

ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ В ЖИТТІ ВИДАТНИХ КОМПОЗИТОРІВ

Назва статті, очевидно, наводить на думку про те, що мова йтиме про твори, написані композиторами для духових інструментів, інструментальну духову спадщину видатних майстрів. Але насправді у першу чергу хочемо торкнутися маловідомих та дуже цікавих фактів із життя найвідоміших особистостей музичного мистецтва: захоплення, значно ближчого спілкування, навчання грі на духових інструментах. Ми звикли вважати, що видатні композитори були піаністами, клавесиністами, органістами, диригентами. Те, що відомий усьому світу митець міг бути, наприклад, флейтистом, може не лише здивувати, але й примусити подолати деякі, притаманні багатьом, стереотипи. Дане дослідження мало на меті з'ясувати причини доброго володіння та глибокого знання властивостей духових інструментів видатними митцями: Г.Ф.Генделем, Л.Бетховеном, Г.Берліозом, П.Чайковським, Р.Штраусом, Д.Россіні. Назване питання спеціально не висвітлювалося в літературі про композиторів. Матеріал статті спирається на ґрунтовні роботи Р.Роллана, А.Альшванга, Г.Берліоза, Е.Краузе, В.Галацької та інших авторів.

Георг Гендель, п'ятий син Валентина Генделя, був хірургом і циркульником. Тривалий час він перебував на службі в саксонській, пізніше шведській, австрійській арміях. Після ряду військових кампаній зупинився на приватній службі у герцога Саксонського як лейб-хірург. Гендель був досить заможною людиною: у 1665 році він купує в Галле чудовий будинок, володіє монополією на продаж вина. Георг був одружений двічі: у 1643 році – на вдові циркульника, яка була старша від нього на десять років (від цього шлюбу у нього було шестеро дітей); у 1683 році – на доньці пастора, яка була молодшою від свого чоловіка на 30 років (від неї у нього було четверо дітей, другим з яких народився Георг Фрідріх – видатний композитор). Це сталося 28 лютого 1685 року.

Батьки не звертали уваги на музичні здібності сина. В домі Генделів не могла йти мова про справжнє навчання музиці. Найкращим доказом для батька послужило тодішнє становище музикантів, зокрема, Давида Пооле – придворного капелмейстера, автора цілого ряду творів (був прирівняний при дворі курфюрста Саксонського до другого класу двірцевих слуг), який часто бував у гостях у Генделів [1]. Лише поїздка у Вейсенфельс перемогла впертість Генделя-старшого. Герцог почув гру маленького Георга Фрідріха, закликав до себе його батька і порадив йому не заважати покликанню дитини. Після приїзду в Галле хлопчик починає вчитися в найкращого музиканта міста – органіста Фрідріха Вільгельма Цахау.

У музичному формуванні Генделя вплив Цахау став вирішальним. У мистецтві Фрідріха знаходимо джерела генделівського стилю. Педагогічні

прийоми Цахау відрізнялися новизною і винахідливістю. Під керівництвом цього викладача Гендель засвоїв закони контрапункту та поліфонічного стилю, вивчив усі його історичні різновиди. Одночасно Цахау відкрив своєму учневі красу нової мелодично виразної музики, яка розквітла в Італії, в італійській опері [2]. Викладач Георга Фрідріха мав схильність до інструментальної музики. Йому належить чудове Тріо для флейти, фагота та клавесина. В оркестровці кантат палітра Цахау багата і цікава, і разом з альтами, віолами, віолончелями включає арфи, гобої, флейти і мисливські роги, фаготи, долучіани, аж до чотирьох труб-clarini і барабанів.

Завдяки Цахау Гендель рано освоївся з оркестром. Він навчився у нього грати на всіх інструментах і головним чином на гобої, для якого написав багато чудових сторінок [3]. Гобой на той час був ще дуже молодим інструментом (перші спогади відносяться до 50-х років XVII століття, прикладом першого використання гобоя називають оперу “Помона” (1659) Р.Камбера). І хоча під час навчання Генделя інструмент був оснащений лише двома клапанами (з дубльованим клапаном “es”), він був незрівнянно досконаліший від старовинного шалмея, в якому спеціальний мундштук не давав можливості музикантові доторкатися губами до тростини і таким чином мати владу над формуванням та веденням звука. В.Ф.Цахау зумів настільки зацікавити Георга Фрідріха новим інструментом, що першими творами, які хлопчик написав у десятирічному віці, були шість сонат для двох гобоїв із басом. Вірогідно, вони призначалися для виконання учня і викладача. Твори для гобоя Гендель в подальшому писав протягом усього свого життя – це два концерти для гобоя з оркестром. Вони написані у Гамбурзі і стали шедеврами патетичного стилю композитора. У зрілому віці Гендель пише збірник сонат, декілька з яких присвячені гобою. Крім того, в доробку Генделя “Камерна соната” № 6 для флейти, гобоя і клавіру, “Камерні тріо” № 2, 5, 6 для 2-х гобоїв, фагота і клавіру та інші твори.

Можливо, саме завдяки навчанню гри на гобої в час, коли нівелювалося значення окремих інструментів, якості їхнього звучання, Генделю не була байдужою інструментальна специфіка: він з увагою ставився до тембру інструмента, складностей та особливостей звуковидобування на ньому, з чим пізніше пов'язані численні помилки з виданням його творів.

На відміну від Георга Генделя Йоган Бетховен надзвичайно зрадив музичному обдаруванню сина. Батько Людвіга обіймав посаду придворного тенориста, крім того грав на скрипці, успішно займався викладанням співу, теорії музики і гри на клавесині. Але невміння і небажання систематично працювати, невихованість і висока думка про себе, а найголовніше – небезпечний нахил до алкоголю поступово привели його до падіння.

Музичні здібності сина Йоган зауважив досить рано і з того часу послідовно добивався втілення в життя свого плану: Людвіг буде “вундер-

кіндом"! Батько ревниво слідкував за ходом навчання сина, вмішувався у викладання і майже насильно примушував хлопчика займатися музикою по кілька годин у день. Все ж до десятирічного віку музичні заняття Людвіга велися без усіякої системи. Декілька років підряд він навчався у різних педагогів, їх було не менше п'яти. Одним з викладачів майбутнього композитора був у цей час актор Тобіас Пфайфер, веселий товариш по чарці батька Бетховена, який поселився у їхньому домі. Це був, безсумнівно, обдарований музикант. Драматичний і оперний артист боннської трупи, він також чудово володів грою на флейті, вмів свистом наслідувати птахів, показував фокуси. Постійні випивки і скандали не давали йому можливості надовго затриматися в якій-небудь театральній групі.

Цей "вчитель" застосовував досить своєрідні педагогічні методи. З'являючись з Йоганом уночі з корчми, він раптом згадував, що ще не займався з Людвігом. Маленького музиканта піднімали з ліжка і ставили за інструмент – заспаного, в сльозах. Пфайфер учив грати Людвіга на флейті і клавесині, і тому єдиним позитивним результатом уроків Пфайфера було знайомство дитини з флейтою, інструментом, який був дуже розповсюдженим в аматорських музичних колах Європи XVIII століття [4].

Все ж були хвилини, які винагороджували за всі страждання. У домі з'явилася ще одна людина, скрипаль Франц Ровантіні, далекий родич Магдалени. Склалося домашнє тріо: клавесин Людвіга, ніжна флейта Пфайфера і співуча скрипка Ровантіні. Що, здавалося б, могло поєднати їх – Людвіга, ще дитину, двадцятирічного юнака Ровантіні і мандруючого веймарського музиканта Пфайфера? Вони любили музику, любили кожен по-своєму, і цю любов намагалися виразити у спільному звучанні. У будь-якому випадку люди, збираючись під вікнами будинку на Рейнській вулиці, з насолодою слухали тріо [5].

Уроки Тобіаса Пфайфера не лише не зменшили захоплення Людвіга музикою, але й надалі стали поштовхом до написання Бетховеном цілого ряду флейтових творів: Серенади для флейти і фортепіано або для флейти, скрипки та альту; шести та десяти Тем з варіаціями для фортепіано з флейтою або скрипкою; Тріо для фортепіано, флейти та фагота; Дуету для двох флейт; Романсу для фортепіано, флейти та фагота у супроводі камерного оркестру; Сонати для флейти та фортепіано. Більшість цих творів написані Бетховеном у молоді роки.

Твори Джоакіно Россіні, присвячені духовим інструментам, маловідомі. Тим не менше, вони представляють значне зацікавлення, не лише демонструючи високе професійне знання духових інструментів, але й відтворюючи той характерний йому дух життєрадісності і оптимізму.

Будучи оперним майстром, Россіні зумів створити блискучу та темпераментну оркестровку з цікавим і цінним використанням у ній духових. По-

перше, йому було своєрідне правило не закривати сольюючих духових акомпануючими інструментами подібного тембру – це один зі способів зберегти яскравість та блиск оркестровки. По-друге, часте застосування композитором звуків, які швидко повторюються, і різноманітних мелодичних прикрас призводило до чудового оркестрового колориту і до незвичайної рухливості партій духових інструментів.

Риси композитора, які ми зустрічаємо в характері його творів: насмішуватість, гострий язик, здатність швидко запалюватися, він, напевно, перейняв у свого батька – Джузеппе Россіні, якого за веселу жваву вдачу і невтомну енергію називали “Вівацца” (жвавий) [6]. Батько Джоакіно – музикант за професією, займав солідну посаду міського трубача у м. Пезаро Папської держави в Італії, пізніше він стає валторністом мандруючої оперної трупи, де також працює мати Россіні – Анна, яка чудово справлялася з виконанням партій перших героїнь у комічних операх.

Перші п’ять-шість років життя Джоакіно Россіні пройшли в спокійній обстановці люблячої сім’ї. Хлопчик слухав спів матері, завжди наповнений почуттями, виразовістю; слухав гру батька на трубі та валторні [7]. Саме завдяки батькові Россіні з дитинства був знайомий з цими інструментами, сам непогано грав на трубі, чув гру на духових інструментах і добре знав їх специфіку. Справи батька склалися так, що у 1802 році він зі сім’єю поселився в м. Луго. Тут Джоакіно знайшов наставника, який дав напрямок його творчому розвитку. Саме його, каноніка дона Джузеппе Малербі, буде добрим словом згадувати знаменитий маестро. Россіні починає із захопленням займатися на спінеті. Батько не міг придбати для сина інструмент, тому Малербі, який побачив обдарованість свого учня, дозволив хлопчику займатися у себе. В домі Малербі була багата нотна бібліотека. Саме тут починається знайомство юного Джоакіно з творами Гайдна і Моцарта. Тяга до знань усе більше зростала. Дон Малербі виявив у хлопчика чудовий дзвінкий голос, що дозволило влаштувати його у Співочу школу. Джоакіно починає виступати в церквах Луго, стає відомим виконавцем церковної музики.

Джузеппе Россіні надзвичайно радів успіхам свого сина. Побачивши його старанність та цікавість до знань, він починає серйозно навчати хлопця грі на валторні. Джоакіно ніколи не використав це вміння для гри в оркестрі, хоча в майбутньому ті уроки відобразяться на надзвичайно майстерному використанні цього інструмента в оркестровці його творів. Для валторни були написані й одні з перших творів майбутнього композитора – короткі дуети, які виконувалися разом із батьком [8].

У 16 років, коли Россіні був учнем музичного ліцею в Болоньї, він пише п’єси для труби та інших духових інструментів. Перу композитора

належать також Тема з варіаціями для квартету духових і чотири квартети для флейти, кларнета, валторни і фагота. До кращих творів концертного репертуару необхідно віднести россінівські Прелюдію і тему з варіаціями для валторни та фортепіано Фа мажор, “Фантастичне рондо” для валторни і фортепіано та “Фанфари” для квартету валторн.

“Духове” виховання отримав також інший видатний композитор – Ріхард Штраус. Його батько Франц Йозеф Штраус був дуже обдарованою людиною з універсальними здібностями. Родом із селян, він зумів досягти високого становища в артистичному світі. Перший валторніст Мюнхенського придворного оркестру Франц Йозеф славився як один із кращих віртуозів свого часу; грав і на інших інструментах, займався композицією, викладав у Вищій музичній школі. Це був музикант старого гарту, прихильник класичних традицій. Його твердий характер був добре знайомий диригентам, які з’являлися в Мюнхені. Тим не менше вони всі визнавали його надзвичайну майстерність. Видатний диригент і піаніст Ганс Бюллов, людина різка і рішуча, з великою повагою відносився до мистецтва уславленого валторніста: “Це неможливий хлопець, але, коли він грає, я не здатний сердитися на нього”. (“Хлопцеві” в цей час було біля 50 років) [9]. Про захоплення музикою та відданість своїй професії Франца Йозефа говорить той факт, що він уже у восьмидесятирічному віці створює десять тріо для духових інструментів.

На музичне виховання молодого Ріхарда найбільше вплинуло строго консервативне ставлення батька до всього, що виходило за рамки класики і, нібито, було створене під впливом “Мефістофеля-Вагнера”. Штраус писав у своїх “Спогадах про мого батька”: “Це була людина з так званим твердим характером. Він вважав би нечесною справою переглянути своє рішення чи слова, які йому колись здавалися правильними щодо будь-якого художнього питання, і до глибокої старості не сприймав мої переконання”.

За словами матері, Ріхардові ще в дитинстві дуже подобалася валторна і він завжди любив слухати цей інструмент. Музичний розвиток Р.Штрауса проходив під пильним наглядом батька, разом із навчанням у школі та університеті. Штраус часто з вдячністю згадував систематичність свого музичного виховання. “Мій батько зі всією строгістю заставляв мене вивчати старих майстрів. Він говорив, що не можна зрозуміти Вагнера та інших сучасних композиторів, не вивчивши попередньо основоположників класичної музики”. До перших творів, написаних Штраусом у 13-річному віці, відносяться твори для валторни та кларнета, сонати для фортепіано. Одним із перших серйозніших творів композитора стала Серенада для 13 духових інструментів. Г.Бюллов, ознайомившись із нею, назвав автора “незвичайно обдарованим юнаком” [10].

Франц Штраус у 1884 році звернув увагу Ганса Бюллова на Сюїту, написану його сином для духового оркестру, і Бюллов настояв на тому, щоби

молодий композитор особисто продиригував Мейнінгенським придворним оркестром при першому виконанні Сюїти у Мюнхені. А вже восени того ж року Бюллов у зв'язку з від'їздом повністю довіряє Ріхардові керівництво Мейнінгенським оркестром.

Р.Штраус створив нову, до тих пір немислиму інтерпретацію духових інструментів в оркестрі. Намагаючись збагатити музичні образи, він робить партію кожного духового інструмента по-справжньому концертною. Композитор підкреслює індивідуальність того чи іншого інструмента, виділяючи характерні лише йому одному технічні можливості та темброві барви. Звідси віртуозний розмах і застосування таких регістрів, які до нього вважалися непрактичними. Партії духових в оркестрі Штрауса надзвичайно складні, віртуозні, але завжди тематично випуклі і рельєфно чіткі. Мелодичні лінії партій духових інструментів відрізняються багатством хроматизмів, пасажів "струнного характеру". Разом із величезними технічними вимогами, які Р.Штраус ставить перед духовими інструментами, композитор широко використовує новітні звукові і динамічні ефекти. Він уперше доручає двом трубам виконання трелей, застосовує в мідній групі різноманітні сурдини, вводить нюанс *fortissimo* з зазначенням збільшення сили звука шляхом підняття вгору раструбів інструментів та ін. [11]. У листі молодого Штрауса до батька, написаному у Веймарі після перших репетицій "Дон-Жуана", відчувається законна гордість новітністями в галузі звучання, які йому вдалося ввести. "Особливо гарно прозвучало те місце в тональності Соль мажор, яке виконує гобой з контрабасами..., а також валторни, всі зі сурдинами, це звучить казково... Перший трубач оркестру, старий, тяжкий на підйом чоловік, ніколи ще не бачив нічого подібного і ніяк не чекав, що можна добратися до високого Сі... Нашому першому кларнетисту також ще ніколи в житті не доводилося виконувати пасажі, які доходять до високого Фа дієзу..., в той же час саме всі ці місця звучали найбільш характерно..." Через кілька днів він знову писав батькові: "Оркестр пихтів і задихався, але чудово робив свою справу, коли "Дон-Жуан" закінчився, валторніст, який обливався потом і задихався, простогнав: "Господи, боже мій! Який ми здійснили злочин, що ти послав на нас цю кару (це мене)! Ми не скоро тепер від неї позбавимось!" Ми сміялися до сліз. Цікаво, що саме валторністи грали, не шкодуючи сил!" [12].

Сьогодні можна говорити про те, що Р.Штраус у питанні використання мідних духових став слухняним інструментом у руках історії. Цікаво, що лише на кінець XIX століття стають загальновизнаними зручність і необхідність застосування вентилів на мідних духових, які хроматизували натуральні інструменти ще у 1818 році. Довгий час композитори не хотіли використовувати ці інструменти, вважаючи, що необхідність застосування великої кількості додаткових трубок-крон спотворює не лише якість звука, але й

характерний неповторний тембр валторни чи труби. Яскравий приклад – Тріо для фортепіано, скрипки і валторни Й.Брамса, написане у 1865 році (друга редакція зроблена Брамсом у 1891 році). Композитор використовує натуральну валторну, намагаючись зберегти благородний і повний тон старовинного рога.

Для свого улюбленого інструмента – валторни Ріхард Штраус створив два концерти-шедеври. До початку 80-х років (тобто самого початку творчого шляху) відноситься створення композитором Першого концерту для валторни з оркестром, ор. 11. Другий концерт був створений через 60 років і підтвердив незмінну любов композитора до інструмента.

Гектор Берліоз увійшов в історію музики як один із передових художників-романтиків, творець романтичної програмної симфонії і нового оркестру. У своїх грандіозних симфоніях та ораторіях він звертався до величезних оркестрових складів, яких до нього не знав ні один композитор. Берліоз розширює склад оркестру, серед духових він додатково включає англійський ріжок, кларнет у строї мі-бемоль, офіклейд. Продовжуючи використовувати в своїх партитурах натуральні труби, Берліоз приєднав до них вентиляльні корнети, сполучаючи таким чином яскраве і сильне звучання перших із хроматичними можливостями інших; одним із перших із захопленням привітав народження саксофона, пророкуючи йому блискуче майбутнє; закріпив і донині існуючий склад мідних із трьома тромбонами.

Розповідати про життя і творчість Гектора Берліоза надзвичайно цікаво, адже ми можемо користуватися його словами, судженнями завдяки “Мемуарам”. Так само і про його захоплення духовими інструментами дізнаємося з перших уст.

Народився Гектор Берліоз 11 грудня 1803 року в Кот-Сент-Андре, маленькому французькому містечку недалеко від Ліона. Луї Берліоз – батько Гектора був лікарем. Саме він був першим учителем музики свого сина (про що, напевне, неодноразово пізніше жалкував).

Якось, порпаючись у ящику, Гектор наштовхнувся на флажолет (старовинна поздовжня флейта зі свистковим наконечником) і спробував заграти, але у нього нічого не вийшло. Батько на наступний день навчив сина виконувати популярну мелодію на цьому інструменті. Успіх викликав у батька бажання навчити сина читати ноти. Після цього він дав синові флейту, Школу гри на флейті Ф.Дев'єна і показав процес видобуття звука. Берліоз займався з таким захопленням, що до кінця восьмого місяця почав грати на флейті більш ніж просто добре. Тоді, бажаючи допомогти синові в заняттях, батько загітував декілька багатих родин містечка запросити разом учителя музики з Ліона. Музиканта, якого запросили, звали Ембером – він грав на скрипці та кларнеті (переїхав у 1817 р.). Під його керівництвом Гектор навчився швидко читати ноти з листа, співати і виконувати на флейті найбільш складні концерти

Л.Друе. Першим твором, який вирішив створити Берліоз, був квінтет для флейти, двох скрипок, альту і баса, який пізніше був виконаний ним, учителем та іншими аматорами. Через два місяці виникає новий квінтет, який був виконаний ще з більшим успіхом. Після від'їзду Ембера Гектор продовжує навчатися в іншого вчителя – Дорана. Він навчив Берліоза також грати на гітарі.

Сам композитор трохи з гумором, трохи серйозно пише про свої музичні заняття так: “І ось я прославився майстром цих трьох величних і надзвичайних інструментів – флажолета, флейти та гітари! Хто ризикне заперечувати, що цей розумний вибір, підказаний мені природою, і привів мене до досягнення найсильніших оркестрових ефектів, до музики мікеланджелівського складу!.. Флейта, гітара і флажолет!!! Я ніколи не володів іншими виконавськими талантами, але ці три мені здаються досить поважними. Але, між іншим, я помиляюся, – я грав ще на барабані” [13].

Необхідно було подумати і про кар'єру. Батько вирішив, що син буде займатися медициною, а оскільки Гектор мав лише музикою, то батько пішов на компроміс – якщо Гектор обіцяє вивчати курс остеології (медицини), то він випише сину з Ліона чудову флейту, оснащену всіма найновішими клапанами (мова, напевне, йде про дванадцятиклапанну флейту, яка була найдосконалішим інструментом перед винаходами Теобальда Бьома у 1832 році). “Цей інструмент, – пише Берліоз, – вже давно був предметом мого горячого бажання”.

На жаль, чи на щастя, з кар'єрою доктора в Берліоза нічого не вийшло і він уже під час перебування у Парижі вирішує стати музикантом. Батьки через це залишають його без підтримки, і Гектор змушений шукати заробіток. У Парижі відкрився Театр Новин, і Гектор намагався отримати місце флейтиста в оркестрі, але йому було відмовлено. Він зміг влаштуватися лише хористом. У цей час Г.Берліозу було 24 роки [14].

Петро Ілліч Чайковський з дитинства любив флейту (його батько володів цим інструментом) [15]. Ілля Петрович Чайковський – директор Воткінського металургійного заводу – одного з найбільш значних на Уралі, в юності навчався в петербурзькому Гірничому корпусі. Між іншим, у цьому закладі проводилися заняття з танцю, співів, гри на інструментах, влаштовувалися і учнівські вистави. Ілля Петрович дуже любив музику і драматичне мистецтво. В корпусі він навчився грати на флейті [16].

Друзі П.І.Чайковського з Петербурзької консерваторії і, зокрема, І.Турчанінов згадували, що Петро Ілліч добре володів флейтою, успіхи його були настільки значні, що через рік він зміг би з честю зайняти місце першого флейтиста в учнівському оркестрі. Очевидно, крім природних здібностей Чайковського, його швидким успіхам сприяли заняття і дружні відносини з одним із професорів консерваторії – флейтистом Ч.Чіарді.

Відомий музикознавець Г.А.Ларош у своїх спогадах писав: “Одною з найзаповітніших і нетерпеливих мрій Рубінштейна була мрія про створення оркестру з учнів. На швидке здійснення цього бажання в перший час, здавалось би, годі було сподіватися. Рубінштейн, який у той час отримував дуже малу зарплату, пожертвував 1500 рублів у рік на безоплатне навчання на інструментах, яких бракувало для повного оркестрового комплексу. З’явилися учні: одним із перших був Петро Ілліч, він забажав учитися на флейті. Зі своїм професором, знаменитим Чезаре Чіарді, Чайковський був добре знайомий ще до консерваторії і неодноразово акомпанував йому на різноманітних музичних вечорах. Навчання у Чіарді продовжувалося два роки. У виконанні симфоній Гайдна та інших п’єс звичайного учнівського репертуару Чайковський брав участь цілком задовільним чином, а одного разу, разом з учнями Пуні, Горшковим, Померанцевим, на вечорі, на якому була присутня Клара Шуман, виконав Квартет для чотирьох флейт, створений Ф.Кулау... Додам, що в консерваторському оркестрі він займав амплуа другої флейти, бо на посаду першої у нас в швидкому часі знайшовся чудовий спеціаліст, згаданий уже Пуні, син відомого балетного композитора” [17].

Про навчання і виступи П.І.Чайковського як флейтиста знаходимо підтвердження також і в інших авторів. “Багато російських композиторів самі грали на флейті. М.І.Глінка часто виступав як флейтист в оркестрі свого дядька. Автору цієї брошури доводилося грати флейтове тріо, в якому було позначено, що партію другої флейти виконував П.І.Чайковський. Флейтою володів також А.П.Бородін. Є відомості, що він написав концерт для флейти, все ж рукопис цього твору поки що не вдалося відшукати”, – пише Борис Трізно [18].

Незважаючи на чудове використання духових інструментів у своєму оркестрі, Чайковський, на жаль, не залишив ні одного камерного чи концертного твору в цьому жанрі. Нагадуючи, що колись “флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна і навіть тромбон мали своїх знаменитих представників у світі віртуозності,” він писав про своєрідне “розчинення” цих інструментів в оркестрі: “Є серйозні підстави передбачити в досить близькому майбутньому час, коли зникнуть останні згадки про самостійне музично-історичне буття другорядних інструментів, коли в інструментальній музиці повністю запанує оркестр”. Шкода, що такі слова належать Чайковському. Таке протиставлення сольного виконавства на духових інструментах оркестровому життю не підтвердило. Вже в останні роки Чайковський не раз сам переконувався в цьому. З’являлися чудові виконавці, віртуози-духовики, і їх виконавська майстерність впливала на творчі наміри композитора.

У своїх спогадах про Московську консерваторію С.Розанов описує факт, який відноситься до 90-х років XIX століття. На одну з репетицій квінтету з кларнетом Й.Брамса прийшов Чайковський. Він високо оцінив виконавські

якості ансамблістів і пообіцяв створити камерний твір для духових інструментів. Лише раптова смерть не дала композитору здійснити свій намір.

Відомий ще один факт, який підтверджує наміри Чайковського написати твір для духових інструментів. У розмові з віолончелістом Ю. Поплавським у 1893 році в Кліну він сказав, що у жовтні хотів би написати вже задуманий ним концерт для флейти. Виконавцем цього твору повинен був стати відомий у той час французький флейтист, композитор і диригент Жан Поль Таффанель (1844-1908). Чайковський слухав цього виконавця в сольних виступах у Москві. Все ж серед уривків незакінчених творів Чайковського зберігся лише ескіз (дві теми) з назвою "Concertstück" для флейти, який зберігається в Кліну [19].

У висновках необхідно наголосити на тому, що навчання та гра на духових інструментах видатних композиторів не визначила подальшої долі Г.Генделя, Л.Бетховена, Д.Россіні, Р.Штрауса, Г.Берліоза, П.Чайковського та ін., але, безумовно, вплинула в значній мірі на їхню подальшу професійну діяльність. Без сумніву, ґрунтовне вивчення духових інструментів, гра на них допомогли митцям в їх композиторській діяльності. В багатьох партитурах композиторів зустрічаються чудові зразки музики, в яких яскраво виявлене глибоке знання цих інструментів. Увага до духових інструментів не могла не відобразитися на симфонічній, оперній, камерно-інструментальній творчості митців. Їх партитури засяяли новими тембрами і оркестровими барвами. З цього приводу, для прикладу, можна знову звернутися до "Мемуарів" Г.Берліоза, де видатний музикант, згадуючи свої успішні заняття на флейті, пише: "Уже в цьому, чи не так, можна побачити мою здатність до досягнення значних ефектів на духових інструментах? (Справжній біограф не втратив би можливості зробити цей дотепний висновок)" [20].

1. Белоненко А. Георг Гендель. – Л.: Музыка, 1971. – С.6.
2. Галацкая В. Гендель. – М., 1960. – С.8.
3. Роллан Р. Гендель. – М.: Музыка, 1984. – С.13.
4. Альшванг А. Бетховен. – М.: Музыка, 1966. – С.20-21.
5. Синявер Л. Жизнь Бетховена. – М., 1961. – С.17.
6. Синявер Л. Джоаккино Россини. – М.: Музыка, 1964. – С.15.
7. Бронфин Е. Джоаккино Россини. – М.: Музыка, 1966. – С.6-8.
8. Ключикова О. Маленькая повесть о большом композиторе, или Джоаккино Россини. – М.: Музыка, 1990. – С.14-15.
9. Ступель А. Рихард Штраус. – Л.: Музыка, 1972. – С.4.
10. Там же. – С.10.
11. Усов Ю. Духовые инструменты в творчестве композиторов конца 19 – начала 20 века // История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1978. – С.110-111.
12. Краузе Э. Рихард Штраус. – М., 1961. – С. 202-203.
13. Берлиоз Г. Мемуари. – М., 1962. – С.35-38.
14. Теодор-Валенси Берлиоз. – М.: Молодая гвардия. 1969. – С.25-26.

15. Воспоминания о П.И.Чайковском. – М.: Музыка, 1973. – С.437.
16. Альшванг А., П.И. Чайковский – М., 1959. – С.8.
17. Ларош Г. Избранные статьи. – Вып. 2. – П.И. Чайковский. – Л.: Музыка, 1975. – С.185, 287.
18. Тризно Б. Флейта. – М.: Музыка, 1964. – С.28.
19. Усов Ю. Духовые инструменты в творчестве русских композиторов-классиков // История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1975. – С.66.
20. Берлиоз Г. Мемуары. – М., 1962. – С.35.

Andriy Karpyak

WIND INSTRUMENTS IN LIVES OF THE OUTSTANDING COMPOSERS

The article says about delight and studing on wind instruments by famous persons in music art – Н.Handel, L.Beethoven, J.Rossini, Н.Berlioz, P.Tchaikovsky, R.Strauss.

Мирон Черепанин, Марина Булда

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВІ СТИЛІ ТА СПЕЦИФІКА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ У ПРАКТИЦІ АКОРДЕОННО-БАЯННОГО ВИКОНАВСТВА

В останні десятиліття серед музикантів виникло велике зацікавлення джазовою музикою. Питання історичного розвитку цього жанру знайшли своє висвітлення у працях вітчизняних та зарубіжних учених. Найбільш ґрунтовними є монографічні дослідження В.Конен [16], Ю.Панасьє [23], У.Сарджента [26]. Шлях радянського джазу за шість десятиліть розглядається у збірнику статей під редакцією О.Медведева та О.Медведевої [30]. Заслуговує на увагу дисертація В.Романка, в якій обґрунтовується науковий підхід до аналізу сучасної соціокультурної та музикознавчої інтерпретації джазу в музичній культурі України [25]. Автори вищеназваних праць розкривають не лише історичний аспект становлення й розвитку джазової музики, а торкаються водночас різновиду стильових особливостей цього жанру.

Загальні питання інтонаційно-виражальних можливостей баяна й акордеона представлені у наукових працях Л.Горенка [7], М.Давидова [9], М.Імханицького [10], Ф.Ліпса [17] та ін. У системі виховання професійного музиканта продовжують залишатися актуальними проблеми виконавства [1], художньої техніки [27], сценічної витримки [2; 13; 14], володіння основами джазової інтерпретації [6]. Сучасні підходи до музичної педагогіки і виконавства широко представлені в матеріалах Міжнародної науково-практичної конференції “Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ століть” [18].

Зацікавлене ставлення до джазу активізувало потребу видання спеціальної нотної літератури. В останні десятиліття почали з'являтися різноманітні