

Таким чином, мистецтво гри на цитрі виконало свою роль у розвитку українського музичного інструменталізму і на сьогоднішній день може зацікавити тільки музикознавців. Звичайно, пропонована стаття не вичерпує висвітлення всіх питань, які пов'язані з цитровим мистецтвом, а тому пошуки архівних матеріалів та наукові розвідки у цьому напрямі ще чекають своїх дослідників.

1. Білинська М. Сидір Воробкевич. – К.: Муз. Україна, 1982.
2. Зіньків І. Історична реконструкція бандури // Науково-педагогічна конференція "Музичний фольклор у системі навчання та виховання молоді" (Кременець, 11-12 травня 2000 р.). – Тернопіль, 2000 – С. 89-99.
3. Зіньків І. Деякі аспекти дослідження стародавніх українських цитр // Фольклористичні візії (учні – вчителі І.В.Мацієвському з нагоди 60-річчя). Збірник статей і матеріалів Львівська державна музична академія ім. М.Лисенка. – Тернопіль, 2001. – С. 25-41.
4. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біобібліографічного словника) // Записки НТШ. – Т.СХХХVI. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С.370-455.
5. Модр А. Музыкальные инструменты. – М.: Музгиз, 1959.
6. Микосянчик Ю. Театр і музика в житті Ольги Кобилянської // Буковинський журнал (Громадсько-політичний, літературно-мистецький і науково-освітній часопис) – Ч 1 – 1998. – С. 38-40.
7. Музыкальная энциклопедия – Т.2. – М., 1981
8. Діло – 1889. – Ч.196
9. Булат Т. Концертна діяльність // Історія української музики. – Т. 2. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 346-378.
10. Антонович О. Уславлений цитрист // Зоря комунізму – 9 квітня 1983. – Радехів.

Igor Glibovytskyy

CYTRA IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF THE WESTERN UKRAINIAN INSTRUMENTAL MUSIC DURING THE SECOND PART OF THE 19 TH AND EARLY 20 TH CENTURIES

In the article are raised issues of the development of instrumental music, and especially that of cytra. The problem of functioning of this instrument is considered in reference to the concert life and the composer's creative careers.

Ірина Завадецька

СТАНОВЛЕННЯ НАУКОВОЇ ДУМКИ ПРО НАЦІОНАЛЬНУ ШКОЛУ ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ

У сучасному музикознавстві існує два опорних підходи до проблеми виконавської школи. Один, традиційний, безпосередньо пов'язаний зі сферою дидактики, інший, – полемічний, відносно недавно має культурологічну спрямованість. У свою чергу погляд на школу з культурологічних позицій припускає можливість як мінімум двох аспектів її вивчення: історичного і

теоретичного. Нас цікавить саме історичний ракурс дослідження, де його основним завданням має стати усвідомлення феномена школи як культурної традиції, через яку здійснюється узагальнення і наслідування виконавського досвіду.

У своїх теоретичних міркуваннях ми відштовхуємося від поглядів на школу, що склалися в сучасному наукознавстві [16, с. 523]. Це обумовило, по-перше, близькість даної дисципліни ключовим проблемам пізнання, по-друге, розробку нею питань, безпосередньо пов'язаних зі школою як феноменом. Згідно з цим, школа є особливий тип комунікацій, здійснюваний в синтезі двоєдиного процесу: творення і навчання.

Беручи до уваги національне виконавство на духових інструментах як предмет дослідження і розглядаючи його з позиції сьогодення, можна зробити висновок, що воно є однією з найважливіших складових інструментального мистецтва. Адже, відповідаючи естетичним вимогам часу, воно невинно еволюціонує, щоразу переконливіше утверджуючи своє місце в загальній системі музичного виконавства.

Історія розвитку українського виконавства на духових інструментах окреслювалась епізодично у вигляді окремих статей. Певну увагу дослідженню окремих аспектів оркестрової культури приділяли й українські науковці: особливо виділяються праці М.Гордійчука [4], В.Довженка [5], І.Кобеця [7] та інших. Не меншу практичну значущість мають монографії П.Круля [8] і Ю.Рудчука [11], присвячені органології. У працях автори ставлять питання комплексного дослідження духової музики України XVIII–XIX століть.

Метою даної статті є окреслити основні етапи становлення і розвитку української духової музики в XX столітті у контексті національних культурологічних тенденцій в Україні. Поставлена мета обумовила такі завдання розвідки: прослідкувати генезу національної виконавської традиції; науково обґрунтувати характеристики провідних виконавських шкіл України; розкрити особливості формування сольного репертуару для духових інструментів.

Розвиток української духової школи, а також здобутки духового виконавства – сольного, ансамблевого і оркестрового тривалий час розглядалися в контексті радянської музики, оскільки мистецьке життя нашої країни було штучно інтегровано в культуру Російської імперії XX століття.

Протягом тривалого історичного періоду українські духовики, як і духовики всього колишнього Радянського Союзу, не мали жодних творчих контактів із західноєвропейськими школами. Міжнародна ізоляція негативно впливала на еволюційний процес, позбавляючи його зовнішніх стильових каталізаторів.

У повоєнні роки ідеологічна блокада дещо послабилася. В Україну стали приїздити зарубіжні симфонічні і духові оркестри, камерні ансамблі, солісти-духовики. І таким чином стала доступною можливість знайомитися з представниками кращих світових виконавських шкіл, а також аудіозаписами

і теоретичними працями найвизначніших педагогів і виконавців на духових інструментах Європи й Америки. Нові ідеї сколихнули українську духову громаду, примусили замислитися, змінити деякі уявлення щодо нових перспектив розвитку національної духової школи.

Так, суттєво змінилися критерії ідеального звука, рівень технічних та виразових можливостей духових інструментів. Справжня революція відбулася у гобойному та кларнетовому виконавстві. Вона була пов'язана з повним технічним переозброєнням. Упевнившись у перевазі гобойів та кларнетів французької системи над німецькою, українські музиканти почали поступово переходити на французькі конструкції інструментів. Цей процес був непростим, адже доводилося засвоювати нову аплікатуру, нові прийоми виконавської техніки, виготовляти нові тростини.

Українські трубачі зіткнулися з необхідністю оволодіти всім сімейством труб (від труби піколо до флюгельгорну). Перед тромбоністами виникла проблема засвоєння альтового тромбона. Подібні завдання постали і перед виконавцями на всіх інших духових інструментах.

Прогрес духового виконавства проявився не тільки у подальшому збагаченні традиційних засобів ігрової виразності, але й у виконанні нових, нетрадиційних виконавських прийомів, в істотному розширенні діапазону конструктивних особливостей різних духових інструментів. Перед українськими духовиками виник цілий ряд нових проблем: звукові фарби та керування ними, подвійне та потрійне стакато, колористичні та акустичні прийоми (гліссандо, портаменто, фрулато, субтони, язикова сурдина, ефект зурни, сфорцандо, звучання тростини або частини інструмента та ін.), багатозвуччя та поліфонія на одноканальному духовому інструменті, подвійні трелі, акордові трелі, шумові засоби виразності, алеаторичні можливості духових інструментів, техніка перманентного дихання, виконавська імпровізація у творах композиторів бароко (імпровізаційна орнаментика, димінуція) тощо.

За всіма цими новаціями в даній галузі сьогодні уважно слідкують провідні педагоги-методисти, намагаючись своєчасно їх осмислити, розробити і використати відповідну спеціальну методику.

Біля витоків сучасної української духової школи стоять два великих педагоги і музиканти – Андрій Федорович Проценко (флейта) та Вільгельм Мар'янович Яблонський (труба). Представник виконавської школи академічного напрямку А.Проценко був музикантом високої культури та першокласної кваліфікації. Кришталево чиста інтонація, повний, округлий, гарно забарвлений звук, блискуча техніка, бездоганний смак та відчуття стилю, гнучкість фразування та багато інших достоїнств гри Проценка справляли незабутнє враження на всіх, хто чув його гру. Ще більш плідною виявилась педагогічна діяльність Андрія Федоровича. Засновник флейтової школи України, творець

курсу методики навчання гри на духових інструментах, він виховав величезну плеяду блискучих музикантів, серед яких і заслужений артист України професор В.С. Антонов (сьогодні завідувач кафедри духових та ударних інструментів НМАУ ім. П. Чайковського).

З ім'ям В.Яблонського пов'язана ціла епоха в становленні та розвитку Київської школи виконавців на трубі, численні визначні представники якої запрошуються до кращих оркестрів не лише України, а й близького і далекого зарубіжжя. "Кращим трубачем сучасності" назвав його О. Глазунов. "Музикант яскраво вираженого романтичного темпераменту, поет та палкий лідар труби", – писали про нього критики [3, с. 189].

Педагогічна діяльність В.Яблонського розпочалася у 1927 році у Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка. Загалом школу Яблонського пройшло більше 300 виконавців – практично всі трубачі, які працювали в Києві з 30-х по 70-ті роки, були його учнями.

З представників довоєнного покоління виділялись Н. Полонський, С. Попов, Г. Самохвалов, М. Рудий, Й. Токарєв, Д. Крижанівський, О. Белов. Серед післявоєнного – М. Бердієв, І. Кобець, М. Брагинський, О. Белофастов, В. Шеремет, М. Солонський. Наступне покоління трубачів кінця 70-80-х років – це вже учні М. Бердієва.

Протягом півстоліття В.Яблонський та А. Проценко були справжніми лідерами в галузі української інструментальної музики, які інспірували творчий синтез проблем взаємовпливу педагогічних та виконавських процесів. У першу чергу їх праця визначила прийдешні успіхи української духової школи.

Позитивне враження і неабияке зацікавлення викликає становлення виконавства на духових інструментах і в Одеській школі, яка зробила чималий внесок у розвиток національного та світового інструментального виконавства. В цілому її випускники зуміли здобути визнання не тільки в Україні, але далеко за її межами.

Відомий трубач М. Адамов розпочинає свій виконавський і педагогічний шлях у стінах Одеського музичного училища, пізніше творчість його пов'язана у Петербургом та Москвою, де він стає солістом Великого театру і професором Московської консерваторії. Не менше зацікавлення дослідників викликає виконавська і педагогічна творчість Я. Скоморовського, який також тривалий час працював у Петербурзі і зумів завоювати увагу і симпатію О. Скрябіна, О. Глазунова, Ф. Шаляпіна.

Користувався авторитетом у видатних музикантів і інший одесит, фоготист В. Халіп. У його архіві збереглися листи, подяки, адреси, автографи О. Глазунова, Р. Дріго, Д. Шостаковича. Значний внесок у розвиток національного духового мистецтва зробили С. Горовий (Донецьк), І. Якустіді (Харків), виховавши плеяду професійних виконавців, педагогів.

Серед українських трубачів першої половини ХХ ст. виділяється постать професора Леоніда Яковича Могилевського. Його діяльність не обмежувалася тільки педагогічними обов'язками. Ім'я Л.Могилевського ввійшло в літопис історії духового виконавського мистецтва як автора творів для труби (деякі п'єси для труби з фортепіано ввійшли в школу М. Табакова), транскрипції концертів і сонат Моцарта, Бетовена, Сен-Санса, Р.Штрауса. Л.Могилевський керував оркестрами оперних театрів, симфонічними оркестрами радіо. В його класі навчались І.Леонов, М.Фрумен, Р.Свірський, Г.Сінельний, О.Мисюк.

З Одесою пов'язані імена таких відомих виконавців, як С.Чернецький (тромбон), Г.Орвід (труба), М.Табаков (труба). Особливо яскраво виділяється постать М. Табакова. Більше, ніж півстоліття він прикрашав оркестри нашої країни і одержав всезагальне визнання кращого трубача світу. З його іменем нерозривно пов'язаний розвиток вітчизняного мистецтва гри на духових інструментах. До того ж М.Табаков увійшов в історію як творець російської школи трубачів. Сучасну Одеську школу представляють також К.Мюльберг, З.Буркаський та інші.

Вагомий внесок у розвиток українського духового виконавства зробила Галицька школа, гідним представником якої є професор кафедри духових та ударних інструментів Владислав Олександрович Швець. Виховання професором талановитої молоді органічно поєднується також з його творчою працею на посаді соліста різних оркестрів. В.Швець вперше у Львові виконав такі перлини трубного репертуару, як "Легенда" Дж.Енеску, "Соната" П.Гіндемита, "Концерт-поема" С.Василенка тощо.

Загалом клас професора В.Швеця закінчило більше ста випускників, котрі працюють артистами симфонічних та духових оркестрів, викладачами шкіл, музичних училищ та консерваторій. Гордістю класу є заслужені артисти України В.Давиденко, В.Копоть, В.Кшижевський, Р.Наконечний, заслужені артисти Росії Б.Панько та М.Шадюк.

У 1997 р. В.Швець стає одним з ініціаторів створення Всеукраїнської гільдії трубачів-професіоналів, у котрій і тепер є членом Правління, а в 1999 р., як одного з найавторитетніших фахівців трубної справи, його приймають у склад Міжнародної гільдії трубачів-професіоналів.

Одним із важливих чинників, що в усі епохи пожвавлював розвиток духового виконавства, було ускладнення репертуару. Виконавців вітчизняної школи важко уявити без засвоєння творчого спадку західноєвропейських композиторів – А.Вівальді, Г.Ф.Генделя, Й.С. Баха, Г.Телемана; традицій і новаторських відкриттів Й.Гайдна, В.Моцарта, Г.Малера, Р.Штрауса та інших.

Зростання та вдосконалення виконавської майстерності здійснювалося також з опорою і на досягнення французьких майстрів оркестрового письма – Ж.Бізе, П.Дюка, К.Дебюссі, М.Равеля. Відчутним є також вплив багатого і

розмаїтого досвіду американського мистецтва гри на духових (зокрема мідних) інструментах і в симфонічному оркестрі, в джазі, в новітніх течіях сучасної рок-музики.

Для становлення і розвитку духового виконавства важливим було опанування симфонічних партитур російських класиків XIX – XX ст. – П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, О. Глазунова, О. Скрибіна, І. Стравінського, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва.

Історія формування національного репертуару для духових інструментів досить своєрідна. Галузь інструментального виконавства мідної духової групи є однією з тих жанрових пластів, які і донині залишаються на узбіччі провідних напрямків наукової діяльності. Нечисленність та художню невідмінність творів українських авторів, написаних протягом 40-а років, можна пояснити тим, що основною сферою діяльності музиканта-духовика є оркестр – симфонічний, камерний, духовий, естрадний. Найскладнішому амплуа соліста себе присвячують найбільш обдаровані, яскраві індивідуальності, чия майстерність і талант дозволяють вийти на велику сцену.

Проблема відповідності репертуару нагальним потребам виконавства є однією з найгостріших, адже протягом багатьох століть мистецтво віртуозів нерідко стимулювало думку композиторів (Паганіні, Йоахім, Вітгенштейн, Докшицер). Бувало й інше, коли видатні мистці писали свої твори, що істотно випереджали існуючий рівень виконавства і спонукали інструменталістів до опанування небачених виразових та технічних прийомів гри (Вівальді, Бетовен, Шуман, Дебюссі, Р. Штраус та інші).

У 20-х роках XX століття в Україні відкривається мережа нових вищих музичних закладів, починають систематично проводитися конкурси молодих виконавців, збільшується кількість оркестрів. Усі ці заходи потребували здібних та фахових кадрів, однак представники мідної оркестрової групи найдовше залишалися “в тіні” і не асоціювалися зі статусом концертуючого музиканта-соліста.

Видатні українські композитори минулого і сучасності активно використовували широкі семантичні можливості групи мідних духових інструментів, яким властива краса звука та темброва багатобарвність. У симфонічних творах М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, С. Людкевича труба, валторна, тромбон наділяються винятково важливими функціями. Ще багатогранніше мідь представлена у творах майстрів-симфоністів другої половини XX ст.: Г. Таранова, А. Штогаренка, Г. Майбороди, В. Рибалченка, Д. Клебанова, В. Гомоляки. Цікавими знахідками та ефектами щодо трактування мідних інструментів позначені твори Л. Грабовського, В. Губаренка, В. Сильвестрова, М. Скорика, Г. Ляшенка і особливо Є. Станковича та Л. Колодуба.

Перший твір для солюючого духового інструмента з оркестровим супроводом в Україні з'явився у 1929 р. Це – “Варіації” на тему лемківської пісні для фагота й малого оркестру П.Козицького, присвячені їх першому виконавцеві – фаготисту І Скаржинському. Даний твір розпочинає початковий період становлення і розвитку українського інструментального концерту. Інший приклад – “Маленький концерт” Г.Таранова, створений і виконаний у 1937 р. У жанровому відношенні цей твір був новим явищем в українській музиці, адже написаний для трьох солюючих інструментів – флейти, англійського рійжа і фагота з оркестром; за формою він наближений до сюїти.

Український сольний репертуар 50-х років для мідних духових інструментів був дуже обмеженим, базувався, в основному, на творах, написаних для вокалу або для інших інструментів у перекладі для труби, здійснених самими духовиками-педагогами та виконавцями.

За цей час не написано жодного концерту для мідних духових інструментів у супроводі оркестру. Жанр мініатюри представлений такими п'єсами для труби: “Скерцо” О.Чишка (1935), “Скерцо” на українські народні теми О.Зноско-Боровського (1958), “Нокторном” та “Скерцо” Р.Свірського (1935), “Романсом” О.Андрєєвої (1957).

Валторновий репертуар складають “Українська народна пісня” та “Скерціно” для фагота (або валторни) і фортепіано В.Косенка (1952), “Мелодія” для валторни і фортепіано Б.Лятошинського (1952), “Поєма-ноктюрн” для фагота (або валторни) і фортепіано ор. 15 О.Зноско-Боровського (1957), обробки “Лістка з альбому” та “Серенада” М.Лисенка для фагота (або валторни) і фортепіано Л.Литвинова (1957).

Тромбонів творить представляє “Скерцо” для трьох тромбонів О.Зноско-Боровського (1938).

У 60-80-ті роки ситуація дещо поліпшується, зокрема, завдяки активізації новоствореного республіканського видавництва “Музична Україна” з’являються великі концертні композиції Є.Зубцова, М.Сільванського, М.Дремлюги, В.Гомоляки, Л.Колодуба, О.Красотова, Ж.Колодуб та ін.

У 70-80-х роках зусиллями українських композиторів репертуар значно зріс завдяки поступальному розвитку всієї системи музичної освіти, поліпшенню методів викладання, вдосконаленню виконавської майстерності музикантів-духовиків.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновки, що становлення та розвиток національної школи духового виконавства відбувалися у досить складних умовах. Через російську ідеологічну блокаду українська духовна школа в ХХ ст. тільки починає набирати обертів у формуванні методичних та виконавських засад. Натомість французька, чеська, німецька, англійська, американська духові школи на цей час визначають світовий рівень виконавства і педагогіки в цій галузі музичної культури.

В Україні для створення жанрово розмаїтої оригінальної літератури для мідних духових інструментів потрібно було півстоліття. Лише на початку 70-х років заклалися основи репертуару, формування якого відбувалося вкрай повільно і нерівномірно. Тільки у 80-х роках з-під пера українських композиторів почали з’являтися концерти, концерти-симфонії, фантазії, сюїти, сонати, мініатюри. Їх стиль відзначався яскравим національним колоритом, глибоким, природним відчуттям специфіки мідних духових інструментів, а головне – сучасною музичною мовою. Саме цей фактор зумовив підвищені вимоги до вдосконалення технічного аспекту виконавців, їх здатності осмислити і донести оригінальні задуми авторів.

За останні два десятиліття зросла виконавська майстерність музикантів-духовиків України. З'явилася велика когорта лауреатів Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів. Багато з них, зокрема К.Немечек, К. та В.Посвальноки, В. Давиденко, В.Копоть, виступають зі сольними концертами, беруть участь у камерних ансамблях, популяризують духову музику українських та зарубіжних композиторів. Тісні контакти з музикантами різних країн, виступи з відомими диригентами, розширення репертуару за рахунок старовинної та новітньої музики, використання нових виконавських прийомів – усе це збагатило і щораз більше буде збагачувати творчий діапазон української інструментальної традиції.

1. Апатський В. Віхи історії духового виконавства в країні // Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім Чайковського. – Вип.1. – К., 1999. – С.9-23.
2. Апатський В. Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах // Українське музикознавство. – Вип. 4. – К., 1969. – С.113-147.
3. Бюютин С. Библиографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах – Л., 1969. – 200 с.
4. Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики // Українське музикознавство. – Вип. 6. – К.: Муз. Україна, 1971. – С.111-115.
5. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. – Ч.ІІ-ІІІ. – К., 1957-1967. – 319 с.
6. Исполнительство на духовых инструментах. Сб. статей. – К., 1986. – 317 с.
7. Кобець І. Основи навчання гри на трубі. – К.: Муз. Україна, 1985 – 196 с.
8. Круль П. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу. – К., 2000. – 324 с.
9. Мюльберг К. Из истории исполнительства на духовых инструментах в Одессе XIX – начала XX в. // Теория и практика игры на духовых инструментах (Сост. В.Апатский) – К., 2001. – С.122-135.
10. Посвальнок В. Київська школа виконавства на трубі: Історичні та методичні аспекти. – Автореф. дис... канд. мист. – К., 2001. – 21 с.
11. Рудчук Ю. Духова музика України в 18-19 ст. Автореф. дис... канд. мист. – К., 2001. – 19 с.
12. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. – М., 1961. – 448 с.
13. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – М., 1975 – 180 с.
14. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М., 1975 – 202 с.
15. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство: Справочник. – М., 1989 – 318 с.
16. Школы в науке. – М.: Наука, 1977. – 523 с.

Iryna Zavadetska

DEVELOPMENT OF SCIENTIFIC OPINION ABOUT NATIONAL SCHOOL OF WIND PLAYING OF UKRAINE

The article researches the history of forming Ukrainian playing tradition of wind instruments, playing schools and development of note music material of solo wind instruments.