутніх членів журі – професора Мінесотського університету США Марка Ламмерса, композитора і диригента з Голландії Ніко Бума, президента Всесвітньої асоціації діячів духової музики WASBE при ЮНЕСКО з Австрії Вольфганга Зуппана та багатьох інших. І що не менш приємно, фрагмент цієї Симфонії прозвучав на радіохвилі з Німеччини з коментарями про Рівненський Міжнародний конкурс духової музики.

У 1984 році, відслуживши армію, Володимир повертається до викладацької роботи в Дубенське училище культури. З 1993 по 1996 рік – заступник директора з навчальної роботи. Розробив навчальні програми з дисциплін: "Інструментознавство та інструментовка для духового оркестру", "Методика роботи з духовим оркестром". У 1996 році встановлена кваліфікаційна категорія "спеціаліст вищої категорії", у 2002 році – "старший викладач", 2005 рік – "методист".

У 1995 році вся громадськість відзначала 150-річчя перебування Т.Г.Шевченка на Рівненщині. З цієї нагоди було оголошено Міжнародний конкурс на кращий музичний твір. Володимир Васильович брав участь у цьому конкурсі з поемою "Шляхами Тараса" для великого мішаного духового оркестру. За результатами конкурсу став лауреатом I премії.

Дубенське училище культури у 1996 році святкує своє 50-річчя від дня заснування. Композитор відгукується своєю "Святковою увертюрою". До святкування 200-річчя м.Дубно 2000 року присвячує місту Симфонію № 2 "Дубенська".

Маючи значний творчий доробок, у міру наповнення репертуару він звітує, проводить творчі вечори за участю духових оркестрів, солістів-вокалістів, інструменталістів, ансамблів перед громадськістю свого регіону: м.Дубно (1993 та 2010 рр.), м.Рівне (1999 р.), с.Дермань (2011 р.)

"Святкова увертюра", "Дубенська" Симфонія, вальс-фантазія та інші твори звучали також на творчих звітах духового оркестру кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного інституту культури (Інституту

мистецтв РДГУ). Диригував оркестром і сам автор – Володимир Васильович Іляшевич. Концерти проходили з великим успіхом.

Незважаючи на зайнятість, Володимир Васильович не забуває і про свою малу батьківщину, часто навідується до своїх родичів та близьких, зустрічається з місцевими музикантами, викладачами, поетами, проводить значну дослідницьку роботу. У 2006 році виходить з друку біографічний довідник "Митці Дерманя" – перше видання про професійних та аматорських літераторів, композиторів, диригентів, виконавців, художників, керівників художніх колективів, народних умільців, чий життєві і творчі шляхи пов'язані з цим прекрасним селом (їх понад 30). Серед них – видатний український письменник, журналіст, публіцист Улас Самчук, Борис Тен – відомий український поет, композитор, диригент, музикознавець.

На слова сучасних поетів з Дерманя Миколи Семерика, Катерини Рожко, Миколи Гнатюка та багатьох інших, які у своїй поезії оспівують рідний край, пише музику. Так з'явилися пісні "Балада про село", "Цвіти, цвіти, моя Дермань", "Дерманю мій любий", "Матері" та багато інших.

З нагоди святкування 100-річчя від дня народження Уласа Самчука була написана музика на слова К.Рожко "Моя Україна". Вперше прозвучав цей твір 20 лютого 2005 року на урочистому вечорі.

Автор цієї статті торкнувся краєм тільки знакових творів В.В.Іляшевича. В його доробку ще багато цікавих творів, серед них: марші, вальси, мазурка, полька для двох кларнетів, "Українська рапсодія №1", естрадна п'єса для ксилофона з оркестром, два концерти для валторни, концерт для труби, концерт та концертна п'єса для духового оркестру та багато інших творів, усього близько 100.

Нещодавно (2010 року) Володимир Василювич Іляшевичу виповнилося 50 років. Він і зараз сповнений творчої енергії, готує до друку "Молодіжну увертюру", "Урочисту прелюдію".

Іляшевич В.В. – член Рівненської обласної асоціації композиторів Всеукраїнської музичної спілки з 1994 року, член Національної Всеукраїнської музичної спілки з 2007 року.

За значний особистий внесок у мистецьку спадщину Рівненщини, утвердження національної культури і мистецтва, активну громадську діяльність Володимир Васильович Іляшевич нагороджений грамотами, дипломами голови Асоціації композиторів Рівненщини, голови відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки, дирекції ОЦНТ, Рівненської обласної державної адміністрації. У 1995 році отримав Подяку Міністерства культури України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Демчик С. Творчий звіт композитора // Вісник Дубенщини, м.Дубно, 1999.
2. Демчик С. Дубенський композитор на обласній сцені // Скриня, м.Дубно, 1999.
3. Терлецький М. Творчістю окрилений // Народна творчість, м.Рівне, 1999.
4. Радчук В. По вулиці Острозького з оркестром // Замок, м.Дубно, 2000.
5. Іляшевич В. Митці Дерманя. Біографічний довідник, м.Рівне, 2006.
6. Стеценко І. Відбувся творчий вечір // Замок, м.Дубно, 2011.
7. Дрозюк В. Полонила музика митця // Нове життя, м.Здолбунів, 2011.
8. Марчук Л. Виходець із Дерманя // Українська платформа, 2011.

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ РОЗВИТКУ ДУХОВОЇ ОРКЕСТРОВОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНІ ТА ЗА КОРДОНОМ

Питання, пов'язані з розвитком духової оркестрової музики в західних країнах мають важливе практичне значення під час вивчення аналогічних процесів у цьому жанрі музичного мистецтва в Україні. На хід цих процесів значною мірою впливають об'єктивні історичні національні та соціальні фактори, а також специфічні особливості, притаманні кожній окремій країні [2;11]. Особливо яскраво це простежується у країнах, в яких духовна музика користується популярністю і є однією з важливих складових частин загальнонаціональної культури.

У той же час аналіз світових інтеграційних процесів, які відбуваються зокрема у галузі музичного мистецтва, дозволяє отримати більш повне уявлення про закономірність цих змін, їх зміст і характер, а також про спрямованість сучасних тенденцій, які спостерігаються у розвитку духової оркестрової музики в Україні [6; 27].

Муніципалізація духової оркестрової музики є фактором, який стимулює необхідність концентрації наукових зусиль, спрямованих на вивчення виникаючих у зв'язку з цим явищем проблем.

Європейське регіональне відділення Всесвітньої асоціації діячів духової музики WASBE створене та існує на правах її асоційованого члена і є громадською організацією, яка об'єднує музикантів-духовиків за їх професійною ознакою. Воно має на меті сприяти розвитку духового музичного мистецтва, виконує важливі комунікативні функції і проводить значну організаційну роботу для втілення цієї мети у життя.

Зокрема інформація про історію і розвиток духової оркестрової музики у західних країнах, яка міститься у системі всесвітньої комп'ютерної мережі Інтернет, надає можливість отримати загальне уявлення про стан справ у цій галузі музичного мистецтва в кожній окремій національній асоціації діячів духової музики, яка є членом WASBE, або має в цій організації свої секції.

Духова оркестрова асоціація міста Форарлберг, розташованого у західній частині Австрії, створена у 1924 р. і є членом Австрійської національної оркестрової асоціації. Вона налічує майже 120 оркестрів, серед яких один військовий і десять молодіжних колективів. Вік музикантів коливається від 13 до 86 років, більшість з яких навчається музиці у громадських музичних школах, решта – в оркестрах. Курси для підготовки диригентів духових оркестрів проводяться в консерваторії міста Брегенц.

За складом оркестри розподіляються на аматорські, молодіжні та громадські, а за функціональним призначенням – на маршові та концертні.

Найдавніше музичне товариство в Австрії було засноване у 1790 р. Пізніше при ньому з'явився невеликий духовий оркестр. Свої оркестри для проведення релігійних процесій мали також деякі церкви. Найбільшого розвитку оркестровий рух в Австрії набуває на початку ХІХ століття. За невеликий час

тут створюється більше 40 духових оркестрів. 1862 року у місті Вольфурті засновується фабрика музичних інструментів.

Помітною фігурою того часу у галузі духової музики був військовий диригент і композитор Ф. Резек (1843-1912 рр.), який презентував багато громадських концертів, а також проводив активну музичну діяльність.

Після Другої світової війни у Форарлберзі залишився тільки один військовий духовий оркестр.

Музичний репертуар, який виконують духові оркестри Австрії, складає концертна, розважальна, церковна та оригінальна музика австрійських та іноземних композиторів.

Така латиноамериканська країна, як Аргентина не має своїх оркестрових асоціацій. Але в ній існують духові оркестрові секції, які являють собою певний етап на шляху до згуртування всіх духовиків у громадську організацію на зразок WASBE.

Муніципальні духові оркестри знаходяться у великих містах. Вік музикантів, які входять до цих колективів, коливається від 20 до 65 років. Дитячі оркестри, більшість з яких спонсорується, зустрічаються переважно у сільській місцевості. Діти та юнаки в них навчаються разом, в одній групі.

Крім Буенос-Айреса, де розташовані національна та муніципальна консерваторії, а також національного університету в місті Ла-Плата, в Аргентині існує ще 18 громадських консерваторій та одна популярна музична школа, які залежать від міністерства освіти країни. Деякі провінційні музичні товариства мають власні музичні школи. Для підготовки кадрів музикантів і диригентів власні музичні навчальні заклади мають також і збройні сили Аргентини.

Більшість музикантів духових оркестрів, окрім занять у громадських музичних школах, бере ще й приватні уроки. Там, де немає музичних шкіл, музиканти ходять на заняття до сільських учителів, у минулому військових музикантів, які таким чином готують виконавців для своїх оркестрів.

Історія духової оркестрової музики Аргентини починається з XVIII ст. з появою військових духових оркестрів. Спочатку інструментарій, який у них використовувався, був типовий для іспанських полкових оркестрів. До нього входили флейти, труби, ріжки, барабани та бубни. На початку XIX ст. їх склад удосконалюється і вони вже мали 8 кларнетів, 2 малих флейти, 2 ріжки, 2 фаготи, 2 труби, бас-барабан, трикутник, бубон. Більш "рухому" оркестрову секцію складала 11 барабанів і 3 флейти. З другої половини XIX ст. серед різноманітних духових інструментів панівне становище належить уже саксогорнам, які замінюють старі музичні інструменти. Військові оркестри часто виступають з концертами на площах міст та в інших громадських місцях.

Це сприяло популяризації духової музики у суспільстві і дало поштовх утворенню цивільних духових оркестрів в Аргентині, які почали формуватися наприкінці XIX ст.

Репертуар оркестрів складають традиційні для військової музики марші та інтернаціональна музика, до якої відносяться класичні увертюри, збірки вибраних, найпопулярніших творів відомих композиторів, фольклорна музика і танго у національних аранжуваннях.

В Аргентині налічується:

- 14 громадських (симфонічних) оркестрів від 40 до 70 музикантів;
- 20 громадських оркестрів (із дорослих і дітей);
- 50 оркестрів охорони від 40 до 50 музикантів;
- 10 приватних оркестрів від 25 до 40 музикантів;
- 3 оркестри вищої школи від 30 до 80 музикантів;
- 25 ансамблів ветеранів від 8 до 22 музикантів.

Деякі церкви мають свої приватні оркестри. В столиці є два великих професійних оркестри – муніципальний і національний, які раз на тиждень виступають з громадськими концертами. Військові духові оркестри розподіляються на:

- (симфонічні) концертні від 76 до 110 музикантів;
- парадні і концертні від 40 до 70 музикантів і від 25 до 40 музикантів;
- кавалерійські духові оркестри, до яких входять тільки духові інструменти та бубни, налічують майже 70 музикантів.

Більшість парадних оркестрів дає також громадські концерти.

Словацька оркестрова асоціація створена у 1990 р. До неї входять 186 членів, 6 з яких є гонорарними. У західній, центральній та східній частині країни є центри духової оркестрової музики.

До складу оркестрів входять музиканти віком від 12 до 76 років. У 10 молодіжних оркестрах вік виконавців складає від 12 до 24 років. Більшість музикантів удосконалює свою підготовку в громадських музичних школах. Решта це робить у загальноосвітніх школах, з приватними викладачами, а також у тих оркестрах, в яких вони грають. Диригенти навчаються у консерваторіях. Словацька оркестрова асоціація передбачає курси і клініки для своїх членів, а також проводить дворічні та маленькі конкурси.

Духові оркестри у Словаччині з'явилися на початку XIX ст. Пізніше з'явилося багато сільських, фабричних, а також військових оркестрів. Після Першої світової війни велике розповсюдження отримали фабричні духові оркестри, а впродовж соціалістичного періоду в історії цієї країни з'явилося багато нових духових оркестрових колективів.

Однією з відомих особистостей цього часу був композитор і диригент К.Подівіл. Популярними стали склади оркестрів від 12 до 18 виконавців, які записувались на касети, виступали на телебаченні й на концертах.

Репертуар невеликих оркестрів складають в основному танці та музика з вокалом, до якої входить багато народних мелодій, популярних у колишній Чехословаччині. Оркестри, які за складом є більшими, грають польки, вальси, концертні п'єси, а також симфонічні композиції [4;35-36].

Заслуговує на увагу і Вроцлавський оркестр поліції, який складається з 22 чоловік: 20 чоловіків та 2 жінки. Диригентом оркестру є Адам Вітів. Оркестр існує 38 років, веде інтенсивне гастрольне життя. Члени цього колективу виступали у Франції, також перед Папою Йоаном Павлом II у Ватикані, в минулому році відвідали і Україну. Учасники оркестру навчають грі на духових інструментах школярів у Вроцлаві.

Разом з розвитком суспільства поступово відбувалося становлення цих колективів. Удосконалювався інструментарій та склади, збагачувався репертуар, зростали художньо-виконавські можливості, поширювалися громадські функції і визнання у суспільстві як музичного жанру, якому належить важлива роль у його духовному і культурному житті.

Українська ж духовна музика на початку нового століття переживає не найкращі часи. Суттєві зміни у пріоритетах державної політики щодо підтримки (або непідтримки) мистецтва загалом не могли не відбитися і на стані духової музики [5; 18].

Розглядаючи тему духової музики в Україні, як і будь-якого іншого жанру музичного виконання, необхідно звернутися до даних статистики й аналізу його сучасного стану. На сьогодні в нашій державі налічується близько 2000 оркестрів. Це воєнні оркестри, муніципальні, самодіяльні, в тому числі колективи різноманітних установ та організацій. Серед них є оркестри із званням "народний" та "зразковий". Потрібно відзначити, що в 1991 році їх було 3500, а в 1980 – 12000. Така суттєва різниця пояснюється тим, що практично припинили своє існування духові оркестри в середніх освітніх, професійно-технічних училищах, музичних школах. Скорочується кількість дитячо-юнацьких оркестрів у системі шкільних, позашкільних, середніх і вищих навчальних закладів, у Будинках культури, клубах, на підприємствах тощо. Не відстають у цій сумній статистиці і воєнні оркестри.

На жаль, сьогодні духовна музика, як і всі інші музичні жанри, в Україні з мовчазної згоди чиновників просто знищуються. В країні не виготовляються вітчизняні музичні інструменти (раніше в Києві була фабрика "Орфей"), відсутня належна увага до видавництва нотної літератури, інструментальна музика, в тому числі духовна, не пропагується, і, як наслідок, втрачає до себе інтерес суспільства.

Музична спілка України, Міністерство культури і туризму України, Національна музична академія не контролюють ситуацію і не мають статистичних даних щодо аналізу справ і, відповідно, не здійснюють необхідних дій для вирішення накопичених проблем. Якість підготовки і добору кадрів давно вже бажає бути кращою. Середні і вищі музичні заклади, де готують фахівців для духових оркестрів, перетворюються в установи закритого типу і є недосяжними для конкурсного добору і прийому на роботу талановитих педагогів. Українська школа майстерності виконання духової музики за окремими напрямками (мідні духові інструменти – основні для духового та джазового оркестрів) відстає від європейської на десятки років. Продовжується міграція талановитих виконавців, педагогів, диригентів за кордон, що викликає дефіцит якісних кадрів в Україні [3; 36-37].

Сьогодні, коли в політиці і в економіці Україна прагне вибороти своє місце в Європі й у світі, необхідно спрямувати великі зусилля органів державного управління на виправлення цих помилок, адже Україна не одержить визнання країни, гідної до вступу в ЄС чи взагалі до Європи, без визнання її культури і мистецтва [1; 37].

Духова музика, оркестрове духове виконавство і воєнна музика також – це невід’ємні складові частини історично набутого людством музичного мистецтва, що має своє місце, попит у суспільстві і вплив на нього. Вона має давню, багатовікову історію. Саме вона завжди була найяскравішим, доступним, неவிбагливим і популярним музичним жанром, здатним ефективно впливати на свідомість і психіку людей.

Духовий оркестр – єдиний у виконавчій практиці музичний колектив, який може працювати в будь-яких умовах – на вулиці, в приміщенні, влітку, взимку, в русі та ін.

Духова музика існує у всьому світі навіть у тих країнах, де історично не є традиційною (країни Азії, Африки). Духові оркестри є загальноприйнятим мірилом цивілізованості держави. Особливо вони популярні в державах європейських.

Підсумовуючи вищезначене, можна дійти висновку, що шляхи, за якими відбувався розвиток духових оркестрів на Заході, мають багато спільного з розвитком цього музичного жанру в Україні. Це стосується не тільки соціально-професійної бази духової оркестрової музики – муніципальних, аматорських дорослих та дитячих, військових духових оркестрів, їх вікового та освітнього рівнів, але й традиційного "духового" репертуару, який виконується під час урочистих подій, а також на концертній естраді.

Вивчення динаміки цих процесів у сучасних умовах може мати важливе значення і відігравати значну роль під час визначення оптимальних прогнозів подальшого розвитку духової оркестрової музики в Україні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Байло Н.П. Основні напрями і завдання державного управління розвитком музичної культури в сучасних умовах // Ефективність державного управління: Зб. наукових праць. – Вип.23. – Львів, 2010
2. Бодня В. До проблеми нових форм музичної освіти в реаліях сучасності // Творчість у контексті розвитку людини: Матеріали науково-практичної конференції 23-24 травня 2003 року. – К., 2004
3. Григор’єв Г.М. Проблеми оркестрового духового виконавства і шляхи розвитку духової музики в Україні на сучасному етапі // Художньо-освітній простір України в контексті новітньої історії: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції 22-23 листопада 2007 року – К., 2007
4. Іванов Л.Ф. Деякі питання розвитку духової оркестрової музики в Західних країнах // Творчість у контексті розвитку людини: Матеріали науково-практичної конференції 23-24 травня 2003 року. – К., 2004
5. Карнак А. Українська сучасна музика початку ХХІ століття // Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Збірник наукових праць з мистецтва і культурології. – К., 2010. – Вип.7
6. Сікорська І. Здобутки та проблеми музичного життя України 90-х рр. ХХ ст. // Матеріали до українського мистецтвознавства.– Вип.3. – К., 2003

ЕВОЛЮЦІЯ ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА ТА ІНСТРУМЕНТАРІЮ УКРАЇНИ

Давньоукраїнські племена споконвіку жили серед чарівної природи, сповненої різноманітних звуків і співів птахів, шумом річок і дзюрчанням весняних потоків води та ін., що не могло не вплинути на музичність наших предків. Найдавніші відомості про музичний інструментарій, поширений на території України, містять археологічні розкопки. Як віднайдені археологами різні побутові та інші речі матеріальної культури відображають рівень суспільної свідомості людей, так само і виявлений музичний інструментарій вказує на рівень їхньої музичної свідомості. Розкопки, проведені українськими археологами, свідчать, що з досить давніх часів (з епохи палеоліту) на території України вже існував певний музичний інструментарій. Найдавнішими були ударні інструменти. Про це свідчить унікальна знахідка українських археологів з епохи палеоліту (20 000 років до н.е.) в селищі Мезин на Десні (недалеко від Чернігова) – своєрідно оброблені кістки мамонта, набірний браслет та "молоток" із рога північного оленя.

Величезні тварини мамонти жили на сучасній території України в дольодовиковий період. Полювання на них забезпечувало людям їжу, а з кісток мамонта робили житло, знаряддя праці тощо. Знайдені в селищі Мезин оброблені кістки – це різні частини тіла мамонта (нижні щелепи, лопатка, уламки тазової кістки та черепа, молотки з бивнів). Вони оздоблювалися геометричними візерунками, нанесеними червоно-брунатною вохрою (природна мінеральна фарба). Детальне вивчення цих кісток дозволило дослідникам (І.Підоплічку, І.Шовкоплясу, С.Бібікову) зробити висновок, що кістки використовувались як ударні музичні інструменти: на них збереглися сліди від частих ударів. Оскільки такі інструменти виготовлялись з різних частин тіла мамонта і мали різний розмір, то під час удару вони продукували звуки різної висоти і різного тембру. Ці ударні інструменти могли використовуватися під час якогось колективного ритуального танцю. Багаторазове повторення одних і тих же рухів і відповідних їм ударів вело до повторення різних за значенням долей, тобто до виникнення метроритмічної структури музики.

Традиція використовувати ударні музичні інструменти була поширена і в праслов'янську епоху. Як і в усіх слов'ян, у давніх українських племен використовувались такі інструменти, як бубон, великий і малий барабани.

Ще з епохи палеоліту на території України були відомі й духові інструменти. Стародавні дудки відтворювали лише один звук і могли служити для сигналізації подібно до тих сигнальних флейт, численні різновиди яких досить широко використовувались первісною людиною. Відомі й подвійні дудки, які також засвідчують потребу в посиленні звука. Якщо кілька дудок різних у звуковисотному відношенні використовувались одночасно кількома виконавцями, то при цьому поступово могли виділитися і набути сталості,

навіть якщо вони не були ще зафіксовані у співі, – три основні інтервали, що полонили слух своєю близькістю до унісонного звучання. Порівняно з труднощами вишколу людського голосу дудка володіє тією перевагою, що у той час, коли людський голос легко коливається у великих межах, дудка краще витримує звук на певній висоті. Таким чином, консонансні співвідношення могли бути тут знайдені скоріше, що, напевно, насправді й відбувалося.

Який-небудь винахідливий майстер первісних часів міг досягти різних звуків на одному й тому ж інструменті, проробивши в ньому кілька отворів. При тому отвори спочатку пророблялись не тільки за вимогами акустики, а й залежно від зовнішніх обставин, як цьому, наприклад, дозволяли бамбукові вузли, а здебільшого їх розміщували в симетричному порядку, після цього видобували ті звуки, які у них відтворювались. Згодом поступово удосконалений слух вносив свої корективи у інтервальну побудову щодо дудок.

У духових інструментів спостерігалось ще одне явище, яке повинно було, зовсім незалежно від відкриття одночасного звучання, привернути увагу до консонансних інтервалів: це явище обертонів, які виникали внаслідок надмірного передування. Цілком можливо, що під час створення флейти Пана у багатьох випадках керувались обертонами. Однак така послідовність не могла бути єдиним джерелом консонансних інтервалів уже хоча б тому, що такі знаряддя побутували в тих племенах, у яких повністю відсутні духові інструменти. А по-друге, обертони під час передування, як правило, відтворювались нечисто.

Інструмент зі своїми фіксованими тонами був бажаною опорою співу. Завдяки йому вдалося закріпити ті звукові звороти, що вироблялись тим чи іншим співаком, викликаючи наслідування в інших. З допомогою дудок надавалась можливість надійніше, ніж при одному співі, передавати наспіви з покоління в покоління. Саме в такий спосіб інструменти прийшли на допомогу співу (як письмо – мові).

Так, на Буковині (стоянка Молодове Кельменецького району Чернівецької області) львівські археологи знайшли духові інструменти типу флейти з часів пізнього палеоліту (40-15 тисяч років до н.е.). Цей інструмент виготовлявся з рога північного оленя, мав подовжній отвір і шість поперечних. Вивчивши структуру цього інструмента, ми дійшли висновку, що з допомогою шести поперечних отворів відтворювався природний хроматичний звукоряд, близький до прадавнього "ковзного співу". Цілком можливим є такий висновок: музичний духовий та ударний інструментарій – це, як правило, функція музично-творчих зусиль людини, результат її працьовитості, майстерності. Відомо, що існували також суто інструментальні звукоряди, наприклад, "слендро", "пелог" та ін., які характеризувалися особливим розміщенням ігрових отворів на духових інструментах.

Наявність серед знайдених археологічних матеріалів (починаючи з епохи палеоліту) численних залишків духових та ударних музичних інструментів суттєво полегшує з'ясування початків музично-історичного розвитку, як і загальнокультурного рівня цього давнього періоду в історії людства.

На наступних етапах первіснообщинного ладу музичний духовий та ударний інструментарій, становлячи усе суттєвішу частину виробничої діяльності, різних святкувань і культових церемоній, збагачує музичну практику і поступово надає їй все нових рис. Тому не можна недооцінювати цієї складової частини матеріальної музичної культури, чим немалою мірою грішать навіть фундаментальні праці з історії музики.

Цілком можливим є такий висновок: музичний духовий та ударний інструментарій – це, як правило, функція музично-творчих зусиль людини, результат її працьовитості, майстерності.

Аналіз історичних та етнографічних джерел дозволив систематизувати розмаїття українського духового інструментарію. В ньому одним з давніх та найпоширеніших народних духових інструментів є сопілка (тип подовжених народних флейт), яку майстрували з ліщини, бузини, липи, груші, калини або очерету. У вдосконаленому вигляді набули поширення сопілки від 5-6 отворів до десяти, деякі з надставними трубками або кільцями для зміни звукоряду. Про духову українську традицію дають також уявлення її інші різновиди, які відрізнялись від звичайної сопілки конструкцією та звучанням. Це такі, як денцівка або дводенцівка, що складається з двох стволів у таких варіантах: з двома мелодичними і мелодично-бурдонним стволами. Звукоряд першого виду завжди діатонічний. На правому стволі вирізано чотири апплікатурні отвори, а на лівому – три. Цим інструментарієм представлені переважно народні форми духового музикування.

В аристократичних колах, поміщицьких маєтках, міських та військових оркестрах використовувались інші інструменти: дерев'яні (флейта, гобой, кларнет, фагот) та мідні – труба, валторна, тромбон. Це пояснюється тим, що репертуар оркестрів цього періоду був переважно західноєвропейський, про що свідчить музична колекція Розумовських.

В історії розвитку духового інструментарію України (з другої половини XVIII століття до винаходу Г.Штольцем та Ф.Блюмелем (патент 1818 р.) мідних інструментів з вентильним механізмом) виокремлюється період так званих рогових оркестрів. У численних працях було доведено, що їх виникнення в Україні та вдосконалення пов'язані з діяльністю видатного диригента й валторніста-віртуоза Карла фон Лау, який на корпусі рогів-дискантів зробив сім отворів, подібних до гобоя або флейти. За аналог Карл фон Лау взяв корнет (цинк), інструмент, що широко використовувався в палацовому музичному побуті з епохи Людовика XI, Карла V. Тембр його був подібний до труби, але в швидкості виконання пасажів та різних рухливих творів він не поступався перед дерев'яними інструментами.

Інший напрямок конструювання рогових духових інструментів у 1760 році винайшов валторніст, німець за походженням, Ф.Кльобель. Він оновив спосіб застосування клапанів, що надало сигнальному мисливському рогу під назвою клапенгорн (нім. – Klapphorn) хроматичних властивостей. Нова конструкція не визначила основний шлях розвитку мідних духових інструментів, проте поклала початок сімейству бюгельгорнів (нім. – Bugelhorner) широкомензурних рогів з шістьма-вісьмома клапанами. Ці інструменти поширились у військових

духових оркестрах Німеччини, Франції та Англії під назвою кентгорн (нім. – Kenthorn). На початку XIX століття на базі останньої конструкції винайдено новий інструмент офіклеїд (фр. – Ophikleide), із сімейства мідних з клапанним механізмом. Усі ці інструменти стали аналогом для подібних рогових.

За свідченням О.Т.Дзбанівського, Карл фон Лау замінив мідні роги дерев'яними, обтягнутими зверху шкірою, у результаті чого на них стало можливим видобувати приємніші, більш ніжні звуки. Він також удосконалив у них клапани, що дозволило видобувати не один звук-тон, а набагато більше. Це наблизило їх виконавські можливості до корнета (цинка) та клапенгорна. Оновлена технологія рогових оркестрів дозволяла здійснювати озвучення симфонічних та оперних творів, стилістика яких відповідала вимогам європейської музичної практики XVIII століття. Це підготувало розвиток духової музики на початку XIX століття, коли на зміну роговим приходять хроматичні мідні інструменти з вентильним механізмом.

Вивчення діяльності тогочасних музичних крамниць Харкова та Києва показало, що вони своєчасно й успішно забезпечували потреби великої кількості духових оркестрів в Україні якісними інструментами, які тоді виготовлялись переважно за межами Російської імперії. Наприклад, музична крамниця І.Вітковського задовольняла потреби в музичних інструментах не тільки Харкова, а й Слобідської та Правобережної України. Одеська музична фабрика з виготовлення мідних та дерев'яних духових інструментів (заснована в другій пол. XIX ст.) виготовляла інструменти, що за якістю не поступалися європейським зразкам. За свідченням сучасників, на інструментах цієї фабрики грали солісти симфонічних оркестрів Москви, Петербурга та Одеси. В Києві крамниці, майстерні, музичні фабрики та представництва західноєвропейських фірм з виготовлення, продажу та лагодження духових інструментів почали функціонувати з тридцятих років XIX століття. Наприкінці XIX століття їх було понад сорок. З 1834 року розпочало працювати зарубіжне представництво з виготовлення духових інструментів І.Ф.Кордес. Вітчизняна фабрика з виготовлення духових інструментів Н.Е.Сорокіна створювала, вочевидь, настільки якісні інструменти, що була постачальником Київського і Тамбовського відділків Російського музичного товариства. Вдосконалення виробництва інструментарію в Україні актуалізувало питання професійної майстерності.

Розв'язання їх пов'язувалось з розвитком фахового навчання. З другої половини XVII ст. його форми спостерігаються в таких осередках, як січові та міські церковні школи. Відомо, що в них хлопчиків навчали не тільки співам, але й гри на духових інструментах. У XVII столітті виконавців полкової музики починають готувати у музичних школах, організованих при міських панських оркестрах (іноді їх називали "академіями"), у військових оркестрах, де навчалися переважно діти-сироти. На підготовку виконавців духової музики була зорієнтована також більшість музичних цехів. Наприкінці XVIII – початку XIX століття у викладанні гри на духових інструментах поширене таке явище, як початкові класи, які відкриваються у Харківському колегіумі, гімназіях,

ліцях (Кременецькому, Одеському та ін.), Києво-Могилянській академії та – пізніше – Харківському університеті.

Великої ролі у розвитку духової музики на Україні набула діяльність приватних музичних шкіл, що сприяли професіоналізації оркестрового та духового виконавства в Україні, підготувавши таким чином ґрунт для роботи у цьому напрямку музичних класів Російського музичного товариства, де навчання грі на духових інструментах стає провідним напрямком виконавської підготовки. У цих школах активно використовуються новітні методики фахового і загальномузичного спрямування. Індивідуальне навчання на духових інструментах базувалося у них на досвіді кращих вітчизняних та європейських викладачів-виконавців. Вимоги, що ставились до вивчення загальномузичних дисциплін, були такими ж високими, як і до фаху, тобто виховувались різнобічно високоосвічені спеціалісти. Важливим фактором ефективного навчання студентів стало розроблення викладачами методичних посібників. Усе це сприяло збільшенню кількості оркестрів в Україні, які за своєю майстерністю не поступалися західним. Ряд концертних виконавців став окрасою кращих оркестрів Російської імперії.

Відбувається подальша інтенсивність вітчизняного музичного життя, зростання ролі виконавської творчості, яка поступово виходить за межі маєткових оркестрів та театрів. Зокрема, це музики з оркестру К.Розумовського – Фома Бучинський (валторна I), який, крім того, грав на віолончелі та контрабасі; Кирило Ашитков (гобой I); Андрій Базилевський (гобой II). З оркестру сенатора А.Іллінського – Байєр (флейта), Нудер (кларнет), Солеський (фагот), Вейзінгер (валторна), Ян Роле (клавикорд та духові інструменти) та ін. З оркестру поміщика Г.Будлянського – валторністи-віртуози брати Гугелі та віолончеліст Рісс. З Харкова – флейтисти Чаушанський та Артюхов та ін.

В урочисті дні, під час святкових парадів, офіційних церемоній виконання концертних програм відбувається в садах та громадських закладах, де гру оркестрів слухали і демократичні верстви населення, що сприяло формуванню естетично-музичних критеріїв європейського рівня не тільки серед професійних музикантів, але й у різних аматорських колах.

Аналіз духового концертного репертуару свідчить, що він мав різнобарвну жанрову палітру. Використовувались різноманітні твори ансамблевого і симфонічного плану: дуети, тріо, квартети, квінтети, секстети, септети, октети, концерти для різних духових інструментів у супроводі оркестру та фортепіано, увертюри і цілі симфонії. Складність більшості творів показує високий рівень духового виконавства та тогочасної слухацької культури.

Специфічною національною формою стали ярмаркові виступи, традиція, що простежується з 60-х років XVIII століття. Вони були для оркестрів своєрідним засобом демонстрації професійних здобутків. Іншою, не менш поширеною формою, була гастрольна практика, започаткована наприкінці XVIII століття, що сприяла спілкуванню музикантів та диригентів між собою і збагаченню їхнього досвіду в галузі виконавської майстерності.

Значний вплив на розвиток духового виконавства мали концерти РМТ, на яких виступали з окремими програмами духові виконавці, ансамблі, в складі

яких можна було побачити таких відомих музикантів, як: М.Лисенко, диригент і піаніст В.Вілінський, піаністи та педагоги В.Пухальський і К.Ходоровський та ін. Вони своїм талантом та досвідом вплинули на розвиток культури духового виконавства.

Внаслідок інтенсивної концертної діяльності виокремився ряд солістів-віртуозів на духових інструментах з Києва – В.Хіміченко, Нігов, Черні, Г.Коппіні, Поперека, Ємельянова (флейта); Лещенко, Ліндер, Бергер, Дікштейн (гобой); Кеер, Пельц, Андрієску, Рейтмейєр, Сенглауб, Л.Хазін (кларнет); С.Дуда, Шамрай, Геллер, Мейстер (фагот); Данилов, Клименко, Поліщук, В.Яблонський (труба); Самборський, Гаїнноті, Ріш, П.Евенгов, Сандер, Янушек, Бісмарк (валторна); Самборський, Машек (тромбон); з Одеси – Г. Веронезе (кл.Л.Роговий (флейта)), Й.Кутіль (кларнет), М.Адамов (труба), Л.Могилевський (труба), Я.Скоморовський (труба) та ін.; з Харкова – М.Погребняк (фагот) та ін. Згадані українські виконавці піднесли мистецтво гри на духових інструментах на такий рівень, що воно стало помітним явищем у музичному житті України.

Такий висновок підтверджує аналіз творів для духових інструментів, що тоді виконувались. Це опери, симфонії, увертюри, сонати, концерти, різні ансамблі. Значну їх частину становлять твори музикантів іноземного походження. Це, передусім, Дж.Сарті, італійський композитор і диригент, котрий тривалий час працював в Україні у Г.Потьомкіна; Дженаро Астаріта, автор численних опер, ораторій та інших творів.

У репертуарних колекціях Київської міської капели, оркестру Харківського університету та гімназії, колекції Розумовських повною мірою представлені також прижиттєві видання композиторів, здебільшого європейських, які й сьогодні звучать у концертних залах. Це твори Л.Бетховена, Й.Гайдна, В.Моцарта, Я.Штаміця, К.Вебера і багатьох інших композиторів: Карла Фрідріха Абеля (1725-1787) – німецького математика, архітектора, композитора та виконавця на духових інструментах; Йогана Граффа (1684-1750) – німецького композитора, скрипаля та гобоїста; Йогана Христіана Фішера (1733-1800) – німецького композитора, гобоїста-віртуоза; Йогана Баптіста Неруди (1707-1780) – чеського скрипаля та композитора; Michela (ім'я невідоме); Грензера (ім'я невідоме), прізвищем якого був підписаний концерт для кларнета; Карла Августа Грензера – флейтиста-концертанта (1794-1864); Йогана Фрідріха Грензера (1758-1794), видатного гобоїста, композитора.

Дослідження репертуару інструментальних ансамблів і оркестрів та їх складів свідчить про те, що духове виконавство в своєму розвитку спиралось, передусім, на колективне музикування, оркестрову та ансамблеву гру. Тому в ньому переважають дуети, тріо, квартети, квінтети, секстети, септети та октети, написані для рогових, духових, струнно-духових та симфонічних оркестрів з посиленою групою духових інструментів. Вражає його технічна складність, що опосередковано доводить високий рівень фахових вимог до музикантів.

Розгляд процесу розвитку українського духового виконавства в контексті інших видів та жанрів тогочасного музикування (опера, балет, хорова музика, сольний спів тощо) дав змогу зробити висновки про своєрідність виразових

засобів, що визначали національну характерність вітчизняного духового виконавства, яке, перебуваючи під благодотворним впливом європейських виконавчих шкіл, виявилось здатним на власній основі освоїти здобутки європейської композиторської школи та досягти у виконавстві помітних висот майстерності.

У висновках підсумовуються результати дослідження за поставленою у ньому метою і завданнями.

Підсумок. Розвиток духової музики в Україні у XVIII-XIX століттях відображає характерні риси соціокультурних процесів, що тоді відбувалися, а саме: формування професійної свідомості на фоні зростання етноцентристських тенденцій та орієнтацій.

Духова музика, охоплюючи своїми засадами майже всі сфери соціокультурного життя суспільства, демонструє універсальні якості, притаманні національним культурним традиціям у галузі виконавської діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Рудчук Ю.А. Духові інструменти в Україні як складова частина оркестрового мистецтва // Нові дні (Toronto, ont. Canada). – 1994. – вересень-жовтень. – С. 32-34.
2. Рудчук Ю.А. Срібні звуки духових // Музика. – 1995. – №1. – С. 26-27.
3. Рудчук Ю.А. Київські сурми // Музика. – 1998. – №1. – С. 26-27.
4. Рудчук Ю.А. До питання розвитку виконавства на духових інструментах у Києві на шляху до інструментального професіоналізму (поч. XVIII – перша чверть XX ст.) // Зб.наук.праць "Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури". У 2-х частинах. Частина II. – К., 1998. – С. 160-173.
5. Рудчук Ю.А. І звучали духові оркестри // Музика. – 1999. – №4, 5. – С. 28.
6. Рудчук Ю.А. Особливості музикування на духових інструментах у громадському побуті в Україні у XVIII-XIX століттях // Вісник КНУКіМ: Зб.наук.праць.- Вип. 4 / Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2001. – С. 130-140. – Серія "Мистецтвознавство".
7. Рудчук Ю.А. Розвиток виконавства на духових інструментах у Києві від початку XVIII – до першої чверті XX ст. // Тези доповідей науково-творчої конференції професорсько-викладацького складу факультету народної художньої творчості КДК "Художня культура та проблеми підготовки професійних кадрів в умовах українського духовного відродження", 1993, м.Київ. – К.: КДК, 1993. – С. 53-54.
8. Рудчук Ю.А. Виконавство на духових інструментах в Україні як складова частина оркестрового мистецтва з початку XVIII до першої чверті XX ст. // Тези доповідей Всеукраїнської науково-творчої конференції "Проблеми розвитку художньої культури", 1994, м.Київ. – К.: КДК, 1994. – С. 62-64.
9. Рудчук Ю.А. Виконавство на духових інструментах в Києві кінця XIX – поч. XX ст. // Тези доповідей Міжнародної наукової конференції "Образ епохи: культурне середовище Києва кінця XIX – поч. XX ст.", 1995, м.Київ. – К.: Фонд відродження культурного середовища Києва, 1995. – с.106-107.

ДУХОВИЙ ОРКЕСТР – ВИРАЗНИК ДУХОВНОГО ЗМІСТУ ДУШІ НАРОДУ

Народне мистецтво – це невмируще дзеркало душі кожної людини і народу в цілому. Одним із найдемократичніших, найбільш улюблених видів народного мистецтва є духовна музика – невід’ємна сторінка історії українського музичного мистецтва, характерною рисою якого є народність. Мабуть, саме цим і зумовлена популярність духової музики в Україні і не тільки.

Вінниччина вважає себе духовним центром Поділля і всім своїм буттям намагається досягти такого рівня досконалості розвитку всіх галузей культури, щоб саме таким оберегом бути. В цьому плані в області особливе місце посідає інструментальна музика, в якій найбільш поширеним є жанр духової музики.

Нині в області налічується понад 100 духових оркестрів великого і малого складу, які працюють стабільно, мають укомплектовані інструментальні групи та відпрацьований репертуар. 29 оркестрів мають звання "Народний аматорський", серед них 8 дитячих. Великі оркестри діють в основному при районних та міських Будинках культури. Поряд з цим в області є ряд сіл, в яких діють оркестри великого складу.

Серед народних аматорських духових оркестрів Вінниччини є оркестри Вінницького училища культури і мистецтв, Тульчинського училища культури, Гайсинського, Калинівського, Крижопільського, Немирівського, Хмільницького районних Будинків культури, Жмеринського і Козятинського МБК.

Активно працюють духові оркестри великого складу при сільських Будинках культури сіл Хоменки Шаргородського, Городківки Крижопільського, Цибулівки Тростянецького районів.

Здебільшого у селах області в культурних закладах діють невеликі ансамблі духових інструментів, які налічують від 6 до 8 музикантів. Репертуар таких груп формується з нескладних маршів, вальсів, обробок народних пісень, весільної та ритуальної музики та ін. Найбільше таких оркестрів у селах Барського, Гайсинського, Калинівського, Могилів-Подільського, Немирівського, Оратівського, Піщанського, Тиврівського, Тульчинського, Тростянецького, Чечельницького, Шаргородського і Ямпільського районів.

Кращими серед дитячих духових оркестрів є зразкові аматорські колективи Барської, Крижопільської, Томашпільської дитячих музичних шкіл, Павлівської ЗОШ Калинівського і Городківської ЗОШ №1 Крижопільського районів.

Вагомою складовою когорти носіїв духової музики Вінниччини є невеликі ансамблі – весільні музики. До репертуару таких ансамблів входять українські народні, весільні, танцювальні мелодії, пісні, а також солоспіви сучасних місцевих композиторів. Є в їх репертуарі твори відомих зарубіжних та вітчизняних композиторів у перекладенні для малого складу.

Найяскравішими в цьому жанрі є ансамбль села Вербки Чечельницького району, інструментальний гурт "Смерека" Піщанського РБК, інструментальний

фольклорний гурт "Аколада" Качківського СБК Ямпільського району, ансамбль "Веселі музики" Хоменківського СБК Шаргородського району, ансамблі сіл Дзигівки та Гальжбіївки Ямпільського району, села Виля Томашпільського району, Немарченського та Рівненського, Муровані-Куриловецького, Бродецького та Кордишівського СБК Козятинського, Скальського та Чернівського СБК Оратівського та інших районів мають гарний рівень виконавської майстерності, великий репертуар та показують стабільність роботи.

Досить помітну роль у підтримці та удосконаленні сітки духових оркестрів та духової музики в області відіграють духовий оркестр військово-музичного центру Повітряних сил Збройних сил України та обласний естрадно-духовий оркестр.

Важливим фактором розвитку культурного життя на Вінниччині є діяльність відділу духових та естрадних інструментів Тульчинського училища культури. Циклову комісію духових інструментів Тульчинського училища культури засновано в 1960 році з метою підготовки організаторів культосвітньої роботи, керівників духових оркестрів.

З 1997 року, з приходом на викладацьку роботу в училище Володимира Заремби, зародився і розвивається естрадний напрям у діяльності циклової комісії.

Враховуючи сучасні тенденції щодо розвитку інструментального мистецтва, в 2007 році на базі циклової комісії відкрито естрадну спеціалізацію.

За період діяльності відділу підготовлено більше 900 спеціалістів, які працюють у різних галузях культури, музичних школах, училищах культури та мистецтв, є професійними музикантами, а також займають адміністративні посади у сфері культури та мистецтв. Серед них: заслужений артист України Петро Максимчук, начальник зразково-показового оркестру Міністерства оборони України підполковник Ігор Биковський, викладач Київського училища культури та мистецтв Валерій Швець, начальник відділу навчальних закладів Міністерства культури і туризму України Іван Походзей, викладач Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету Олег Палаженко, викладач Ніжинського училища культури і мистецтв Едуард Галинський, викладач Братського музичного училища (Росія) Петро Євич, директори музичних шкіл Іван Гижко, Микола Савченко, Павло Парубочий, керівники аматорських народних духових оркестрів Віктор Баламут, Володимир Решетник, Іван Магденко, Микола Попсуй, Віктор Степанчук, Борис Винниченко, В'ячеслав Мельник, Віктор Добровольський, вчителі ДМШ Юрій Лопатюк, Микола Миленький, Василь Бирлинський, Руслан Трачук, Юрій Ошовський, професійні військові музиканти О. Левченко, І. Безпалько, С. Данилюк, С. Межвінський, Г. Бондар, С. Педоренко, Р. Притуляк, В. Кузь, І. Бурба, І. Базиляк, О. Захарчук, С. Лошаков, В. Олійник, О. Паламарчук, В. Сколодчук, С. Попенко та багато інших. Слід відзначити, що майже всі викладачі циклової комісії в минулому також є нашими випускниками.

Досягненням духового та естрадного відділу сприяє активна робота творчих колективів: народного аматорського духового оркестру

(кер. П.Безвугляк) та народного аматорського естрадного оркестру (кер. В.Заремба). Колективи збагачуються сучасним цікавим репертуаром, на професійному рівні є і виконавська майстерність, саме участь у роботі цих творчих колективів формує професійну виконавську майстерність студентів.

Викладацьку роботу на відділі духових та естрадних інструментів ведуть 12 викладачів. Серед них – викладачі вищої категорії: Трачук Л.Д. – викладач-методист, директор училища; Заремба В.Ф. – викладач-методист, завідувач виробничим навчанням; Юрченко М.М., Безвугляк П.Й. – викладачі-методисти; викладачі Балан С.О., Паплінський В.М., Козак Р.В., Шаповал О.О. Михальченко А.О., Кулик В.Я., Ярова І.В. Очолює циклову комісію викладач-методист вищої категорії Пересунько В.М.

Активно сприяють підвищенню виконавської майстерності студентів концертмейстери циклової комісії: Преподобна Г.А., Гріга Ю.М., Антонян А.А., Барська Т.М., Недзельська О.В., Уманська Л.М.

Нині колектив циклової комісії продовжує свою нелегку, але цікаву і творчу роботу з підготовки спеціалістів з відродження і збереження української національної культури, що складає зміст духовного життя нашого народу.

З метою популяризації духової музики, в рамках відзначення 50-річчя створення духового відділу Тульчинського училища культури 15 жовтня 2010 року було проведено обласне свято духової музики. Участь у святі взяли: обласний естрадно-духовий оркестр "Подолляни", духовий оркестр Центру військово-музичного мистецтва Повітряних сил Збройних сил України, духовий оркестр Вінницького училища культури і мистецтв, аматорські духові оркестри Немирівського РБК, Тростянецького РБК, Крижопільського РБК, Сугаківського СБК Могилів-Подільського району, Крижопільської школи естетичного виховання, ансамбль весільних музик Качківського СБК Ямпільського району, естрадний ансамбль Сугаківського СБК, духовий та естрадний оркестр училища культури.

Свято відкрив заступник начальника управління культури і туризму Вінницької обласної державної адміністрації Гарбулінський С.В.

У програмі свята відбувся плац-концерт духового оркестру Центру військово-музичного мистецтва Повітряних сил Збройних сил України на площі ім. О. Суворова, спільне виконання всіма учасниками свята маршу О. Морозова "Козацька слава", марш-парад духових оркестрів.

Друга частина свята відбулася в районному Будинку культури, де всі творчі колективи виступили з концертною програмою. З вступним словом виступили директор училища Трачук Л.Д. та голова циклової комісії викладачів духових та естрадних інструментів Пересунько В.М.

Ювілярів вітали: заступник начальника управління культури і туризму Вінницької обласної державної адміністрації Гарбулінський С.В., начальник відділу навчальних закладів Міністерства культури Походзей І.І., голова обласного комітету профспілки працівників культури Побережна Т.І., начальник заслуженого академічного зразково-показового оркестру Збройних сил України Биковський І.П., заступник директора обласного центру народної творчості Назарець О.І., заслужений артист України Максимчук П.І., заступник голови

Тульчинської районної ради Паламар О.І., міський голова м. Тульчин Весняний В.М., представники навчальних закладів Цюлюпа С.Д. – завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету та делегація Тербовлянського вищого училища культури на чолі з заступником директора, завідуючим відділом духових інструментів Козаком І.Р.

На свято з'їхалась велика кількість гостей – випускників зі всіх куточків нашої держави та інших країн.

Прекрасні хвилини зустрічі з друзями, спілкування, враження від почутого і побаченого на святі залишаться надовго в пам'яті учасників та гостей свята.

Духова музика була, є і залишається безцінним історичним надбанням культури східних слов'ян. Етнічні українці завжди використовують духовий оркестр для музичного обрамлення будь-якої важливої, особливо урочистої події в житті. А весілля, цей найважливіший момент у житті кожної людини, навіть не мислять без духової музики.

Навіть тоді, коли в суспільному житті, здавалося б, складаються не зовсім сприятливі для захоплення музикою умови, як це було в 90-х роках минулого століття, Україна не розлучалася з духовим оркестром, який супроводжує кожного українця впродовж всього його свідомого життя.

Тульчинське училище культури, готуючи кваліфікованих спеціалістів у галузі духової музики, виконує важливе національне замовлення всього українського народу.

Узагальнений, поетичний висновок, оцінку ролі духової музики в житті українців висловили викладачі училища у написаній ними пісні.

"Духовий оркестр єднає":

Слова Станіслава Сауляка

Музика Віктора Зіняка

Хай святковий марш гримить, лунає,
Прославляє трударів-людей,
Духовий оркестр величає
Успіхи досягнень та ідей.

З нами завжди праця чи дозвілля,
Час минулий чи доба нова,
Сум чи життєрадісне весілля –
Музика у серці духова.

І завжди, доки на світі люди
Будуть жити, славити життя,
Духовий в душі народу буде
Джерелом наснаги в майбуття.

Приспів:

Духовий оркестр єднає
Наші думи, справи і серця,
Україну нашу прославляє,
Повнить душу щастям по вінця.

ВАЛТОРНА И ТРУБА В ИСТОРИИ ДУХОВОГО МУЗИКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА XVIII СТОЛЕТИЯ

Как мы уже знаем, валторна была создана во Франции на основе охотничьего рога около 1700 года. Испытательный срок ее применения в оркестре занимал приблизительно первую четверть XVIII века, после чего она стала употребляться почти регулярно. Натуральная валторна, как и охотничий рог, была способна издавать только тоны натурального звукоряда – от 2-го до 16-го (некоторым валторнистам того времени удавалось извлекать даже 18-й тон). Получить диатоническую гамму на этом инструменте можно было лишь в верхнем регистре между 8-м и 16-м тонами. Для игры в различных тональностях приходилось пользоваться инструментами различных строев. В дальнейшем была предпринята попытка изменять строй одной и той же валторны. С этой целью стали снабжать инструмент дополнительными кольцеобразными трубками – *кронами* различной длины, которые вставлялись между верхним концом инструмента и мундштуком. Вставленная крона удлиняла канал и соответственно своим размерам понижала строй инструмента. Однако применение крон было сопряжено с большими неудобствами. Низкие строи достигались объединением двух и более крон, что приводило к чрезмерному удлинению инструмента, искажавшему амбушюр и усложнявшему звукоизвлечение. Более удобными в применении оказались так называемые *инвенции*, изобретателем которых был дрезденский валторнист Антон Иосиф Гампель. Около 1750 года дрезденский инструментальный мастер Иоганн Вернер по конструктивной разработке Гампеля изготовил дополнительные U-образные трубки (инвенции), которые вставлялись всередину канала инструмента. Такой инструмент получил наименование *инвенционная валторна*. Музыкант, игравший на инвенционной валторне, располагал целым набором инвенций, с помощью которых он мог изменять строй своего инструмента в достаточно широких пределах. Инвенционная валторна совершила большой шаг в сторону *валторны вентильной*. Валторнист имел возможность быстро менять инвенцию, получая нужный строй инструмента. Однако для замены инвенции нужна была пауза, и это существенно сужало сферу применения инвенционного инструмента.

Назревала острая необходимость в хроматизации валторны, и музыканты-исполнители в содружестве с инструментальными мастерами начинают искать пути к решению этой непростой задачи. Один из них пролегал через *использование закрытых звуков*. В первой половине XVIII века музыканты играли на валторне, удерживая ее раструбом вверх. В 1760 (по некоторым источникам в 1750) году тот же А. И. Гампель опустил валторну раструбом вниз и, поместив инструмент с правой стороны, ввел кисть правой руки в раструб валторны. Вставляя в раструб сложенные вместе пальцы на разную глубину, он добился понижения натуральных звуков на полутон или тон. Тусклые, иногда дребезжащие закрытые звуки Гампеля резко отличались по тембру от

открытых, вследствие чего звукоряд валторны приобретал пестрый, лоскутный характер. Все это побуждало композиторов осторожно относиться к закрытым звукам, многие же из них избегали их совсем. Прием глубокого введения кисти в раструб используется и в наше время. Он применяется для придания звучанию валторны мрачно-затаенного, зловещего, угрожающего характера.

Другой путь к хроматизации валторны заключался в попытке применить к этому инструменту *систему игровых отверстий* деревянных духовых инструментов. В 1760 году валторнист Петербургского придворного оркестра Фердинанд Кёльбель использовал акустическую систему старого цинка, который давал полную шкалу звуков укорачиванием звучащего столба воздуха в канале инструмента с помощью открывания игровых отверстий, высверленных в стенках корпуса инструмента. Просверлив в стенках инструмента отверстия и прикрыв их клапанами, Кёльбель создал *клапанную хроматическую валторну*. Однако и этот путь хроматизации оказался бесперспективным: в отличие от деревянных, игровые отверстия на амбушюрных инструментах приводили к существенному искажению тембра. По-видимому, причины подобных искажений тембра следует искать в специфике звуковозбуждения и тонких стенках корпуса медных инструментов. Единственным амбушюрным инструментом, к которому удачно подошла клапанная система, оказался рожок. Этот инструмент имел короткий, но широкий конический канал. В 1810 году Голлидей установил на нем клапаны. *Клапанный рожок (Kent-bugle)* получил широкое распространение в военных оркестрах, где он просуществовал до появления современного *корнет-апистона*. Таким образом, изобретение Кёльбеля положило начало возникновению *бюгельгорнов* (семейства широкомензурных амбушюрных духовых инструментов различных размеров). Композиторы же XVIII века игнорировали клапанную валторну. Основное достоинство валторны они видели в ее звуке и из двух зол выбирали меньшее: мирились с ограниченными возможностями звукоряда натуральной валторны с тем, чтобы сохранить прекрасное, поэтическое звучание этого инструмента.

Вскоре после возникновения валторны, уже в первой половине XVIII века, техника игры на ней достигает высокого уровня. Играли на валторне преимущественно в верхнем регистре, расширяя ее натуральный звукоряд до 18-го тона. Включение двух валторн в оркестр А. Каре считает "самым важным изменением в составе оркестра в течение первой половины XVIII века". В оркестре Г. Генделя и И. С. Баха валторна используется как мелодический инструмент в стиле кларино. Ее партии часто сопровождалась фигурациями из смежных звуков, поэтому они писались в расчете на самый верхний регистр инструмента. Часто валторны используются здесь в виде чередующихся имитаций с трубами, иногда они следуют за гобоями или струнными. Однако постепенно валторна в XVIII веке утрачивает роль мелодического инструмента, играющего в предельно высоком регистре. Ее начинают употреблять в качестве связи между деревянными и медными инструментами, она исполняет pedalные звуки, создает гармоническую основу для мелодического рисунка струнных, участвует в переключках солирующих духовых инструментов. Часто

роль валторн сводится к тому, чтобы придать устойчивость и связность всему оркестру. Для валторн перестали писать сверхвысокие партии. Тесситурные требования Гайдна и Моцарта к валторне простираются от второго натурального звука до двенадцатого. Правда, иногда Гайдн требует a^2 и даже c^3 . Моцарт же совершенно избегает крайней верхней границы валторнового звукоряда. Освобожденная от необходимости издавать высокие, "задавленные" звуки, валторна смогла в полной мере показать красоту и поэтичность своего тембра. Ограниченные возможности звукоряда натуральной валторны побуждали композиторов искать специфические формы ее употребления. Мелодические фразы для валторны стали писать в среднем регистре в характере фанфарных мотивов. Большой популярностью пользовался "золотой ход двух валторн", состоящий из последовательности интервалов – малая секста, чистая квинта, большая терция.

Специфические трудности возникали при использовании валторны в миноре. Как известно, минорная терция у натуральной валторны отсутствует, а закрытое es резко выпадает из звукоряда в тембровом и динамическом отношениях. Из положения выходили, применяя самые различные вспомогательные способы: брали валторны в строе параллельного мажора, иногда использовали инструменты разных строев.

Очень быстро развивалась валторна и в качестве солирующего и ансамблевого инструмента. Создавались концертные произведения для солирующих валторн в сопровождении струнного ансамбля и клавесина. В концертах для двух валторн А. Вивальди солирующие партии в техническом отношении не отличаются от произведений, написанных для струнных или деревянных инструментов. Не менее сложными являются концерт для двух валторн и сюита для валторн, струнных и чембало Г.Ф.Телемана. Партия валторн, входящая в группу солирующих инструментов Первого бранденбургского концерта, изобилует сложными мелодическими изгибами, автор предписывает валторнисту исполнение губных трелей. Концертную роль исполняют валторны и в "Музыке на воде" Г.Ф.Генделя. Произведение построено на диалоге валторн с оркестром. Здесь в легкости и подвижности валторнистам приходится состязаться со струнными инструментами.

Однако право называться подлинно сольным инструментом валторна завоевала лишь во второй половине XVIII века. За сольной валторной закрепились средние строи *B*, *Ez*, *E*, *E* как звучащие наиболее характерно. В это время создается большое количество произведений, вошедших в сокровищницу валторновой литературы. В концертах И. Гайдна утверждается новая интерпретация инструмента: трубный тембр охотничьих рогов сменился мягким, матовым тембром валторны. Гайдн пользуется главным образом открытыми натуральными звуками. Многие эпизоды написаны в характере охотничьих интонаций. Моцарт в своих концертах открывает новые выразительные возможности натуральной валторны. В медленных частях его валторновых концертов мелодии по своей певучести приближаются к ариям его опер. Быстрые части требуют высокой виртуозности, развитой губной техники, способности исполнять гаммообразные пассажи в подвижном темпе.

С большим блеском, изобретательностью и находчивостью используется валторна в камерных сочинениях Гайдна и Моцарта, в их дивертисментах, серенадах, кассациях, ноктюрнах.

Труба в течение первой половины XVIII века не подверглась серьезным конструктивным изменениям. Наиболее употребительными в это время были трубы в строях *A*, *C*, *B* и в низких строях *E* и канал натуральной трубы *m B* был вдвое длиннее канала современной трубы *in B*.

Таким образом, натуральная труба *in B* звучала октавой ниже современной трубы того же строя. Как и в конце XVII века, регистрам, и даже отдельным звукам трубы, присваивались свои наименования. Так, немецкие музыканты называли ее нижний звук *C* – *Flattergrouse* (трепещущая-большая); *c* – *Grouse* (большая); *g* – *Faul* (ленивый); *c*¹ – *Mittel* (средний); регистр от пятого до восьмого звука называли *Principal* (основной); регистр от восьмого до шестнадцатого тона – *Clarino*. Расцвет стиля кларино приходится на первую половину XVIII века, когда появляются концерты для трубы (и для труб) И. Мольтера, И. Гертеля, Г. Ф. Телемана, Леопольда Моцарта, Михаэля Гайдна и других композиторов, мастерски использовавших натуральную трубу во всех ее регистрах. Вершиной стиля кларино являются партии трубы в произведениях Г.Ф. Генделя и И.С. Баха. Великие полифонисты писали для трубы сложные в техническом отношении партии, нередко в предельно высоком регистре. В сочинениях мужественного, величественного характера Гендель и Бах включали две-три трубы. В некоторые свои произведения они включали лишь одну трубу как солирующий инструмент, которому поручался один из ведущих голосов в сложной полифонической ткани. Партии трубы Гендель обычно писал для излюбленного инструмента в строе *D*, реже для трубы *in C*, совсем редко – для трубы *in G*. Если имелись три партии трубы, то две трубы играли в стиле кларино, поднимаясь до 16-го тона, а третья, или *принципал*, занимала нижний фанфарный регистр. Очень ярко использована группа из трех труб в Мессе *h-moll* И. С. Баха. Здесь звучание труб придает музыке Баха светлый и радостный характер. Очень сложную и ответственную солирующую роль поручил трубе Бах в своем Бранденбургском концерте №2. Здесь труба – концертирующий инструмент. Ее звук словно парит над оркестром. Партия трубы изобилует виртуозными пассажами, губными трелями, за пределами высокими звуками. Очень сложные партии солирующей трубы содержатся и во многих кантатах и ораториях Баха и Генделя. Во всех этих произведениях стиль кларино предъявляет трубачам исключительно высокие требования. Даже современные трубачи, "вооруженные" современным инструментарием, с большим трудом справляются с партиями некоторых из них. Трубачам предлагалось извлекать 21-й тон натурального звукоряда, в то время как современные трубачи, как правило, доходят лишь до 12-го тона. Современных трубачей и инструментоведов волнует вопрос – каким образом музыканты XVIII века, игравшие на натуральных трубах, добивались до столь высоких звуков? Известно, что труба кларино имела длинный канал и узкую мензуру, играли кларинисты на мелких и плоских мундштуках, мастера кларино специализировались исключительно на звуках верхнего регистра. Сложные

партии кларино, подменяя друг друга, исполняли два трубача. И все же следует допустить мысль, что кларинисты владели особым мастерством, утраченным последующими поколениями трубачей и только в последние десятилетия XX века восстанавливаемым выдающимися трубачами нашего времени.

В переходный период (от Генделя и Баха к венским классикам) труба утрачивает в оркестре роль мелодического инструмента. Композиторы переходного периода отказываются писать высокие партии для труб. Уже у Глюка в партиях труб нет и следа от этого старинного стиля. Трубе классического гомофонного оркестра уже не поручают виртуозные партии. Утратив подвижность в верхнем регистре, натуральная труба обрела красоту и полноту звучания в среднем регистре – между 3-м и 12-м обертонами. Ей поручают исполнять характерные для ее природы мелодические фразы и рисунки, подчеркивать ритм, выделять акценты, придавать полноту звучания в *tutti*. Если до середины XVIII века трубы вводились в оркестр эпизодически, то в партитурах венских классиков они уже занимают прочное, постоянное место. Однако труба, как и валторна, остается натуральным инструментом, и при ее использовании в оркестре композиторы сталкивались с теми же, подобными валторновым, проблемами. Одиннадцатый обертон f избегался, потому что был слишком высоким, Гайдн иногда пользовался им в качестве fis^2 . По тем же соображениям композиторы избегали употреблять седьмой обертон (он был слишком низким). Ограниченными были возможности использования натуральных труб в миноре (композиторы избегали малой терции). Когда музыка отклонялась от главной тональности, выбор пригодных звуков натуральных труб становился все более ограниченным, и наконец в отдаленной тональности этот инструмент совсем исчезал из партитуры. Основой мелодических фраз и сигналов, используемых в партиях труб, был натуральный звукоряд и образующееся из него двухголосие.

Исполнители и инструментальные мастера прилагали немалые усилия к тому, чтобы преодолеть недостатки натуральной трубы. По примеру валторнистов, трубачи и инструментальные мастера стали устанавливать на трубах кроны и инвенции. В конце XVIII – начале XIX столетия получила распространение труба *E. C* помощью добавочных крон (или инвенций) строй этого инструмента мог превращаться в *E, Eb, B, C*.

В 1801 году венский трубач **А.Вейдингер**, воспользовавшись идеей Кёльбеля, сконструировал клапанную трубу. По его проекту трубу изготовил мастер Райдл. В корпусе этого инструмента высверливалось от четырех до шести игровых отверстий, которые прикрывались клапанами. Клапаны приводились в действие длинными рычагами, которые управлялись пальцами левой руки. Однако, как и на валторне, игровые отверстия сильно искажали тембр трубы, делали его тусклым, лишали трубу характерного для этого инструмента тембра. В силу этих причин клапанная труба не получила распространения в оркестре. Единственным композитором, решившимся использовать этот инструмент в оркестре, был Дж. Мейербер, применивший клапанную трубу в опере "Роберт-Дьявол". Однако этот же несовершенный инструмент побудил великого И. Гайдна создать свой великолепный концерт,

являющийся подлинным украшением современного концертного репертуара трубачей. Свой концерт Гайдн написал в 1796 году для изобретателя и популяризатора клапанной трубы А. Вайдингера. Для этого же инструмента в 1803 году написал свой превосходный концерт И. Н. Гуммель.

Стремясь обогатить натуральный звукоряд трубы, трубачи предприняли попытку использовать *закрытые* звуки. Однако размеры натуральной трубы не позволяли вводить кисть руки в раструб инструмента. Тогда стали изготавливать специальные инструменты, позволявшие применять закрытые звуки – *гирляндобразную трубу, трубу-полумесяц*. Однако, как и на валторне, закрытые трубные звуки оказались глухими и тусклыми, они резко выпадали из звукоряда открытых звуков. Это и побудило музыкантов отказаться от их применения.

В конце XVIII столетия в Англии получает распространение *кулисная труба*. Этот инструмент снабжался короткой кулисой, которая раздвигалась рукой исполнителя и под действием пружины возвращалась в свое исходное положение. В отличие от тромбона, кулиса трубы выдвигалась по направлению к исполнителю. Выдвижение кулисы позволяло понижать высоту инструмента на полтона или тон, что существенно расширяло возможности получения многих недостающих хроматических звуков. Кулисная труба имела ровный звукоряд и хорошо звучала. Ее большая популярность в Англии даже какое-то время препятствовала проникновению вентильных труб в эту страну.

ОРГАНІЗАЦІЯ ЦЕХОВОЇ ПРАЦІ МУЗИКАНТІВ-ДУХОВИКІВ У ЛЬВОВІ КІНЦЯ XVI-XVIII СТОЛІТТЯ

Історичні відомості виникнення різних ремісничих цехів в Україні датуються XV ст. Існування музичних цехів засвідчується документальними даними лише з кінця XVI ст. Спершу цехи виникали на Правобережжі, в Кам'янець-Подільському (1578 р.), Львові (1580 р.), містечку Степані на Волині (1614 р.), а потім на Лівобережній Україні: Полтаві (1662), Прилуках (1686), Стародубі (1705), Ніжині (1780), Чернігові (1734), Літки (Літках) (1765), Харкові (1780).

Цехи музикантів, як і інших ремісників, засновувались за різними грамотами, універсалами, привілеями польських королів і магнатів, верховних служителів православної, уніатської церкви та римо-католицького костюлу. Цехи мали суцільно професійне спрямування, водночас маючи статус і релігійного братства. Цехові брати обов'язково повинні були відвідувати церковні богослужіння, брати участь у релігійних церемоніях, виконувати церковну музику. За пропуски і запізнення цехових братів суворо карали, інколи навіть ув'язнювали. Наприклад, у Львові той, хто провинився, мусив відсидіти певний термін у в'язниці.

Звичай грати на трубах з ратуші під час різдвяних свят існував у Середньовіччі також в інших країнах, зокрема в Чехії. Його запозичили музиканти Старопігійського братства у Львові. Як свідчить Я. Ісаєвич, "братство продовжувало не лише хорову, а й інструментальну музику: на свята гра капели лунала з вежі Корнятка, всупереч єпископській забороні у 1722 році з будинку члена братства Семена Гребінки постійно грали музики"¹.

Музикантські цехи об'єднували переважно музикантів-виконавців. Проте в Україні, як і в інших країнах, існували також цехи, до складу яких входили майстри, що виробляли музичні інструменти. Так, у Кам'янці-Подільському наприкінці XVI століття діяли гусярський і сопілкарський цехи. Вони згадуються у податкових списках від 1578 року, в яких записувались ремісники міста під трьома рубриками: "jus Meideburgensis" (польська община), "jus Rutenogum" (руська община) і "jus Armenogum" (вірменська община). Записи про названі цехи вміщувались у загальному переліку під рубрикою "jus Armenogum"². Оскільки гусярський цех згадується серед металообробних, то можна припустити, що його ремісники виготовляли гуслі, можливо, гірські (від польського слова góra – гора). Що ж до сопілкарського цеху, то виділення конкретного музичного інструмента для його назви свідчить, що сопілки швидко поширювались у побуті. Немає також сумніву, що й в інших куточках України існували майстри музичних інструментів і вони теж об'єднувались у цехові братства.

¹ Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип. 6. – С. 52.

² Сецинский Е. Материалы для истории цеховъ въ Подолии, – Кам'янець-Подольський, 1904. – С. 15.

Про музичні цехи та їх широке поширення в Україні впродовж XVII–XVIII століть можна судити на підставі фольклорних джерел. Зокрема картинки побуту ремісників яскраво відображені в гумористичній "Пісні про Купер'яна", яку можна вважати своєрідним гімном цеховиків:

*Зібралася кумпанія невеличка, але чесна.
Ідні сіли по один бік, други сіли по другий бік,
Купер'ян найстарший – посередині.
Зібралися ми та всі тутечки,
Не простії люди, все реміснички:
То писарі, то малярі, то ковалі, то слюсарі,
То музики, то звонарі, то шевчики, то крамарі,
Виновари, пивовари, Купер'ян – цехмейстер над соломою...*

Цю пісню М. Лисенко записав від Олени Пчілки, вмістивши її у третьому випуску "Збірника українських народних пісень" (1876)³.

Свого розквіту музичні цехи в Україні досягли в XVII–XVIII століттях. Більшість з них об'єднувала й українських народних музикантів. Крім того, в Україні діяли польські (у Львові, на Волині) і вірменські (в Кам'янці-Подільському) музикантські цехи. До складу Київського цеху, крім українців, входили росіяни, а в XIX столітті і євреї. Цехові музиканти були переважно міщанами, проте подібні організації були й у містечках. Члени цехів у них мало чим різнилися від сільських музикантів.

Особливо чітко виявилась різниця у функціях цехових музикантів на Правобережній Україні, де інколи розподіл був за релігійним віруванням. Наприклад, музикантський цех у м. Степань на Волині частково належав до православного Троїцького приходу, частково – до католицького костюлу (існував з початку XVII століття). Наприкінці XIX століття в м. Степань збереглися діючі і старанно підтримувані селянами общини 19 цехів, серед яких був і музикантський. Його правила збігаються з деякими пунктами Львівського статуту: на весілля, хрестини обиватель мав запрошувати цехових музикантів, яким за гру належала відповідна плата. Запрошувати музикантів з іншого населеного пункту вважалося злочином. У Львові, де значну роль у суспільно-політичному житті відігравав католицизм, українці, які хотіли вступити до цеху, змушені були "опапезуватись" (покатоличитись). Про українських ремісників з Правобережжя писав Іван Вишневський: "... вь цехахь ремисньщкихь русину быти не достоить, доколе ся не попапезить"⁴.

Тому не дивно, що відділ так званої сербської музики у Львові, який складався з місцевих народних музикантів, належав до католицького братства, функції якого були іншими. Вони полягали в тому, що музиканти повинні були брати участь у світських народних забавах і святах; "... натомість ми музики

³ У збірнику М.В. Лисенка (№ 40) зазначено в дужках: "Від лірників на Волині". Очевидно Олена Пчілка чула пісню у цій місцевості.

⁴ Сумцов Н.Ф. Иоанъ Вишенскій – Киевская старина. – 1885. – т. IV. – С. 663.

сербські, посполито названі, а саме скрипалі, цимбалісти, трубачі та інші їм подібні... зобов'язуємось грати весілля на інструментах наших звичайних..."⁵.

Братства музикантів діяли за правилами, викладеними у статутах, які опрацьовувались членами цехів і затверджувалися міським урядом, або навіть королями чи гетьманами. Члени новостворених цехів складали свої правила, спираючись переважно на вже існуючі статuti музикантів інших міст, беручи собі за зразок статuti ремісничих об'єднань іншого фаху. Тому в організаційній будові різних цехів було чимало спільного. Головні ж правила і обов'язки членів майже збігались. Основний зміст Львівського статуту:

1. Усі музичні брати повинні мати одне приміщення і збиратись у ньому раз на два тижні; кожного буднього дня потрібно здавати до братської скриньки по 1 грошу. Хто захоче вступити до братства, має дати півфунта воску на потреби братства.

2. Усі члени цеху повинні ходити на службу Божу щодругої неділі, давати на неї гроші, потім збиратись у своєму приміщенні й обговорювати справи братства. Хто не був на богослужінні і не вніс пожертви, повинен відшкодувати це півфунтом воску.

3. За непослух – позбавлення волі й кара, яку старші брати знайдуть за доцільне. Покарані мають перебувати в ув'язненні доти, доки їх не виручать двоє з братів.

4. Коли біля якогось з костьолів відбувається процесія, старші брати повинні призначити для відправи певних музикантів. Хто з призначених не з'явиться з інструментом або запізниться, карається тюрмою і внесенням півфунта воску.

5. Кожен з членів братства, який наважиться грати на весіллі з тим музикантом, який не належить до братства, карається ув'язненням і внесенням воску (півфунта).

6. Будь-хто з чужинців не має права грати в місті (хіба що не знав про існування тут братства і права). Тоді він може грати тиждень, але не більше, інакше буде каратись 20-ма грошима до братської скриньки, а також урядом міста.

7. Якщо хто-небудь гратиме на весіллі, то мусить за кожним разом вносити із заробітку по два шеляги до братської скриньки (кожен тільки від себе).

8. Жоден з братів не має права прийняти до науки хлопця, доки не представить його усім братчикам і від нього не заплатить до скриньки 12 грошів.

9. Усі брати повинні бути на кожному похороні, якщо тільки їх повідомлять про це, і не повинні з похорону розходитись доти, доки тіло не поховають. Якщо хтось не буде присутнім або ж запізниться, то вносить півфунта воску й підлягає покаранню ув'язненням (хіба що є на те слушна причина).

10. Коли хтось помер у нужді, не залишивши грошей для поховання, то брати повинні поховати таку особу самі, взявши гроші з братської скриньки.

⁵ ДІА у Львові – ф. 52. – оп. 1. – од. 3б. 154. л. 3.

11. Вільний музикант, який побажає вступити до братства, повинен внести 12 золотих, а також представити того, хто б засвідчив його чесність.

12. Той, хто домовляється за плату за гру під час бесіди або на весіллі, завжди повинен повідомити про це старшого брата, щоб один другого не ошукав. Інакше він зобов'язаний буде внести безмяну воску і відбутися ув'язнення.

У документі йдеться також про те, що в майбутньому його можна буде "поправляти, відмінити, касувати, інше давати і писати". І справді, через 50 років до статуту внесено ще кілька правил:

1. На бенкетах, бесідах, весіллях як католицьких, так і руських, і вірменських не повинні грати євреї. Недотримання цього карається позбавленням інструментів.

2. Хто з членів цеху наважиться грати з євреями, також підлягає покаранню таким же способом.

3. Від'їжджаючи куди-небудь, кожний братчик повинен повідомляти про це старших братів. Коли ж протягом року і шести тижнів не повернеться, то його відчислять з братства; для поновлення йому доведеться платити 12 золотих вступних.

4. За старших братів повинні обиратись: один музикант сербської і один італійської музики.

5. Міський уряд не повинен обтяжувати музикантів непередбаченими навантаженнями і податками, бо вони чесно служать святому католицькому костелу (Статут Львівського муз. цеху від 31. X. 1634 р.).

Передостанній з дописаних у 1634 році пунктів статуту засвідчував, що у XVII столітті Львівський цех об'єднував музикантів двох типів: сербської та італійської музики. "Сербська капела" складалась з музикантів нижчої категорії, вони обслуговували різні побутові свята. Назва їх, можливо, походить від назви поширеного тоді музичного інструмента – сербські скрипки, які звались також сербою, сербиною або сербськими гусями⁶.

"Італійська капела" об'єднувала місцевих музикантів-професіоналів, які виконували музику в "італійському стилі". Вони мали певну фахову освіту, їхня гра відповідала більш високим мистецьким вимогам.

Правила, що їх викладено у наведених документах, виявляють структуру, звичаї, функції цеху, вказують на обов'язки братчиків, їхню велику залежність від католицької церкви, уявлення про музичний побут Львова XVI-XVII ст., ознайомлюють із репертуаром, системою оплати їх праці.

На основі цих документів можна зробити висновок про подвійну роль музикантів у деяких окремих містах, що працювали "спершу на славу Божу, а потім для оздоблення міста", тобто виконували церковну й суто світську музику.

Очоловав цех цехмістер або старший брат, якого обирали з-поміж членів-братчиків, та ключник або підскарбій, що зберігав ключі від скриньки з документами і відповідав за майно та гроші; писар, який вів усю документацію братства. До нижчої категорії ремісників належали підмайстри, які вже

⁶ ДІА у Львові – ф. 52. – оп. 1. – од. 3б. 154; оригінал польською і латинню.

навчилися ремеслу, але не внесли вступних грошей до загальної братської казни і воску на потреби цеху.

Майстри, члени цеху, мали право тримати учнів, яких вони навчали протягом кількох років і яких зобов'язані були вивести у підмайстри, а згодом і до рангу майстрів свого фаху. Цех був своєрідною школою професійної майстерності. Молодим поповненням цікавились усі члени об'єднання. У Львівському і Литківському статутах було навіть записано окремим пунктом, що перед тим, як брати до себе учня, майстер повинен спочатку представити його всьому братству.

Музичні цехи відіграли значну роль у розвитку народної і професійної музики. Створені нею зразки передавалися від одного покоління до іншого. Вдосконалювалась майстерність гри на різного роду музичних інструментах. У середовищі цехових братств виникали нові форми музикування або ж виготовлялися різні види музичного інструментарію.

У другій половині XVII століття значення цехів у музичному житті українських міст помітно зменшується. Починають з'являтися міські, магістратські оркестри, кріпацькі оркестри, домашні ансамблі. У XIX столітті цехи занепадають у зв'язку з розвитком професійної музики, товариств, виконавських концертних організацій, спеціальних навчальних закладів.

ЛІТЕРАТУРА

1. ДІА у Львові – ф. 52. – оп. 1. – од. 3б. 154. л. 3.
2. ДІА у Львові – ф. 52. – оп. 1. – од. 3б. 154; оригінал польською і латинню.
3. Сецинский Е. Материалы для истории цеховъ въ Подолии, – Камянец-Подольский, 1904. С. 15.
4. Сумцов Н.Ф. Иоанъ Вишенскій – Киевская старина. – 1885. – т. IV. – С. 663.
5. У збірнику М.В. Лисенка (№ 40) зазначено в дужках: "Від лірників на Волині". Очевидно Олена Пчілка чула пісню у цій місцевості.
6. Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип. 6. – С. 52.

СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

У психолого-педагогічних дослідженнях уміння представлені як засвоєний суб'єктом спосіб виконання дій, який забезпечує їх ефективне використання відповідно до поставленої мети. Такої думки дотримуються

Ю.Бабанський, В.Безпалько, П.Гальперін, Є.Кабанова-Меллер, Н.Менчінська, К.Платонов, М.Скаткін, Н.Тализіна та ін. Вчені вважають, що дії і навички складають основу для формування умінь, отже, уміння є утворенням більш високого порядку, ніж навичка.

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

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

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

В цьому блоці особливо слід підкреслити вміння здійснювати педагогічну діагностику. Дослідженнями П.Анохіна, Б.Асаф'єва, Б.Теплова, Б.Яворського було доведено, що їх слід розглядати разом зі спеціальними музичними здібностями, котрі включають такі поняття, як натхнення, емоція, воля, увага, музикальність, музичний слух і пам'ять, уявлення, естетичне відношення до дійсності та ін. Усі вони розвиваються у цілеспрямованій музичній діяльності. Тому педагогу необхідно знаходити взаємозв'язки між активною і цілеспрямованою музичною діяльністю та музичним розвитком учнів.

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

Під час розкриття змісту *аксіологічного блоку*, необхідно мати на увазі, що кожна зустріч з музичними творами оновлює, внутрішньо збагачує

особистість, насичує її існування незвіданим доти сенсом. Переживання виконавцем різних емоцій, котрі супроводжують вивчення та виконання музичного твору, активізують процес сприймання та усвідомлення художніх цінностей, що існують на даний час у суспільстві, тобто впливають на формування *естетичної свідомості*.

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

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

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

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

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

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

Отже, ми акцентуємо увагу на необхідності залучення студентів до обох видів творчої діяльності, оскільки вони у сукупності дозволяють найбільш ефективно використовувати набуті знання, уміння і навички, ціннісні орієнтації у нових умовах для вирішення різноманітних педагогічних завдань, що в

цілому можна розглядати як **творчо-діяльнісний компонент** методичної компетентності викладача.

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

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

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики : хрестоматия / А.Д. Алексеев. Из истории фортепианной педагогики: хрестоматия . – К. : Муз. Украина, 1974. – 415 с.
2. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособие / В. Н. Апатский. – К.: НМАУ, 2006. – 432 с.
3. Гильбурд Г.И. Исполнительское искусство – сфера проявления художественной идеи / Г.И. Гильбурд. – Томск : Изд. Томского ун-та, 1984. – 196 с.
4. Єрмаков І. Феномен компетентісно спрямованої освіти / І.Єрмаков, І.Погоріла // Компетентісна освіта – від теорії до практики. – К.: Пляда, 2005. – С. 53-58 с.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г.Г.Нейгауз. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
6. Полянский Ю.А. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях / Ю.А.Полянский, И.А.Котляревский, Н.Г.Дьяченко . – К.: Муз. Украина, 1987. – 111 с.
7. Талызина Н.Ф. Управление процессом усвоения знаний (психологические аспекты) / Н.Ф. Талызина. – М.: МГУ, – 1984. – 344 с.
8. Фейгин М.Э. Воспитание и совершенствование музыканта-педагога / М.Э. Фейгин. – М.: Музгиз, 1973. – 156 с.

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ФЛЕЙТОВОЇ ШКОЛИ ЗАХІДНОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ

На території України духові інструменти були поширені з давніх-давен. Так, у селі Молодова Чернівецької області були знайдені рештки кістяних флейт. Археологічні знахідки А.Черниша мають наукову цінність. Київський диригент і науковець К. Єременко, взявши за основу зліпок, виготовив гіпсовий дублікат цієї флейти. Флейтисти Національної опери України Я. Верховинець і Г. Галанта видобули з цього гіпсового інструмента хроматичну послідовність звуків від "до" до "фа" третьої октави. Такі старовинні пам'ятки, що дійшли до наших днів, свідчать про те, що слов'яни докиївського періоду виготовляли різноманітні духові музичні інструменти.

Пильному вивченню фрески "Скоморохи", що у Софійському соборі, із зображенням професійних придворних музикантів, особливу увагу привертає музикант, що грає на поперечній флейті. Едвард Бууле – знавець музичних інструментів середньовічної Європи стверджує, що флейта в Європі з'явилась наприкінці XII ст. Ми можемо бачити зображення флейт на київській фресці XI ст. Таким чином, у Києві флейта була відома щонайменше на сто років раніше, ніж у Західній Європі.

Але оскільки у XIII ст. Київська Русь, що розпалась на окремі князівства, постраждала від спустошливих татаро-монгольських нападів, у культурному відношенні була відкинута на кілька віків назад. Хоча в умовах важкої боротьби народ України зумів зберегти свої культурні традиції, які і стали надалі фундаментом української музичної культури.

Історичний шлях українського народу – це шлях невинної і напруженої боротьби. Населення південно-західних земель колишньої Київської Русі, яка у XIV ст. стала іменуватися в літописах "Окрайною", опинилась у складних умовах. Ці землі стали предметом зазіхань литовськоких, польських, угорських феодалів.

У XIV ст. сусіднє Литовське князівство захопило значну частину українських земель. У 1385 році литовські феодали об'єднались із феодальною Польщею, яка захопила Галичину. Коли у 1569 році утворилась Річ Посполита, гніт українського народу став нестерпним. Він охопив соціальну, політичну і культурну сфери.

Після татарського нашестя доля українського народу складалась в умовах неперервної боротьби проти литовських, польських, угорських, молдавських, кримсько-татарських нападників. У XVI ст. шляхетська Польща, намагаючись закріпити український народ, всіляко пригнічувала культуру і релігію українців. У цих умовах немало українців, емігруючи, навчалось в університетах Кракова, Парижа, Італії, Австрії, Німеччини, при тому впливали на культуру сусідніх країн.

Так великий внесок в історію російської музики зробила творчість українців М. Березовського і Д. Бортнянського. Так, Себастьян із Фельштина, що вважається батьком польської музики, за походженням був українцем.

Важливу роль у ранньому періоді формування української музичної культури відіграли так звані "братства", що спершу складались як церковні об'єднання. Вони захищали свою релігію, мову, культуру, відкривали школи, в навчальну програму ввели і музику.

Одним із найстаріших є Львівське братство, що виникло в 30-ті роки XII ст. Подібні об'єднання з'являються у багатьох інших містах України. Братства сприяли розповсюдженню музичної грамотності, утвердженню музичного професіоналізму, що не могло не відобразитись позитивно на духовому виконавстві України того часу.

Своєрідним явищем у музичному побуті українських міст були музичні цехи, що з'явились у XVI ст. на заході України, у Кам'янці-Подільському, Львові, пізніше у Харкові, Києві та інших містах України. Розквіт музичних цехів припав на кінець XVII – XVIII ст.

Магічна функція музики на різних етапах розвитку знаходила своє відображення і в народних міфах. Орфей своєю музикою зачарував усе живе навколо себе, навіть богів підземного царства Аїда; Амфіонові, сину Зевса та Антіопи, коли він грав на флейті, підкорялось каміння, і під час його гри саме собою складалось у стіни. Етнографічні джерела містять чимало описів магичної функції музики різних народів. Музика супроводжувала людей у війнах, у праці, на відпочинку і під час виконання певних обрядів.

За часів керування Петра I відбувається реорганізація військової музики, а саме: за його наказом музиканти навчаються "нотній науці", наймаються і купуються виконавці-шведи, залучаються до виконання музичних творів полонені під час Північної війни.

Наказом від лютого 1703 року адміралтійцю Федору Апраскіну Петро I заклав основу для подальшого розвитку військових духових оркестрів. Організація і забезпечення їх інструментами проводились за рахунок трофеїв. Про це свідчить повідомлення: "За час Північної війни взято в полон близько ста тисяч шведів. Серед них немало музикантів" (1709 рік). Після Полтавської битви захоплені трубачі, гобоїсти, флейтисти, барабанщики – 121 особа. Також захоплено і доставлено інструменти: 54 фури з барабанами, литаврами, трубами і "полковими" (духовими) музичними інструментами. Після Полтавської битви військові оркестри збагатились новим інструментарієм. Створюється досить тривалий склад тодішнього оркестру: 2 флейти, 4 гобої, 4 фаготи, 2 валторни, 2 труби, 1 литавра, 1 барабан.

У XVII ст. досить просторо розвивається культура кріпосників, яка відіграла значну роль у становленні музичного професіоналізму в Україні. За словами Б. Асаф'єва, "...кріпацька музика, що виросла на нездоровому ґрунті примусової панської забави, стала не тільки розсадником російського інструментального виконавства, а й осередком безіменних творчих спроб, особливо в галузі всіляких інструментальних перекладень народних пісенних багатств". Дворянство у своїх маєтках щосили наслідувало придворне життя,

створюючи у себе оркестри і готуючи музикантів із "своїх рабів". Їх життєвий статус майже не відрізнявся від життя інших кріпаків, але ціна за них була вищою, ніж за звичайних кріпаків – залежно від здібностей і освіченості окремого.

Характерною ознакою панських маєтків були кріпацькі інструментальні капели, і це теж суттєво збагачувало національну музичну культуру.

Оркестри духової музики функціонують в Україні приблизно з другої третини XVIII ст. у маєтках українських магнатів. Магнати витрачали частину прибутків на навчання кріпаків грі на духових інструментах. На жаль, спогади того часу свідчать лише про існування різноманітних за складом оркестрів, зрідка про репертуар, і майже ніколи в них не називаються музиканти, серед яких були не тільки першокласні виконавці, а й справжні творці музики.

Під час переїздів князі забирали із собою і музикантів – як один із предметів "першої необхідності". Особливо колоритною фігурою був багатій М. Комбурлей. У розкішному Хотинському маєтку на Харківщині він відвів "цілу вулицю дерев'яних сільських хат для музикантів духової музики", запросив із Німеччини капельмейстера Ф. Блюма.

Із призначенням Михайла Івановича Комбурлея губернатором Волині до Житомира разом із ним прибуло і 120 музикантів. Виряджаючись ревізувати губернію, Комбурлей брав із собою величезний обоз із всіляким добром і обов'язково із духовим оркестром.

Чи не найбільш показовим для магнатської музичної справи Правобережної України були театр, інструментальна і вокальна капели в Романові на Волині, що належали сенаторові Іллінському. У нього було кілька оркестрів (струнно-духовий і роговий), що налічували 120 музикантів. Керував ними вільнонайманий капельмейстер І. Добжинський.

У середині 30-х рр. XIX ст. поміщик Микола Нововійський у своєму маєтку на Ровенщині завів "музику", до якої входили 17 дорослих музикантів. У списку домашнього оркестру можна було зустріти прізвища Паганіні, Спонтіні, Рілліні і Тартіні. Пояснюючи земському справникові цю ситуацію, власник оркестру писав: "Музикантові Вишневському змінено прізвище на Альбіоні, подібно як і іншим музикантам, ні для чого іншого, як заради жарту самим капельмейстером Богданом Чурбою і в пам'ять відомим італійським артистам..."

У 1845 році власник маєтку у Ровенському повіті граф Платер писав: "Я тримаю музику у своєму будинку від 50 років, бо батько мій її тримав для власного задоволення і хатньої прислуги".

На початку XIX ст. був також оркестр у Межирічі в пана І. Стецького, який складався із 24 німецьких музикантів. Згадується і оркестр корпусного генерала О. Леванідова та майора Муравйова в містечку Корець. У Дубно мав оркестр князь М. Любомирський, музиканти якого грали до 1797 року на контрактовому ярмарку у місті.

Активний розвиток музичного життя, зрозуміло, ставив до виконавців неабиякі мистецькі вимоги. Зростає попит на музичні інструменти, ноти, посібники, виникають музичні видання, клуби, магазини, інструментальні

майстерні. Особливої гостроти набуває проблема музикантів-педагогів. Учителі музики стають невід'ємною частиною поміщицького побуту. Іноземці-капельмейстери навчають інструментальній музиці селянських дітей.

Багатогранна еволюція духових інструментів у сфері народної творчості сприяла також і формуванню сольо-виконавського стилю. Формувався окремих генофонд української духової виконавської школи. Відточуючи майстерність володіння інструментом, музиканти-духовики знаходили нові спроби гри, звертались до найбільш прогресивних конструкцій інструментів, над удосконаленням яких постійно працювали інструментальні майстри.

Розквіт флейтового виконавства Західної України нерозривно пов'язаний із музичним життям Львова, із політичною і культурною діяльністю міста, що увійшло до складу Австрійської імперії (1772 р.), а згодом стало центром великої провінції "Королівство Галиції та Людомерії". У цей час музичне мистецтво Львова пошавляється. У 1776 році до Львова приїхала перша професійна трупа – німецький ансамбль акторів та музикантів Ф.А.Геттерсдорфа, що заснував у Львові перший професійний театр. Однією із найважливіших подій культури на рубежі XVIII-XIX ст. був Національний театр, яким керував В. Богуславський, що зумів об'єднати навколо себе акторів, музикантів і композиторів. У 1794 році В. Богуславський переїхав з основними силами з Варшави до Львова, і польський театр мав існувати разом із німецьким.

Театри об'єднували навколо себе всіх професійних музикантів, у тому числі флейтистів, даючи їм постійне місце роботи і сталий заробіток. У тому числі був Антонін Вейнерт (1751-1850) – придворний королівський флейтист, чех за походженням. А.Вейнерт виступав не лише як артист, а й як композитор. А з 1821 року Вейнерт стає першим викладачем флейти у Варшавській консерваторії.

Ще одним багатогранним музикантом-флейтистом, виконавцем, композитором і педагогом був Міхал Яцковський (1795-1848). Його театральна діяльність розпочалась в оркестрі м. Броди на Львівщині. З 1818 року Яцковський переїздить до Львова і працює в оркестрі німецького театру.

М.Яцковський був не лише оркестровим музикантом, але й чудовим солістом та педагогом. Протягом 20 років у львівській пресі того часу знаходимо повідомлення та захоплюючі рецензії на сольні виступи цього музиканта, який виконував у концертах і власні твори. Але, більше того, Міхал Яцковський виступав також неодноразово в австрійській столиці Відні (1822, 1825, 1829), Будапешті, Кракові та інших містах. Навіть у "Музичній газеті" Лейпціга можна знайти слова, присвячені М.Яцковському: "Яцковський, визначний флейтист, який жив у Львові біля 1820 року... У 1822 році він прославився у Відні як перший флейтист у Європі, як гідний суперник Л.Друе. Цього ж року повернувся він до Львова". Геніальний скрипаль, композитор, педагог Кароль Ліпінський, почувши гру львівського флейтиста, сказав: "Багато чув сильних флейтистів, але видатнішого від Яцковського – нікого". З 30-х років XIX століття у Львові починають виступати вже учні флейтиста, про що збереглися відомості у пресі. Існує припущення, що саме М. Яцковський був

тим першим невідомим учителем знаменитих братів Доплерів, які пізніше прославили мистецтво гри на флейті на увесь світ.

У першій половині ХІХ століття у Львові виникло багато нових організацій, які займалися влаштуванням концертів, музичного життя міста: "Музична академія" Ю. Ельснера, яка організовувала публічні концерти, любительський симфонічний оркестр К. Ліпінського, абонементні концерти квартетної музики. З 1826 року у Львові активно діє музичне товариство св. Цецилії, засноване молодшим сином В. А. Моцарта – Францем Ксавером Моцартом, який з 1808 по 1838 роки живе у Львові.

У 1838 році було засновано одну з найзначніших організацій Львова – "Галицьке музичне товариство". Між іншим, одним з керівників товариства був флейтист, композитор, капельмейстер кафедрального собору у Львові Юзеф Башни, який часто виступав в концертах у Львові на початку ХІХ століття. А в 40-х роках ХІХ століття посаду капельмейстера Німецького театру у Львові зайняв ще один флейтист – Франц Кароль Поллак, який був до того ж співаком, композитором та органістом.

Однією з найважливіших подій у музичному житті міста стало відкриття інституту – музичної школи при "Галицькому музичному товаристві" у 1839 році. Починаючи з 1840-1841 навчального року, в музичній школі ГМТ почала існувати "школа духових інструментів", де був і клас флейти. Викладач флейти цього закладу невідомий, але цілком можливо, що ним був Альфред Боровський, який жив і працював у Львові в середині століття. Газета "Rozmaitości" називає його заслуженим у місті артистом, вчителем флейти та концертантом.

З періодичних видань дізнаємося про виступи флейтистів – гастролерів з великих музичних центрів Європи: Шевальє де Поліньї (Париж), Йозефа Вольфрама (Відень), Й.Г. Вледдера (Амстердам), Чурби (Прага).

Художні вимоги публіки того часу не були аж надто високими. Популярними стають твори для флейти Л.Друе, Ж.Л. Тюлу, А.Б. Фюрстенау, Ф. Кулау... У стилі оперних тем відомий на той час львівський композитор Й. Рукгабер створює Фантазію на тему з опер "Ріголетто" та "Ернані".

Дві найпоширеніші постаті флейтового виконавства у Львові – флейтисти, композитори, диригенти, педагоги світової слави Франц Доплер (1821-1883) та Карл Доплер (1825-1900). Вони народились у Львові у сім'ї військового диригента.

З самого дитинства вони завойовують славу віртуозів-флейтистів. Цілком можливо, що одним з перших учителів Франца та Карла був видатний львівський флейтист Міхал Яцковський. Вже у 12-річному віці Франц Доплер дає свої перші сольні концерти у Львові та у Відні. Оркестрову кар'єру брати розпочали у Львівському театрі, де якийсь час працювали артистами оркестру. Наприкінці 30-х років сім'я Доплерів переїжджає у Пешт, де у 1838 році Франц стає першим флейтистом Німецького театру, а з 1841 року брати отримують посади диригентів та флейтистів Національного театру. До 40-60-х років ХІХ ст. відносяться блискучі гастрольні турне братів по всій Європі. Вони виступали як концертуючий дует флейтистів, який виконував власні твори. Крім того,

Доплери є творцями великих, масштабних синтетичних творів, які принесли їм значну славу. Наприклад, Франц Доплер – творець 6-ти опер та 15-ти балетів. Ці твори тривалий час були популярними і ставилися в оперних театрах Парижа, Відня, Будапешта, Львова, Познані та інших міст. Більше того, Ф. Доплер створив свої опери в яскравому національному дусі, що дало можливість трьом європейським народам – полякам, угорцям та австрійцям вважати його своїм національним композитором.

У 1858 році Франца Доплера запрошено на посаду соліста-флейтиста та балетного диригента у Віденський придворний оперний театр, а з 1865 року він стає також професором гри на флейті Віденської консерваторії. З 1865 року і до кінця життя Карл Доплер працює як оперний диригент театру та викладач композиції у консерваторії в Штутгарті.

Франц та Карл Доплери ніколи не забували про своє рідне місто, неодноразово приїжджали до Львова з концертами та постановками опер (1843, 1857, 1858), про що красномовно свідчать тогочасні публікації у львівській пресі. Наприклад, у 1858 році Франц та Карл Доплери виступили у Львові з сольним концертом дуету флейтистів, а через кілька днів у Львівському театрі була поставлена під керуванням К. Доплера опера "Беньовський" Ф. Доплера.

Найбільш популярними флейтовими творами в гастроях братів були "Угорська фантазія" ор.35 та Концерт d-moll для 2-х флейт і великого симфонічного оркестру. Обидва брати брали участь у створенні концертного репертуару для двох флейт, який виконувався під час їхніх успішних концертних турів. Одним з найпопулярніших творів Франца Доплера наприкінці ХХ століття залишалася "Пасторальна угорська фантазія" ор.26 для флейти з фортепіано, яка була опублікована у 1874 році; вона мала також і оркестрову версію.

У 1854 році Галицьким музичним товариством у Львові було засновано консерваторію, а в 1939 році, після того, як місто входить до складу СРСР, у Львові на базі попередньо існуючих вищих музичних закладів відкрито Львівську державну консерваторію, зокрема клас флейти.

В перші роки існування консерваторії ГМТ усі духові інструменти викладав один педагог – Карл Брунгофер. У 1855 році у професора К.Брунгофера навчаються три флейтисти, кларнетист та гобоїст.

Необхідно зауважити, що педагоги-флейтисти, як і всі педагоги-духовики того часу, були прихильниками академічного напрямку в навчанні студентів. Питання технічного вдосконалення учня стояли у них в центрі уваги.

В класі флейти Карла Фердинанда Лянга (працює в консерваторії ГМТ у період 1880-1893 рр.), а ще здебільшого під час активної творчої діяльності у Львові Ентоні Шпатта (працює у консерваторії у 1895-1919 рр.) застосовується прогресивніша методика навчання флейтистів.

Ентоні Шпатт (1860-1919) – випускник Віденської консерваторії, "першокласний флейтист, взірцевий викладач, високоерудована людина" був запрошений до Львова диригентом Г. Ярецьким у 1893 році, отримав посаду першого флейтиста театрального оркестру, а через рік після цього став

професором консерваторії ГМТ. У Львові Е.Шпатт розгортає активну концертну діяльність.

Після приходу в консерваторію нового викладача-флейтиста життя у флейтовому класі значно пожвавлюється, збільшується кількість учнів-флейтистів, вони виступають у концертах студентів консерваторії, дістають оркестрову практику, отримують відзнаки на іспитах з фаху. За період з 1895 по 1912 роки у професора Е. Шпатта навчалося 33 студенти. Значно розширюється учбовий репертуар – обов'язковими для навчання флейтистів стають твори Й.С.Баха, В.А.Моцарта, сонати Г.Генделя, концерти Ф.Кулау, К.Рейнеке, Ф.Лангера, І.Андерсена, Сюїта Б.Годара та інші твори.

На початку ХХ ст. у Львові було засновано ще два вищі музичні заклади: це Львівський музичний інститут (1902), з 1931 року – Львівська музична консерваторія ім. К. Шимановського (флейту у цьому закладі пізніше викладає Станіслав Шер), а також Вищий музичний інститут (1903), з 1912 року – ім.М.Лисенка (на посаду викладача флейти було запрошено Е.Шпатта).

Найкращим учнем Ентоні Шпатта та Станіслава Шера, що продовжив у Львові традиції флейтового виконавства та педагогіки, був Євгеніуш Товарніцький (1904-1971) – вихованець консерваторії ГМТ. У 1927 році Є.Товарніцький удосконалював свою майстерність у Паризькій консерваторії під керівництвом Марселя Моуза, а у 1928 році зайняв посаду артиста оркестру польського радіо у Львові та розпочав викладацьку діяльність у консерваторії. Євгеніуш Товарніцький є автором "Школи гри на флейті" у 3-х частинах та "Навчання гри на малій флейті". Крім того, він став одним з творців довідника "Flet ot A do Z". Після Другої світової війни Товарніцький переїжджає до Кракова (1947), де працює на посаді першої флейти в оркестрі польського радіо та телебачення.

Наприкінці ХІХ та на початку ХХ століть у Львові працюють також інші флейтисти – солісти, артисти оркестрів, викладачі, які своєю активною творчою діяльністю розвивали флейтове мистецтво у нашому місті. Серед них Олександр Дрежепольський – артист симфонічного оркестру ГМТ, Франц Мульєр – викладач консерваторії Польського музичного товариства, Маріан Рожек – соліст Львівської філармонії.

У вересні 1902 року в місті було відкрито філармонію з постійно діючим симфонічним оркестром, і хоча вона проіснувала лише один сезон, зуміла залишити яскравий слід у музичному житті. З сольними творами та в ансамблі відзначилися флейтист Й.Стропніцький, кларнетист Л.Челянський, трубачі Й.Харті, Й.Фюхрлінг, валторніст Р. де Радіо, тромбоніст К.Фішер.

У 1934 році у Львові був проведений фестиваль українських духових оркестрів.

У перших десятиліттях ХХ ст. загальноприйнятою в нашому краї стає флейта системи Теобальда Бьома. Перше свідчення цього знаходимо в статті Юзефа Коффлера за 1930 рік. Тогочасна флейта Бьома вже мало чим відрізнялася від сучасного інструмента.

У вересні 1939 року Львів вступає у період величезних перемін. Возз'єднання Західної України з УРСР та включення її до складу Радянського

Союзу поклали початок нового часу в культурному житті міста. У грудні 1939 року була створена Львівська державна консерваторія, відкрито музичне училище, державні музичні школи. Концертне життя Львова також отримало цілком інший характер. У Львові почали активно діяти обласна філармонія, український театр опери та балету. Не завмерло музичне життя Львова і під час Другої світової війни. Однак у цей період більшість митців пройшла через потужний ідеологічний прес, репресії, багато з них залишило нашу країну. Відомості про попередніх викладачів-флейтистів обриваються, скоріше за все вони виїжджають з міст, і сучасну школу флейтової гри у Львові можемо прослідкувати лише починаючи з 1945 року.

Сучасний рівень флейтового виконавства у Львові визначила праця трьох музикантів, які найбільше вплинули на сьогоднішній стан львівської флейтової школи – це Федір Семенович Прохачов (1905-1949), Дмитро Михайлович Біда (1919-1979) та Юрій Іванович Смірнов (1928-1995).

У 30-х роках Федір Прохачов пройшов за конкурсом в оркестр Большого театру під керуванням М.С. Голованова у Москві. Найбільшим досягненням Прохачова-викладача стало формування творчої особистості відомого музиканта Д.М.Біди.

Дмитра Михайловича Біду з повним правом можна назвати основоположником сучасної львівської школи флейтової гри. Дмитро Біда після закінчення ЛДК у 1950 році (клас викладача Ф. С. Прохачова) працює старшим викладачем Львівської державної консерваторії, викладачем музичного училища та спеціальної музичної школи-інтернату, а з 1946 року – ще і солістом симфонічного оркестру Львівської філармонії. Згодом (1957 р.) Д.Біда стає солістом оркестру Київської опери, а від травня 1959 р. і до кінця життя – солістом єдиного в Радянському Союзі заслуженого симфонічного оркестру Ленінградської філармонії під керуванням видатного диригента Є.Мравінського.

Час праці Д.М.Біди у Ленінградській філармонії – це період його визнання як одного з найкращих флейтистів СРСР. Д.М.Біда працював під керуванням визначних диригентів – Є.Светланова, І.Стравінського, К.Іванова та інших, виступав з геніальними солістами – Д.Ойстрахом, В.Буяновським.

Ю.І.Смірнов (випускник ЛДК 1957 р.) продовжив традиції флейтового виконавства та навчання, започатковані у Львові в останній період Ф.Прохачовим та Д.Бідою. Завдяки високому професіоналізму, широкому світогляду в галузі музичної культури, багатому виконавському та педагогічному досвіду Ю.Смірнов зумів підняти виконавство на флейті у Львові на якісно новий рівень. Юрій Смірнов органічно поєднував виконавську діяльність (виступає як соліст) з педагогічною (виховав більше 60-ти професійних музикантів), організаційною (керував духовим оркестром консерваторії, створив квінтет духових інструментів, який виступав у багатьох містах України) та науково-методичною роботою (Ю.Смірнов – автор методичних розробок, перекладів для флейти). З класу Ю.І.Смірнова вийшла велика кількість висококваліфікованих спеціалістів – лауреатів різноманітних конкурсів: Ю.В.Зацерковний – дипломант Республіканського фестивалю, соліст оркестру Київського академічного театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка;

Г.З. Галанта – лауреат Республіканського конкурсу виконавців, артист оркестру Київського академічного театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка; В.С. Попадюк – лауреат Всесоюзного конкурсу профспілок (1963 р.), лауреат Українського конкурсу молодих виконавців (1965 р.), лауреат Всесоюзного конкурсу (1967 р.), лауреат Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у м. Софія (1969 р.), соліст оркестру Державного українського заслуженого академічного народного хору ім. Г. Верьовки.

Які риси мають бути присутніми у досконалому музиканта-флейтиста? Найважливішим елементом для флейтистів Львова залишається звук, його краса, його позаінтонаційна чистота та витончена музикальність виконання.

Останніми десятиліттями Львів з концертами відвідали флейтисти нашої країни та багатьох країн світу. Серед них: А.Корнеєв (СРСР), О. Кудряшов, Ю.Шутко, Б.Стельмашенко (Україна), Р. Барткевич (Польща), М. Фоленбок, Б. Юнге (Німеччина), Г. Бальмер, Г.П. Френер, М. Шауфельбюль-Маттес (Швейцарія), Штоль (Італія), А. Фреліх (Австрія), Н. Авраменко (Білорусь), Й. Арнхейм (Ізраїль), М. Фріш (США) та інші. Багато з них не лише виступили з концертами, але й провели майстер-класи, поділилися своїми поглядами на музичне мистецтво та флейтову педагогіку. Професор Національної музичної академії України О.С. Кудряшов неодноразово давав консультації флейтистам у Львові, кілька разів поспіль був Головою державної екзаменаційної комісії на оркестровому факультеті ВДМІ ім. М. Лисенка.

ЛІТЕРАТУРА

1. Круль П.Ф. "Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витoki і функціонування". – Івано-Франківськ. – 2006. – 162 с.
2. Богданов В.О. "Історія духового музичного мистецтва України". – Харків. – "Основа". – 2000. – 287 с.
3. Апатский В.Н. "История духового музыкально-исполнительского искусства". – НМАУ имени П.И. Чайковского. – Киев. – 2010. – 319 с.
4. Апатский В.Н. "Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства". – НМАУ имени П.И. Чайковского. – Киев. – 2006. – 429 с.
5. Карпак А.Я. "Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19-20 ст.)" – автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Київ. – 2002.
6. Ганич Д.И., Олейник И.С. "Русско-украинский словарь". – Киев. – 1978 г.

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ У ЖАНРІ МАРШУ ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ

Марш – один з найбільш розповсюджених видів духової музики утворився як жанр, який відрізняється своїм активним, енергійним характером. Марш має великі виразні можливості, цікавий своїми контрастами. У відповідності з типовим змістом, характером музичних образів формувалися і його складові елементи: ритм, мелодика, фактура, інструментовка. Формувалася і його композиція – співвідношення частин і їх внутрішня будова.

Оскільки марш має дуже велике прикладне значення як жанр музики, він організовує рух, для нього особливими є такі риси, як яскравість і чіткість усіх його елементів. Це вплинуло на формування композиції з чітким діленням на частини.

Уже у XVIII столітті визначилась тричастинна форма (композиція) маршу, правда, вона не мала ще на той час достатнього контрасту між частинами. Необхідність досягти більшої яскравості й емоційності від музики маршу призвела до більшої наявності контрасту між окремими частинами. Так з'явилась у середині маршу ритмічно-спокійна, наспівна частина, яка значно відрізняється від крайніх більш активних частин.

Так, у процесі довгого історичного розвитку утворився жанр маршу: його типові ознаки, елементи музичної мови, композиції. Утворився також відповідний тип емоційно-психологічного змісту, коло характерних музичних образів, різних у залежності від функцій, яку він виконує. Однак, незважаючи на різновидності, в основі їх лежать загальні жанрові елементи: дводольність – чітке рівномірне чергування сильних і слабких долей, активний ритм, відповідне співвідношення мелодії і акомпанементу та ін.

У зв'язку з різноманітними функціями, які вони виконують, утворилися такі види маршу: стройовий – різновид якого похідний і парадний, зустрічний – виконується під час зустрічі окремих людей, прапора; похоронний – виконується під час траурних процесій. Особливий тип маршу – концертний – розрахований у першу чергу для виконання на естраді.

При всій різноманітності марш утворився як тип композиції, що характерний майже для всіх його видів. Особлива ознака – узгодженість контрастних частин, які йдуть одна за одною, і симетричність, а також завершеність завдяки повторенню першої частини.

Більшість маршів починається вступом. Значення його полягає у підготовці початкової теми. У багатьох випадках вступ готує початкову тему в інтонаційному і ладовому відношеннях.

Приклад 1. Б.Сапелюк "Калина пам'яті"

The musical score for "Калина пам'яті" is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of two systems of staves. The first system contains four measures, and the second system contains three measures. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score includes various rhythmic patterns, including triplets, and dynamic markings such as accents and slurs.

Тріо маршу часто буває самостійним за формою і змістом; дуже часто до тріо є короткий вступ.

Приклад 2. В. Конончук "Марш на теми козацьких пісень"

The musical score for "Марш на теми козацьких пісень" is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of two systems of staves. The first system contains four measures, and the second system contains four measures. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and a first ending bracket labeled '1'.

Метою цієї статті є висвітлення деяких особливостей втілення народної пісні у жанр похідного маршу сучасними авторами – аранжувальниками для духового оркестру.

Завданням авторів цієї публікації є інформування широкого загалу музикантів про новітній підхід (другої половини ХХ – початок ХХІ століття) у жанрі маршу для духового оркестру.

За 20 років незалежності України авторські марші у жанрі духової музики практично відсутні, а якщо і є, то не набули широкого визнання слухацької аудиторії. Марші на теми народних пісень стали популярними, вони активно використовуються як в армії, так і в побуті.

Народна пісенна творчість широко втілена у творах вітчизняних авторів жанру духової музики. Творчий процес використання народного мелосу як основної теми твору обумовлює кращу доступність і легкість сприйняття таких творів масовою аудиторією, тому що слухач легко впізнає знайомі йому мелодії.

Значна частина вітчизняних маршів на українські народні теми не має розвитку наспіву. В окремих випадках таке ставлення авторів до народних тем має своє виправдання: воно свідчить про намагання зберегти відносно незмінною народну тему і зробити їй лише технічно нескладну музичну обробку. Такого плану обробки народних пісень виникли дуже давно і продовжували з'являтися протягом ХХ століття. Це значною мірою визначило спосіб обробки народних мелодій.

Першими серед композиторів ХХ століття такі марші почали писати С.Чернецький, в майбутньому неперевершений майстер авторського маршу, Л.Петкевич – автор маршу Богдан Хмельницький, В.Адамцевич – Старовинний Запорізький марш та ін. Поєднання кількох народних пісень як маршових тем використано С.Чернецьким в "Українських маршах" № 1, № 2, № 3. Цей принцип використовують у своїх маршах і наші сучасники.

Перші твори такого типу за роки незалежності України почали писати Б.Сапелюк – "Калина пам'яті", "Будьмо". О.Морозов – "Козацька слава", "Вільна Україна", В.Конончук – Марш на теми козацьких пісень, І.Чірко – Марш "Незалежність" та багато інших авторів.

Ми спробуємо прослідкувати характерні риси композиції деяких з цих маршів.

У формі маршу при всій їх різноманітності – особлива ознака узгодженість контрастних частин, а також завершеність завдяки повторенню першої частини.

Таким чином, домінуючий тип композиції маршу тричастинний; крайні частини – перша і третя практично однакові, середня – друга частина – значно відрізняється від них. Композиція характерна яскравим контрастним зіставленням частин і досконалою завершеністю, замкнутістю, завдяки подібності крайніх частин, симетричній будові. Середня частина форми маршу називається "тріо", третя частина репризою. Якщо позначити крайні частини буквою "А", а середню частину буквою "Б", то вся форма може бути схематично позначена так:

І ч.	ІІ ч.	ІІІ ч.
А	Б	А І
	Тріо	реприза

Це класична структура маршу на сучасному етапі його розвитку.

На початку першої частини маршу пишеться головна пісня твору, яка задає характер усьому твору, цю частину ще називають першим "коліном".

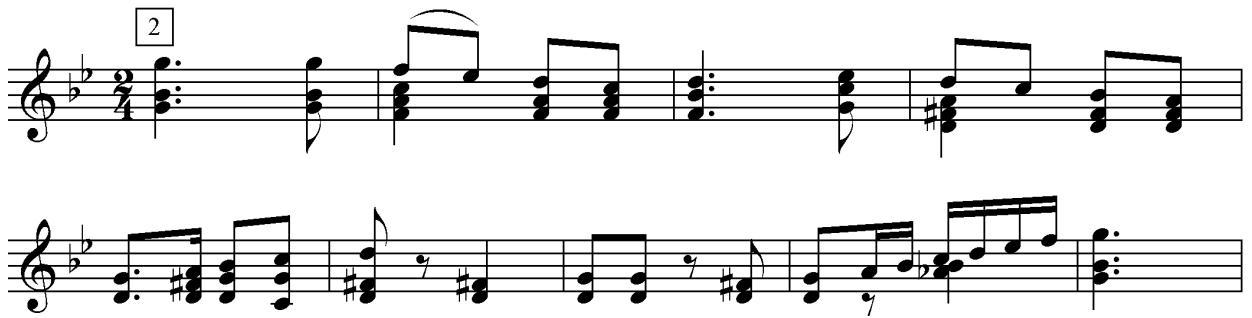
Потім проходить середина першої частини, вона виконується у низькому регістрі басовими інструментами ("соло басів"), що є добрим контрастом між першим періодом і серединою. У згаданих авторів середина першої частини побудована на новому самостійному матеріалі.

Середину першої частини "Соло басів", яка побудована на новому матеріалі, пишуть, як правило, у тональності субдомінанти (таке саме значення має і субдомінантова частина) "трію".

Обробка мелодії. Мелодія – найважливіший елемент музичного твору, зокрема маршу, який визначає її характер. Головними якостями мелодії маршу є нерозривний її зв'язок з метроритмом і, крім того, структурна чіткість.

Одним з мелодичних прийомів, який часто використовується у марші, є швидкий гамоподібний рух до опорного звука мелодії на сильну долю. Інколи це рулади – короткі, стрімкі, з поступовим рухом дрібними тривалостями або менш енергійні, але дуже цілеспрямовані, прямолінійні, направлені вгору або вниз. Це один з прийомів, який надає мелодії маршу активності та напруженості.

Приклад 3: О.Морозов "Козацька слава"



Приклад 3а: Марш "Будьмо"



Велике значення у мелодії відіграють елементи, характерні для ліричної музики, наприклад: групеттоподібні, мордентоподібні інтонації, які "оспівають" основний звук не акордовими звуками. В марші такі інтонації набувають стрімкого відтінку завдяки ритмічним прийомам, які перетворюють мелодичні фігури в енергійну підготовку "розгойдування", ніби налаштування сил перед стрімким рухом.

Метроритм: В основі маршу лежить строга метрика: рівномірне чергування сильних і слабких долей протягом усього твору. Роль метра полягає у надзвичайно важливій жанровій особливості маршу, основою якого є підкреслення сильних долей. Сильній долі, як правило, відповідає довгий звук,

а слабкій – короткий. В окремих випадках протяжність короткого звука на сильній долі підсилюється паузою.

Важливу роль у виконанні маршу відіграє розуміння метроритмічної будови мотивів, мається на увазі співвідношення в них сильних і слабких долей. Мотив може починатися з сильної долі і закінчуватися на слабкій, але й може, навпаки, починатися на слабкій і закінчуватися на сильній долі.

Під час виконання маршу важливим є також усвідомлення різниці тактів за їх вагомістю. Важливими здаються ті такти, у яких є довгий звук, глибокий бас, затримання, іноді сукупність усіх елементів. Особливо ми бачимо цю різницю між тактами "тріо". Протяжність сильної долі, яка характерна для мелодій тріо, допомагає їй співучості, надає тактам, у яких протяжні звуки, більшої вагомості. Завдяки цьому такти, у яких немає протяжних звуків, сприймаються як легкі такти.

Поєднання двох тактів – важкого і легкого має за мету узгодження сильних і слабких долей такту. Таким чином, два такти ніби об'єднуються в один великий. Так визначається характерна для "тріо" повнота мелодії і порівняно велика протяжність періодів.

Фактура: Дуже важливим елементом маршу є його фактура – спосіб написання, співвідношення всіх елементів музики. Найбільш характерним для маршу є чітке співвідношення мелодій до акордового гармонічного супроводу.

Однією з типових жанрових ознак маршу є фактура супроводу, яка базується на чергуванні опорного басу і неопорного акорду у більш високому регістрі. При цьому бас часто переходить з основного на квінтовий звук. Мелодія може подвоюватися в октаву-терцію або сексту, іноді навіть потроюватися, але співвідношення мелодичного голосу і акордового супроводу, який підкреслює рух маршу, зберігається.

Слід звернути увагу на фактуру другої теми маршу. Мелодія у цій частині виконується басовою групою, що стосується акордового супроводу, він переходить у верхній регістр. При такому розміщенні акордів сильної долі, глибокі опорні басы є звуками мелодій, а не акомпанементу.

Приклад 4: О.Морозов "Вільна Україна"

The image shows a musical score for the march "Vilna Ukraina" by O. Morozov. It is written in 2/4 time and B-flat major. The score consists of two staves. The first staff contains the melody, starting with a '2' in a box above the first measure, indicating a second ending or a specific rhythmic pattern. The second staff contains the accompaniment, featuring a bass line with chords and a melodic line in the upper register.

Невід'ємним елементом фактури є контрапункт, який також пов'язаний з метроритмом маршу. Незалежно від того, який контрапункт – наспівно-мелодичний чи фактурно-гармонічний – він здатний підтримувати метр шляхом заповнення зупинок, шляхом підкреслення сильних долей зупинками під час руху основного мелодичного голосу, шляхом енергійного злету до опорного звука.

Найбільш розповсюджений вид контрапункту у марші – співуча виразна мелодія, яка супроводжує основну мелодію. Значення співучого контрапункту полягає не тільки у збагаченні мелодій маршу, але і в тому, що він згладжує гостроту інших елементів фактури і допомагає повноті звучання.

Приклад 5: В.Конончук "Марш на теми козацьких пісень"

Ознайомившись з елементами маршу, слід відзначити, що всі вони володіють активністю, чіткістю, ясністю, простотою. Таким чином, є добір авторами народних пісень, які лягли в основу мелодій названих маршів.

Вивчення маршу вимагає детального ознайомлення з усіма його елементами, їх взаємозв'язок, співвідношення тем тощо. Іншими словами, зрозуміти марш і правильно його виконати можна тоді, коли вивчена його форма не тільки як сукупність окремих частин, а й весь марш у цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Терлецький М.М. Оркестрова література: Навч. посібник. – Рівне.,1999. – 209 с.
2. Терлецький М.М. Історія розвитку духового оркестру: Навч. посібник. – Рівне., 2006. – 154 с.
3. Хаханян Х.С. Чернецкий С. – педагог. – М.: ВДФ, 1983. – 26 с.
4. Хаханян Х.С., Петкевич Л. Николаевский Ф.И. – М.: ВДФ, 1988. – 39 с.
5. Худoley Б. Стилистические черты инструментовки для духового оркестра 40-80 годов. – М.: ВОС, 1987. – 46 с.
6. Щедрин Б. Особенности тематизма произведений советских композиторов для духового оркестра. – М.: ВОС, 1989. – 125 с.

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ХАРЬКОВЕ: ВКЛАД К.ГОРСКОГО

В середине XIX века, к исходу 1850-х годов, Россия оставалась едва ли не единственной крупной европейской страной, в которой не было ни одного специального музыкально-образовательного учреждения. Известно, что начиная с конца XVIII – начала XIX столетия разного рода консерватории, академии музыки, музыкальные институты, высшие музыкальные школы, факультеты в университетах существовали в городах Италии, Франции, Германии, Австрии, Бельгии, Чехии, несколько позже – также Испании, Швейцарии и других странах.

В России же главными очагами подготовки музыкантов по-прежнему оставались классы Придворной певческой капеллы, театральных училищ Петербурга и Москвы, женских привилегированных институтов и более всего – частные школы отдельных, иногда выдающихся педагогов-певцов и пианистов.

К началу 60-х годов XIX столетия, по справедливому суждению Б.Асафьева, отечественной музыкальной культуре "грозил разрыв между устремившейся к завоеванию вершин искусства музыки композиторской интеллигенцией и весьма пестрыми, по своим вкусам, слушателями из среды русской демократии [1, с.247]. Выход был единственным: "Надлежало создать музыкально-образованный слой слушателей, а также своих русских постоянных исполнителей на место заезжих иностранных виртуозов. Нужны были русские певцы и певицы, для которых интонационное содержание русских оперных произведений звучало бы как родное; нужны были инструменталисты-оркестранты, чтобы продвигать по всей стране симфоническую музыку и вызывать любовь к ней. Но вопрос стоял также и в отношении метода образования композиторов..." [1, с.248].

Действительно, отсутствие специальных музыкальных учебных заведений становилось нетерпимо и неестественно на фоне успехов композиторской школы и музыкально-критической мысли. Громадная тормозящая сила этой ситуации была осознана передовыми деятелями культуры, а затем все более широким кругом интеллигенции, что нашло отражение в печати.

Все чаще впрямую высказываются пожелания, требования организации специальных учебных заведений. Факты музыкальной жизни страны свидетельствуют о "подступах" к решению назревших задач: в 1858 году местные и петербургские газеты обсуждают проект консерватории музыки и пения в Одессе; в 1859 году "Театральный и музыкальный вестник" публикует корреспонденцию из Киева, в которой излагается мнение М.Глинки о возможности открытия консерватории, а в следующем году местные газеты пишут о желательности организации в городе Музыкального института.

Приведенные выдержки из статей, написанных отнюдь не выдающимися музыкантами, показывают вызревание не только потребности в специальном музыкальном образовании, но и важных конкретных идей и аспектов, с большой ясностью высказанных А.Рубинштейном в его знаменитой статье "О музыке в России"; ее появление принято считать истоком (или, во всяком случае, преддверием) "консерваторского периода" в истории русской культуры.

Организация музыкального образования, наряду с концертно-просветительской деятельностью, стала важнейшей задачей Русского музыкального общества с момента его основания в 1859 году.

Харьковский период становления и развития профессионального музыкального образования можно разделить на три этапа:

- 1-й этап – основание Харьковского отделения ИРМО и деятельность музыкальных классов при нем (1871-1883 годы);
- 2-й этап – преобразование классов в музыкальное училище и его работа до открытия консерватории (1883-1917 годы);
- 3-й этап – начало работы специального профессионального музыкального заведения – консерватории – 1917 г.

Харьковское отделение Русского музыкального общества и музыкальные классы при нем были открыты в 1871 году*. В 1871/1872 учебном году занятия велись по фортепиано, скрипке, виолончели, контрабасу, сольному пению, элементарной теории музыки, гармонии, хоровому пению и по духовым инструментам**.

Отдельно хочется назвать первых преподавателей, благодаря которым с 1 октября 1871 года начали работать музыкальные классы. Так, занятия по фортепиано вели И.И.Слатин и И.Е.Вильчек, по скрипке – Д.Ланцетти, по виолончели – Л.О.Павлович. Для преподавания сольного пения была приглашена К.А.Прохорова-Маурелли. А.И.Евгеньев и В.И.Новак были первыми, кто начал педагогическую деятельность по теоретическим предметам. И.Е.Вильчек, кроме занятий по фортепиано, вел также занятия по элементарной теории музыки. Число учеников в первый учебный год дошло до 90 человек.

В последующие годы в классы были приглашены: по фортепиано – Е.А.Мясоедова (ученица К.Клиндворта, Московская консерватория с дипломом виртуоза), В.И.Сташевская, Ж.Л.Радминская, А.И.Галямина (ученица Г.Лешетицкого, Петербургская консерватория), М.И.Примо (ученица Л.Лангера, Московская консерватория) и Р.В.Геника (ученик Н.Рубинштейна, Московская консерватория). Последний на долгие годы связал свою жизнь с Харьковом, где вел большую работу как организатор и педагог, выступая и в качестве исполнителя.

Р.В.Геника был блестящим пианистом и первым отечественным теоретиком фортепианного искусства. Почти все годы существования "Русской музыкальной газеты" он состоял в числе ее постоянных корреспондентов. Р.В.Геника не только информировал широкую общественность о событиях

* Нужно отметить, что первая попытка создания в Харькове отделения РМО была в 1864 году, которая оказалась неудачной. Спустя два года отделение прекратило свое существование.

** Классы духовых инструментов (учеников было 2 на гобое, 1 на кларнете и 1 на тромбоне) на втором году работы музыкальных классов были закрыты из-за отсутствия желающих в них учиться.

музыкальной жизни Харькова, но и знакомил читателей со своими трудами, среди которых – воспоминания о бывших учителях Н.Г.Рубинштейне и П.И.Чайковском. Имя Р.В.Геники, ссылки на его работы нередко можно встретить в музыковедческой литературе.

После ухода Д.Ланцетти для преподавания в классе скрипки был приглашен В.З.Салин (ученик Г.Венявского), которого затем сменил Д.А.Левенсон. С 1877/1878 учебного года класс скрипки вел профессор Пражской консерватории С.В.Немец. Он внес существенный вклад в пропаганду классической музыки, постоянно участвуя в концертах в качестве дирижера, солиста-скрипача и ансамблиста. Последний также был и первым директором Харьковского отделения РМО при его открытии в 1864 году. В 1882/1883 учебном году С.В.Немец сменил А.Ф.Пестель, который окончил Лейпцигскую консерваторию.

В классе виолончели в 1879/1880 учебном году Л.О.Павловича сменил А.В.Маурер. Интересно отметить, что в 1881/1882 учебном году в классе виолончели после ухода А.В.Маурера, началась педагогическая деятельность превосходного виолончелиста П.А.Данильченко (ученика В.Фитценгагена, которому П.И.Чайковский посвятил свои знаменитые "Вариации на тему рококо"). О высоком уровне профессионализма П.А.Данильченко свидетельствует то, что в 1880 году его пригласили к Н.Ф. фон Мекк исполнить трио в ансамбле со скрипачом В.А.Пахульским и К.Дебюсси – домашним пианистом Н.Ф. фон Мекк. В музыкальных классах П.А.Данильченко проработал всего лишь один учебный год. Его сменил воспитанник Пражской консерватории С.С.Глазер (ученик профессора Ф.Хегенбарта), который зарекомендовал себя как превосходный виолончелист, ансамблист и педагог.

На всем протяжении существования музыкальных классов сольное пение преподавала К.А.Прохорова-Маурелли, выпускница Петербургской консерватории класса Г.Ниссен-Саломан.

После ухода А.И.Евгеньева и В.И.Новака для преподавания музыкально-теоретических дисциплин были приглашены В.А.Бирюков и А.Е.Литинский. На место ушедших затем с 1878/1879 учебного года теоретические дисциплины пришли И.К.Кнор и К.П.Реймерс и преподавали до 1882 года. В этом же году в классы теоретических дисциплин был приглашен 26-летний А.А.Юрьян, окончивший Петербургскую консерваторию. Он проработал в классах и музыкальном училище 34 года, оказал весьма благотворное влияние на весь ход жизни училища и музыкальной культуры города.

29 марта 1880 года в Харьков в очередной раз приехал основатель РМО А.Рубинштейн. Он прослушал исполнение музыкальных произведений учащимися разных классов и "выразил свое полное удовольствие преподаванию и успешной деятельностью директора И.Слатина и пожелал при этом, чтобы музыкальные классы в Харькове, как центре южного края, преобразовались в специальное музыкальное училище, в котором могли бы получить полное музыкальное образование те, кто желали бы посвятить себя исключительно искусству" [12]. Все это произошло в 1883 году. Открывалась новая страница в харьковском музыкальном образовании.

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

В число музыкальных предметов или, как их тогда называли, художественных, входили: а) игра на оркестровых инструментах (струнных, духовых и ударных, игра на фортепиано); б) игра на органе; в) пение; г) теория и история музыки.

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

К специальным предметам относились: а) игра на одном из оркестровых инструментов; б) игра на фортепиано; в) игра на органе; г) пение; д) теория музыки.

К вспомогательным предметам были отнесены: а) сольфеджио; б) теория музыки; в) история музыки; г) хоровое пение; д) совместная игра, т.е. игра в ансамблях.

Из общеобразовательных предметов, или научных, учащиеся проходили: Закон Божий; русский язык; арифметику; географию; всеобщую и русскую историю; иностранные языки (немецкий, французский и итальянский). Сверх того, учащиеся обучались чистописанию. Все это соответствовало программе гимназического курса, рассчитанного на 5 лет.

С первых дней работы музыкального училища преподаватели разделялись на старших и младших. Должность старшего преподавателя занимали те лица, у которых было специальное музыкальное образование, полученное в русских или иностранных консерваториях [11]. Во главе музыкального училища стоял Илья Ильич Слатин. Фантастическая преданность И.Слатина училищу, сочетавшаяся с одаренностью музыканта и талантом администратора, способствовала тому, что Илья Ильич, был подлинным руководителем, организатором, "душой" всей жизни учебного заведения. Конечно, он работал не один, и училище было дорого не только ему, у него были помощники и товарищи.

С самого начала и в последующие годы в училище работали не только хорошие, но и отличные педагоги и исполнители. Так, занятия по фортепиано вели И.Слатин, Р.Геника, С.Брикнер, А.Горовиц, К.Кнефер, П.Пушечникова, А.Чеботарева, Е.Нибур, А.Шульц-Эвлер, Манолис Каломирис и М.Розенфельд. Игру на струнных инструментах преподавали А.Шпор, И.Александрович, С.Дочевский, С.Глазер, Ф.Кучера, Е.Белоусов, К.Бринкбок. Музыкально-теоретические предметы вели А.Юрьян, С.Дочевский, Я.Нурмик, В.Катанский, Ф.Акименко, И.Панфилов, С.Берэза. Историю музыки преподавали Р.Геника, И.Александрович. Занятия по хоровому пению вели И.Слатин и А.Юрьян. Сольное пение преподавали К.Прохорова-Маурелли, Ф.Бугамелли, С.Мотте и М.Тихонов. Игру на духовых инструментах преподавали К.Кестнер, Ф.Прохазка, Э.Приль, Г.Гек, Ф.Кучера, К.Бринкбок, Ю.Юрьян, А.Юрьян, Б.Кричевский. На арфе обучали Е.Алымова, В.Литвинова-Франкетти, Ф.Ростен. Ансамбли и оркестровый класс вели И.Слатин и его сын – И.Слатин (младший).

Одной из отличительных черт многих педагогов-музыкантов училища того времени был универсализм. Они играли на нескольких инструментах, выступали как солисты и ансамблисты, сочиняли музыку, занимались научной и публицистической деятельностью.

Небольшой по времени период с 1890-х годов по 1917 год явился самым плодотворным в истории харьковского музыкального образования. Общий вектор развития музыкального образования в Харькове в те годы – движение к профессионализму.

Тщательный подбор педагогических кадров, постоянная переработка учебных программ, с целью их усовершенствования, расширение состава учащихся, в достаточной мере отвечающий требованиям училища, значительные достижения выпускников училища – все это в начале XX века позволило вплотную приблизиться к консерватории, что не могло не вызвать вопроса об его статусе.

В эти годы менялось и представление о музыкальном образовании, и что особенно важно – на нравственное воспитание и развитие творческой личности. Об этом выпускник Харьковского музыкального училища 1892 года, проявивший себя в сфере теоретической и критической деятельности, "лучший московский критик и очень уважаемый музыкант", – по словам С.Прокофьева, в 1915 году писал так: "Мощь государства, – духовная и материальная, – тем глубже и всестороннее, чем действительнее каждому из составляющих его дарований и сил предоставлена возможность полного развития, использования, слияния с другими родственными силами. Все преграды на пути к осуществлению этого животворящего принципа должны быть уничтожены. К науке, к искусству, к лучшим культурным стремлениям и достижениям должны приобщаться массы, общий подъем которых выше вознесет и взлеты избранных. Для всего этого, разумеется, окажутся необходимыми – ломка многого отжившего свой век, развитие всего хорошего, созданного прошлым, насаждение жизнеспособного нового" [13, с.18].

В 1890 году в Харьковское музыкальное училище на место выбывшего скрипача А.Шпора приезжает Константин Горский, где он проработал в течение 23 лет – до 1913 года.

Константин Киприанович Горский родился 13 июня 1859 года в г. Лиде бывшей Виленской губернии (ныне Гродненской области) в семье польского шляхтича. Имена первых учителей по игре на скрипке – неизвестны. Известно лишь, что некоторое время он занимался у знаменитого Апполинария Контского – директора Варшавского Музыкального института. Профессиональное образование он получает в Петербургской консерватории: по классу скрипки – у профессора Л.Ауэра, по классу композиции – у профессора Н.Римского-Корсакова. Преподавал в музыкальных училищах Пензы, Тбилиси и Саратова.

С первых же дней по приезде в Харьков К.Горский активно работает в музыкальном училище и в местном отделении ИРМО; он не довольствуется только ролью воспитателя учеников, а принимает самое живое участие во всей музыкальной жизни города.

Популярность К.Горского как педагога подкреплялась все усиливающейся с годами его популярностью в качестве исполнителя и композитора. В дополнение к педагогической, сольной, камерной и композиторской деятельности, К.Горский проявляет себя и как дирижер.

Педагогическая деятельность К.Горского

Представление о том, на каких произведениях воспитывались ученики К.Горского, можно составить на основании некоторых архивных данных и по печатным отчетам Харьковского отделения ИРМО, где публиковались программы учебных концертов. По ряду лет сведения отсутствуют или указаны только произведения, игравшиеся на выпускных экзаменах. Кроме того, можно предположить, что в классе проходило и многое из того, что затем не всегда выносилось на эстраду, а потому не получило отражения в документах. Таким образом, в вопросах учебного репертуара мы отнюдь не располагаем исчерпывающими материалами. Эти данные, создающие в целом лишь самую общую и далеко не полную картину того, что проходило учениками "горского класса" все же позволяют прийти к выводам, на наш взгляд, достаточно достоверным.

Во-первых, имелся неизменный фонд литературы, сохранявшийся от начала педагогической деятельности К.Горского до ее окончания (1913 г.). К числу такого рода произведений относятся, в первую очередь, концерты Дж.Виотти, А.Вьетана, Л.Шпора и др.

Во-вторых, в программах можно обнаружить концерты Ш.Берио, Р.Крейцера, Ж.Роде. Использовались концерты М.Бруха, Г.Венявского, К.Гольдмарка, Ф.Мендельсона, В.Молика, И.Раффа и Дж.Тартини.

В-третьих, в учебных программах К.Горского значительное место занимала виртуозная литература – концерты А.Баццини, К.Липиньского, пьесы Г.Эрнста, Н.Паганини и др.

В-четвертых, ученики К.Горского исполняли сочинения И.С.Баха, В.Моцарта, Л.Бетховна, К.М.Вебера.

В-пятых, из сочинений русских композиторов исполнялись произведения П.Чайковского, Н.Римского-Корсакова, А.Глазунова, М.Ипполитова-Иванова, Ф.Акименко и др.

Мы не имеем возможности судить о качестве исполнения перечисленных произведений, но уже самый подбор их свидетельствует о серьезности работы в классе К.Горского.

На подборе произведений, изучавшихся в классе К.Горского, отразились, с одной стороны, чрезвычайно разнообразие и масштабность репертуара самого К.Горского; с другой стороны, на репертуаре учеников не могли не сказаться и музыкальные симпатии их учителя.

За годы преподавания К.Горского в училище у него училось довольно много скрипачей. Количественный состав класса в некоторые учебные годы достигал 30-36 учеников.

В 1910 году в класс К.Горского приходит 10-летний Исаак Дунаевский – будущий выдающийся советский композитор, народный артист РСФСР,

произведения которого получили широкое распространение в СССР и за рубежом. Любопытна программа, которую привез маленький лохвицкий музыкант для поступления в музыкальное училище. Об этом писал старший брат И. Дунаевского, Борис так: "После небольшого экзамена по теории музыки Исаак сыграл гаммы, затем этюд Ж. Мазаса и в заключение вместе со мной исполнил концерт Л. Шпора... Экзаменовал нас директор И. Слатин... Исаак был зачислен по классу скрипки преподавателя Горского. Я был принят в класс Чеботаревой" [9, с. 217].

В течение 1911/1912 учебного года учащийся И. Дунаевский на музыкальных вечерах играл: концерт D-dur №13, ч.1 Р. Крейцера, концерт A-dur В. Моцарта и др. И. Дунаевский обучался в классе К. Горского до 1913 года.

В программах ученических вечеров можно увидеть и произведения для камерного ансамбля. Игре в ансамблях К. Горский уделял большое внимание. Выступления учащихся в камерных ансамблях не были очень частыми, но все же отнюдь не носили характера исключительности. Примерами таких произведений могут служить дуэты и трио М. Гауптмана и Ж. Мазаса, квартеты и квинтеты Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, К. М. Вебера и др.

Что же играли учащиеся К. Горского на выпускных экзаменах? Приводим несколько выпускных программ учеников К. Горского, окончивших училище в разные годы.

В 1895 году выпускник Калюжный исполнял:

Гаммы все. Я. Донт. Этюд №8, ор.35.

Ф. Мендельсон. Концерт для скрипки. II и III части.

Самостоятельно разучено. Ф. Руст. Соната. Largo и Fuga.

Исполнение на альте. Ф. Бём. Концертштюк.

В 1897 году выпускник Каневский исполнял:

Гаммы все. Я. Донт. Этюд №22, ор.35.

М. Брух. Концерт №1, I и II части.

Самостоятельно разучено. Ю. Леонар. Романс.

Исполнение на альте. Р. Крейцер. Этюд Ф. Лауб. Романс.

В 1908 году выпускник Пушечников исполнял:

К. Гольдмарк. Концерт a-moll, I часть.

Самостоятельно разучено. С. Рахманинов. Романс.

Исполнение на альте. М. Бруни. Этюд. Ф. Акименко. Мелодия.

В 1910 году выпускник Вл. Слатин исполнял:

Г. Венявский. Концерт d-moll. Andante и I часть.

Самостоятельно разучено. Р. Вагнер. Пьеса.

Исполнение на альте. Р. Крейцер. Этюд. Ф. Акименко. Романс.

Таким образом, успех К. Горского, несомненно, коренился в его прогрессивном педагогическом методе, объединившем в себе все лучшее, что могла дать тогда зарубежная и русская педагогика.

Исполнительская деятельность К. Горского

Сохранившиеся некоторые данные позволяют восстановить содержание концертной деятельности К. Горского в Харькове.

В марте 1893 года Харьков посетил П.Чайковский. Скрипичный концерт с оркестром под управлением автора был исполнен К.Горским. П.Чайковский высоко оценил мастерство скрипача*.

28 марта 1894 года состоялся концерт старшего преподавателя К.Горского. Вот программа этого вечера:

1. К.Гольдмарк. Сюита для скрипки и фортепиано, op.11.
2. П.Чайковский. Вальс-каприс.
3. Дж.Виотти. Концерт для скрипки, a-moll, I ч.
4. К.Горский. Мелодия для скрипки, E-dur.
5. К.Горский. Концертный полонез для скрипки, A-dur, op.4.

В этом концерте также приняли участие певицы В. и О.Литаревы. Партию фортепиано исполнял А.Винклер.

31 января и 7 февраля 1902 года состоялись 2 сонатных вечера, в которых исполнителями были К.Горский и А.Щуровский. В программу вошли сонаты для скрипки и фортепиано Л.Бетховена (7-я c-moll, 8-я g-dur и 9-я a-moll) и Э.Грига (все 3 сонаты). "Игра г-на Горского, – пишет Р.Геника, – всегда подкупает искренностью и подъемом чувства; стремясь, прежде всего, строго выдержать общий характер пьесы, увлекаясь главным образом сильными патетическими моментами, он проявляет в оттенках много страстности, нервности, они являются у него скорее под влиянием настроения, воодушевления, нежели вырабатываются путем тонкого расчета. Некоторое пренебрежение вытонченностью различных, преимущественно технических, – деталей ему легко простить, хотя бы в виду обширности его репертуара. Что же касается г-на А.Щуровского, то он очень умно и при том корректно сыграл фортепианные партии всех шести сонат. Оба вечера прошли удачно и в достаточной мере заинтересовали нашу публику. На 14 февраля назначен третий такой вечер, в программу которого войдут сонаты Р.Шумана a-moll, В.Моцарта Es-dur и Й.Гайдна g-dur [2, с.252].

14 марта 1902 года состоялось 2-е симфоническое собрание Харьковского отделения ИРМО под управлением И.Слатина. Концерт проходил в оперном театре. К.Горский в сопровождении оркестра исполнил Романс A-dur Э.Никоде [2, с.253].

24 октября 1903 года камерное собрание Харьковского отделения ИРМО было посвящено памяти П.Чайковского. К.Горский исполнил "Меланхолическую серенаду" композитора. В рецензии на исполнение К.Горского Р.Геника писал следующее: ...это было такое исполнение, после которого хочется сказать: "вот именно так, отнюдь не иначе" [3, с.1110].

15, 22 и 28 января 1904 года в зале музыкального училища состоялись камерные вечера, посвященные скрипичным сонатам Й.С.Баха, Г.Генделя, Ф.Верачини, Дж.Тартини, П.Локателли, В.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Э.Направника и Э.Грига. Партию фортепиано в этих вечерах исполнял А.Горовиц.

* В оркестре, которым дирижировал П.Чайковский, К.Горский занимал должность первого концертмейстера и солиста.

В 1907 году состоялось очередное выступление К.Горского. "Г-н Горский выступил с дивной скрипичной сонатой №4. g-moll Й.С.Баха; игра этого достойного артиста как всегда полная огня и увлечения, была выдержана в строгом высоком стиле. Особенно сильное впечатление произвели жига и чакона – эта гениальная грандиозная скрипичная поэма", – писал Р.Геника [4, с.48].

12 марта 1909 года симфоническое собрание Харьковского отделения ИРМО было посвящено памяти Н.Римского-Корсакова. "Большой успех выпал на долю г-на Горского, исполнившего "Фантазию для скрипки с оркестром Н.Римского-Корсакова", – писал Р.Геника [5, с.408].

К.Горский был одним из первых в Европе артистов, который исполнил после совершенного забвения концерт для скрипки с оркестром №6, ре мажор В.Моцарта, и вместе с Г.Петри, М.Гаррисоном и Дж.Энеску стал одним из основателей мировой исполнительской традиции этого произведения.

Таким образом, приведенные далеко не полные данным об исполнительской деятельности К.Горского в Харькове, а также некоторые отзывы на нее в прессе, позволяют составить представление о его творческом портрете, художественных вкусах и характере исполнительского мастерства. И самое главное, что для нас является бесспорным – К.Горский был талантливым исполнителем-концертантом, глубоким и вдохновенным художником в области скрипичного искусства романтического направления.

К.Горский – композитор

К.Горский – автор многих сочинений. Им написаны: опера "Маргер", симфоническая поэма "На Олимпе", концертная фантазия на темы оперы С.Манюшко "Таинственный замок", скрипичные полонезы и мазурки, 36 скрипичных этюдов. Он является автором вокальной, хоровой и театральной музыки, а также духовных сочинений и др.

Так, 28 марта 1894 года в исполнении автора прозвучали Мелодия и Концертный полонез для скрипки. Партию фортепиано исполнил А.Винклер.

В 1896 году исполнилось 25 лет Харьковскому отделению ИРМО, а также 25 лет со дня образования музыкальных классов и 13 лет их преемнику – музыкальному училищу. Такое важное событие дирекция Харьковского отделения решила отметить торжеством, которое состоялось 3 ноября.

Юбилейное торжество началось симфоническим концертом – сотым со дня основания ИРМО, который состоялся 2 ноября в драматическом театре под руководством И.Слатина. В этом концерте вторым номером прозвучала Кантата для хора, солистов и оркестра, написанная для этого торжества К.Горским. Текст В.Герасимовича, исполнители: Л.Дыздерева, М.Кузьева, В.Севастьянов, К.Бутримович, П.Склабинский, хор, оркестр под управлением автора.

В честь юбилея по ходатайству дирекции отделения, наряду с другими преподавателями, К.Горский за усердную и полезную педагогическую деятельность был награжден орденом Святого Станислава 3-й степени [10].

29 апреля 1901 года в католической церкви Харькова состоялось освящение нового органа, который был приобретен в Германии фирмы Штейнмейера за 8.500 рублей. Об этом событии Р.Геника писал следующее: "...эта сумма собрана главным образом благодаря инициативе и стараниям К.К.Горского. Местные музыканты единодушно восхищались достоинствами этого инструмента, особенно хвалили они интонацию, соответствие каждого регистра его характеру, наконец – мощностю, полноту звука, отсутствие в нем малейшей резкости. Правда, эффекту органа много способствовала акустика костела, благодаря которой и небольшой сравнительно хор (40 человек), сформированный господином Горским из любителей-католиков, звучал весьма внушительно. – Разумеется это церковное торжество, собравшее тысячную толпу, было соединено со своего рода духовным концертом, устроенным тем же неутомимым г.Горским. Были исполнены: месса М.Сантнера, органная фантазия И.Томаса (г-н А.Юрьян), d-moll'ная токката Й.С.Баха (г-н Фай), скрипичное *Andante religioso* Л.Тома (г-н Горский).

Наибольшее впечатление произвела молитва "Salutation a la Sainte-Verge" для меццо-сопрано с аккомпанементом хора, органа, струнного оркестра и двух валторн, французский текст аббата А.Вагнера, музыка К.Горского. Эта молитва, написанная в гомофонном стиле, отличающаяся чисто романской ясностью и певучестью, – пленяет благозвучием, а также спокойствием, бодростью настроения, своим благоговейно-созерцательным характером. Мелодия здесь вполне доминирует, мысль вылита в лаконичную, простую форму, гармонизация сделана с большим вкусом и экономией в модуляциях. Вообще это талантливая и симпатичная музыка, которая благодаря прозрачности отделки легко схватывается; к тому же она написана с большим знанием и благодарно для голосов; видно – за последние годы г-н Горский немало потрудился над изучением церковно-вокального стиля, облюбовав преимущественно итальянцев от Перголезе, чрез Меркаданте до Верди и Перози включительно; благодаря этому он также стал очень красиво писать хоровые вещи, что доказывают между прочим его прелестные хоры к драматической сказке "Заколдованный Круг" А.Рыдля, которые с успехом были исполнены на польском благотворительном спектакле 12 февраля.

Вышеназванную "молитву" великолепно спела С.Ю.Мотте, которая за последние 3-4 года почему-то перестала выступать у нас в концертах; об этом своего рода музыкальном аскетизме приходится очень пожалеть в виду редких достоинств пения г-жи Мотте... На этот раз г-жа Мотте произвела на многочисленную аудиторию сильнейшее, неизгладимое впечатление [6, с.536-538].

А вот более подробная рецензия на исполнение уже упомянутых музыкальных иллюстраций К.Горского к драматической поэме А.Рыдля "Заколдованный Круг", которые были исполнены в симфоническом собрании 7 марта 1904 года: "Музыкальные иллюстрации К.Горского к драматической поэме Рыдля "Заколдованный Круг" отличаются безыскусственностью работы. В-dur'ное *Andantino* в $\frac{3}{4}$ это – красивое скрипичное соло полное поэзии и настроения вечернего затишья в лесу. Следующее затем короткое соло флейты

(свирель пастуха и эхо) служить как бы прелюдией к прелестному хору водяных духов, приветствующих восход луны над заколдованным озером. Здесь замечательно верно схвачен дух польских и литовских народных напевов. Вообще, по национальной окраске мелодий эта музыка может быть приравнена к творениям Вебера (Фрейшютц, Прециоза). Но помимо музыкальной фантастики, помимо знания духа своего народа, г-н Горский имеет еще другие точки соприкосновения с Вебером: его мелодии также искренни и правдивы, он умеет музыкой передать характер известной природы; в "Заколдованном Круге" как бы иллюстрируется меланхолический пейзаж заповедной болотистой лесной чащи западного края. Жаль, что г-н Горский не закончил этот хор замирающим *piano*: заключительное *stretto* в В-dur портит впечатление целого, не подходит к характеру текста, отдает общим местом и отрезвляет слушателя [7, с.413-414].

Характеризуя музыкально-общественную деятельность К.Горского в Харькове, местный музыкальный критик писал: "г-н Горский, талантливый скрипач и дирижер, но еще более талантливый композитор, заканчивающий в настоящее время сочинение оперы на сюжет из польской литературы, еще недостаточно оценен в этой сфере своей деятельности. Скромная роль преподавателя музыкального училища, требующая большой затраты времени и сил, квартетные и симфонические концерты с репетициями и подготовкой к ним учеников, обычные польские вечера, в которых г-н Горский принимает всегда такое же живое участие, как и во всех музыкальных делах костела, сильно тормозят его творчество. Это, однако, не мешает надеяться, что все-таки г-н Горский займет подобающее его таланту место среди русских композиторов" [8, с.1208].

Выводы. То, что не удалось сделать по "живым следам" прекрасного музыканта К.Горского, тем более затруднительно сейчас. Может идти речь лишь о некоторых общих закономерностях его исполнительского и педагогического таланта, о тех крупницах его опыта, которые сохранила история. Но и эти крупницы могут быть полезны современным музыкантам.

Композиторское творчество К.Горского также должно занять достойное место в репертуаре исполнителей. А для этого необходимо пропагандировать его произведения, способствуя их признанию как ценного достояния прошлого.

Попыткой, хотя бы частичного освещения этих проблем и является настоящая статья.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Их было трое ... (Из эпохи общественного подъема русской музыки 50-60-х годов прошлого столетия) // Избранные труды / Б. В. Асафьев / [ред. текст. и прим. Е.М. Орловой]. – М., 1954. – Т.3 : Композиторы "могучей кучки". В. В. Стасов. – С. 245-252.
2. Геника Р. Музыка в провинции / Р. Геника // Рус. муз. газета. – 1902. – № 8. – С. 252.
3. Геника Р. Музыка в провинции / Р. Геника // Рус. муз. газета. – 1903. – № 45. – С. 1110.
4. Геника Р. Музыка в провинции / Р. Геника // Рус. муз. газета. – 1907. – № 1. – С. 48.

5. Геника Р. Музыка в провинции / Р. Геника // Рус муз. газета. – 1909. – № 15. – С. 408.
6. Геника Р. Музыка в провинции / Р. Геника // Рус. муз. газета. – 1901. – № 19. – С. 536; № 20. – С. 538.
7. Геника Р. Музыка в провинции / Р. Геника // Рус. муз. газета. – 1904. – № 15. – С. 413-414.
8. Геника Р. Музыка в провинции / Р. Геника // Рус. муз. газета. – 1903. – № 48. – С. 1208.
9. Дунаевский И. О. Выступления. Статьи. Письма. Воспоминания / [ред.-сост. Е. А. Грошева]. – М. : Сов. композитор, 1961. – 460 с.
10. Отчет Харьковского отделения императорского Русского Музыкального Общества за 1896-1897 г. – Харьков : Тип. Губерн. Правления, 1897. – 99 с.
11. Условия приема в музыкальное училище при Харьковском отделении ИРМО на 1883-1884 учебный год // Искусство. – 1883. – № 38 (25 сент.).
12. Харьковские губернские ведомости. – 1880, 10 апреля, №93, четверг.
13. Энгель Э. Музыкальное образование в России, сущее и чаемое /Э. Энгель //Музыкальный современник / под ред. А. Н. Римского-Корсакова и при ближ. уч. Ю. Вейсберг [и др.]. – [Петроград], 1915. – № 1. – С. 18-30.

Відомості про авторів

- Апатський Володимир Миколайович** – народний артист України, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, м. Київ.
- Бабич Марія Михайлівна** – старший викладач кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Бабич Ірина Богданівна** – студентка 4-го курсу кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, м. Київ.
- Богданов Валерій Олександрович** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, заслужений артист Росії, член Національного Союзу композиторів України, м. Харків.
- Богданова Лідія Дмитрівна** – викладач вищої категорії музично-теоретичних дисциплін Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського, м. Харків.
- Борисова Світлана Володимирівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, м. Луганськ.
- Буренко Іван Несторович** – викладач-методист циклової комісії музично-теоретичних дисциплін Канівського державного училища культури і мистецтв, м. Канів, Черкаська область.
- Воляннюк Назар Юрійович** – студент 4-го курсу кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Гуцал Росіна Сергіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та методики мистецтва Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, м. Хмельницький.
- Димченко Сергій Станіславович** – викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Димченко Станіслав Сергійович** – заслужений працівник культури України, професор, декан факультету музичного мистецтва Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Жульєва Людмила Василівна** – викладач-методист Запорізького музичного училища ім. П. І. Майбороди, м. Запоріжжя.
- Круль Петро Франкович** – доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук вищої освіти України, завідувач кафедри академічного інструментального виконавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ.

- Кутєпова Анастасія Євгенівна** – студентка 2-го курсу кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Палаженко Олег Петрович** – викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Палійчук Ірина Степанівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та акордеонного мистецтва Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, м.Івано-Франківськ.
- Пастушок Тарас Васильович** – викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Плохотнюк Олександр Сергійович** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, м. Луганськ.
- Садівський Ярема Петрович** – аспірант Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського, м. Київ.
- Сверлюк Ярослав Васильович** – доктор педагогічних наук, професор кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м.Рівне.
- Сіончук Олександр Володимирович** – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Терлецький Микола Миколайович** – доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Трачук Леонід Данилович** – директор Тульчинського училища культури, м. Тульчин, Вінницька область.
- Турчинський Борис Романович** – керівник дитячого духового оркестру школи "Гордон", м. Петах-Тікві, Ізраїль.
- Цюлюпа Наталія Леонідівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.
- Цюлюпа Степан Данилович** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне.

Наукове видання

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

*Збірник матеріалів IV-ї
Всеукраїнської науково-практичної конференції*

ВИПУСК 4

Редактор-упорядник
Степан Цюлюпа

Верстка
Віталій Власюк
Леонід Цюлюпа

Коректор
Любов Дейнека

Підписано до друку 02.04.2012 р. Формат 60x84 1/8. Папір офсет.
Гарнітура «Times». Друк різнограф. Ум. друк. арк. 18,13. Наклад 50 пр. Зам. 74.

Видавництво «Волинські обереги».
33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;
e-mail: oberegi@mail15.com

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.

Надруковано в «Спрінт».