У Західній Європі духове виконавство, ґрунтуючись на численних наукових дослідженнях, об'єднаних з практичним досвідом та експериментами, формує певні традиції інтерпретації барокової музики. В Україні та, зрештою, в усьому пострадянському просторі можна констатувати значне відставання у цій царині. Достатньо невеликим є коло музикантів, що володіє бароковою технікою виконання, існує лише кілька ансамблів давніх духових інструментів. Цей факт пояснюється дефіцитом самого інструментарію, відповідного репертуару, фінансової бази.

Досконалість сучасного виконавця на трубі полягає в його універсальності: умінні виконувати як музику епохи бароко, так і музику XX століття. Постійний пошук нових виразових засобів, яскрава темброва індивідуальність труби незмірно розширила обрії самого поняття камерності. Відтак труба, пройшовши довгий, складний, плідний шлях від суто сигнального, побутового, ритуального до віртуозно-сольного, оркестрового та ансамблевого інструмента з величезними художньо-виразовими можливостями, посіла гідне місце в соціокультурному просторі XXI століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Я. Левин. – Л. : Музыка, 1973. – 262 с.
2. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духових інструментах / Ю. А. Усов. – М. : Музыка, 1975. – 198 с.
3. Bate P. The trumpet and trombone. Second corrected impression / P. Bate. – London : Ernest Benn Ltd., 1978. – 300 p.
4. Dahlqvist Reine Bidrag Till Trumpeten Och Trumpetspelets Historia : Fran 1500-Talet Till Mitten Av 1800-Talet Med Sarskild Hansyn Till Perioden 1740–1830 / R. Dahlqvist. – Goteborg : Musikvetenskapliga institutionen, 1988. – 637 s.
5. Tarr E.H. The Art of Baroque Trumpet Playing / E. Tarr. – Mainz : Schott Musik International Gmb&Co. KG, 1999. – Vol.1. – 128 p.

УДК 785.6 : 788.41

І. С. ПАЛІЙЧУК

ЖАНР ВАЛТОРНОВОГО КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 70–90-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

У статті окреслено історичні віхи еволюції концерту для валторни в українському музичному мистецтві. Його шляхи формування та розвитку пов'язані з іменами В. Гомоляки, Л. Колодуба, Є. Станковича, Л. Думи та ін. У роботі також проаналізовано вершинні взірці жанру валторнового концерту з оркестром українських авторів та запропоновано його типологію.

Ключові слова: *жанр, концерт, мідні духові інструменти, валторна, українська музика.*

И. С. ПАЛИЙЧУК

ЖАНР ВАЛТОРНОВОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 70–90-Х ГОДОВ XX ВЕКА

В статье очерчено исторические вехи эволюции концерта для валторны в украинском музыкальном искусстве. Его пути формирования и развития связаны с именами В. Гомоляки, Л. Колодуба, Е. Станковича, Л. Думы и др. В работе также проанализированы вершинные

образцы жанра валторнового концерта с оркестром украинских авторов и предложено его типологию.

Ключевые слова: *жанр, концерт, медные духовые инструменты, валторна, украинская музыка.*

I. S. PALIICHUK

THE GENRE OF HORN CONCERT IN THE CREATION OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF 70–90-TH YEARS OF XX-TH CENTURY

The article researches the Ukrainian concert for horn with orchestra, its formation, evolution and trends of development. The ways of formation of the national variety in this genre are connecting with the names of, V. Gomoljaka, L. Kolodub, E. Stankovich, L. Duma and others. The article consists of the analysis of the horn concerts for solo wind instruments, written by the Ukrainian composers and its typology.

Key words*: genre, concert, brass wind instruments, horn, Ukrainian music.*

Репертуар для мідних духових інструментів вражає своїм розмаїттям – від мініатюри до творів великої форми. Серед великожанрового репертуару для названої групи духових інструментів домінантою стає концерт, який пройшов тривалий історико-еволюційний шлях.

Серед інструментів мідної групи труба найпершою утвердила себе на сцені в якості солюючого інструмента. Творцями перших трубних концертів, і, таким чином, піонерами написання творів великої форми для мідних духових інструментів були Т. Альбіноні, Й.-С. Бах, А. Вівальді, А. Кореллі та Ґ .Ф. Телеман. Натомість тромбон та валторна право називатись сольними інструментами здобули лише у XVIII столітті. Авторами перших тромбонних концертів були Й. Альбрехтсберґер, Ґ. Ваґензайль, М. Гайдн, а також Л. Моцарт. Валторна свої перші кроки в якості концертного інструмента зробила у творчості Й.-С. Баха, А. Вівальді, Ґ. Ф. Генделя та Ґ. Ф. Телемана. Однак першою вершиною репертуару в жанрі концерту для натуральної валторни стали твори Й. Гайдна та В.-А. Моцарта.

Еволюційний процес концерту для мідних духових інструментів тісно пов’язаний із вдосконаленням їх конструкції. Так, із винаходом хроматичних інструментів розпочався якісно новий етап використання композиторами валторни як соліста. Її віртуозні та виразові можливості з надзвичайною щедрістю розкриваються у валторнових концертних творах композиторів-романтиків – К. М. Вебера, Р. Шумана та Р. Штрауса.

Особливо активно розвиток жанру валторнового концерту відбувається в другій половині ХХ століття, який успадковує нові тенденції, характерні для еволюції музичного мистецтва зазначеного хронологічного періоду. Йому притаманне втілення складних філософських концепцій, а також використання новітніх досягнень композиторської та виконавської технік.

Концертні опуси для валторни представлені композиторами різних національних шкіл – О. Арутюняном, С. Василенком, О. Ґедіке, П. Гіндемітом, Р. Ґлієром, Б. Дваріонасом, Й. Пауером та іншими. Особливо вагомий внесок зробили українські композитори в процес формування жанру концерту для валторни, яка утвердила себе в якості солюючого інструмента на вітчизняній сцені тільки в другій половині ХХ століття. З цього часу розпочинається становлення та розвиток українського валторнового концерту.

До створення концертних взірців за участю солюючої валторни звернулись такі відомі українські композитори, як В. Гомоляка, Л. Дума, О. Зноско-Боровський, Л. Колодуб, Є. Станкович та інші. Твори цих авторів репрезентують певні типологічні різновиди жанру валторнового концерту: одночастинний концерт поемної форми (Перший валторновий концерт Л. Колодуба (1972)), жанр великого симфонізованого концерту (Концерти для валторни з оркестром В. Гомоляки (1972), О. Зноско-Боровського (1976) та Л. Думи (1990–1991)), камерний варіант жанру (Концерт №2 для валторни з камерним оркестром Л. Колодуба (1980))

та жанр подвійного концерту (Українське концертино для двох валторн з оркестром Л. Колодуба (1985). Крім того, Шоста камерна симфонія (Концерт) для валторни з оркестром Є. Станковича (1993) поєднує характерні ознаки різних генетичних джерел – симфонії, концерту, а також симфонічної поеми.

Тому мета пропонованої статті – здійснити типологію концертних творів для валторни та оркестру українських авторів у процесі еволюційного розвитку названого жанру.

Вищезазначені питання ще не виступали предметом дослідження в сучасному музикознавстві. В окремих працях, присвячених творчості В. Гомоляки [16] та Л. Колодуба [3; 4], автори зупиняються на валторнових концертних творах цих композиторів. Однак названі праці мають монографічний характер, тому визначення типології жанру концерту для валторни в процесі його еволюційного розвитку, його аналітична та музично-стилістична характеристика достатньо не висвітлена і потребує більш детального дослідження.

Піонером написання творів великої форми для валторни є Л. Колодуб. Його творчість репрезентує певні типологічні різновиди жанру валторнового концерту: одночастинний концерт поемної форми (Перший валторновий концерт (1972)), камерний варіант жанру (Концерт №2 для валторни з камерним оркестром (1980)) та жанр подвійного концерту (Українське концертино для двох валторн з оркестром (1985). Ці твори, як і інші концертні взірці для духових інструментів Л. Колодуба, «… виникли як закономірний результат широкого діапазону його творчих інтересів, постійної уваги до тембрової виразності оркестру й пошуків в галузі інструментовки [3, с. 49-50]».

Стильовою моделлю Першого валторнового концерту Л. Колодуба виступає романтична симфонічна поема, характерними ознаками якої є вільно трактована сонатність, охоплення автором широкого образно-емоційного діапазону, об'єднаного наскрізною інтонаційною ідеєю; динамічне розгортання музичного матеріалу, злиття функцій сольного та оркестрового компонентів. У цілому образно-драматургічний задум Концерту для валторни з оркестром Л. Колодуба залишає враження ясності й продуманості; автор свідомо орієнтується на класичні зразки концертного жанру. Водночас твір звучить свіжо й оригінально завдяки багатій колористичній палітрі, самобутній ладогармонічній мові: складним політональним утворенням, вибагливим фонічним ефектам.

Окрім Першого валторнового концерту Л. Колодуба поемної форми, у 1970-х роках з'являється жанр великого симфонізованого концерту, у якому при збереженні функції лідера солюючого інструмента реалізовується певний тип симфонічної драматургії і симфонічного розвитку. Він представлений Концертами для валторни з оркестром В. Гомоляки (1972) та О. Зноско-Боровського (1976). Композиційну структуру цих творів становить тричастинний цикл із традиційною драматургією кожної частини: романтично-поривчастій першій частині протистоїть елегійна друга, а жанрово-танцювальний фінал відображає феєрію народного свята. У цих прикладах також простежується широка опора авторів на первинні жанри – урочисті та похідні марші, ліричні пісні, танці. Жанровість проникає в усі частини творів, упізнається в їх інтонаційному змісті та способах розвитку тематизму. Стилістику Валторнових концертів В. Гомоляки та О. Зноско-Боровського визначає романтизм, але в нейтралізованих, «поміркованих» рисах.

Отже, Концерти для валторни з оркестром В. Гомоляки (1972) та О. Зноско-Боровського (1976) зберігають іманентні засади жанру, створені й утверджені всією історією його розвитку. До них належать масштабність, циклічність, усталена система співвідношень і розвитку музичних образів. Особливість творів полягає в іншому – різносторонньому показі виразових та технічних можливостей солюючого інструмента та їх повному підкоренню індивідуальній ідеї авторів.

Концерт №2 для валторни з камерним оркестром Л. Колодуба для юних виконавців присвячений М. Я. Юрченку. Написаний в 1980 році, він започаткував існування поряд з симфонічною – камерної «гілки» жанру. Принагідно слід зазначити, що процес камернізації безпосередньо пов'язаний із неокласичною тенденцією, яка є характерною для творчості українських композиторів 1960–70-х років. «Неокласична тенденція, – як зазначає Г. Конькова,

– стала, в деякій мірі, реакцією на те ускладнення музичної мови, ту, часом надлишкову, щедрість у задіянні найрізноманітніших сучасних засобів виразності, які призвели до свого роду технічного перенасичення творчості і стабілізувались, набуваючи вже певних рис «академізму» [7, с. 20]. Крім того, Другий валторновий концерт Л. Колодуба виявляє характерні ознаки жанру «юнацького» концерту, до яких належать світлий образний зміст, опора на жанри маршу, танців та ліричних пісень тощо.

Формування цього жанрового різновиду концерту для мідних духових інструментів в українській музиці припадає на 70-ті роки XX ст., а його типовими зразками є Концерти для труби з супроводом оркестру або фортепіано М. Бердиєва (1972, 1977, 1978), Ж. Колодуб (1986), Я. Лапинського (1976), М. Сильванського (1970) та Ю. Щуровського (1970).

Водночас Л. Колодубові належить створення досить оригінального жанру – подвійного валторнового концерту, який представлений Українським концертино для двох валторн з оркестром (1985). Названий жанровий різновид концерту ще не зустрічався у вітчизняному концертному репертуарі для мідних духових інструментів, але має аналоги в фортепіанній, віолончельній та скрипковій музиці. Це Концертино для двох фортепіано Л. Донник (1993) та Концертино для двох фортепіано О. Жука (1970); Концерт для двох віолончелей з камерним оркестром О. Красотова (1996), а також Подвійний скрипковий концерт Л. Колодуба (1988).

Другий валторновий концерт (1980) та Українське концертино для двох валторн з оркестром (1985) Л. Колодуба репрезентують неокласичний тип концерту. «Основною рисою неокласицизму, яку виділяє Б. Мочурад в концертах для труби з оркестром в європейській музиці, зокрема, в творах Л. Колодуба, – є повернення до принципів формотворення та художнього мислення докласичної епохи та їх переосмислення, «осучаснення» шляхом використання композиційних засобів XX століття …» [10, с. 108]. Крім того, концертні опуси для валторни та оркестру Л. Колодуба вирізняються яскраво вираженим національним колоритом, зокрема завдяки цитуванню в Українському концертино для двох валторн з оркестром українських народних пісень: в першій частині – «Ой піду я понад лугом», а в фіналі – «Женчичок-бренчичок вилітає».

Музичне мистецтво останнього двадцятиліття позначене плюралістичним співіснуванням стильових особливостей різних епох. Автори вводять у контекст своїх творів найрізноманітніші мистецькі традиції, підпорядковуючи їх досить складну взаємодію своїм задумам. Стильовий плюралізм XX століття є тим ґрунтом, який дозволив максимально виявити універсальну природу жанру концерту, зокрема для валторни та оркестру. Крім того, важливим напрямом модифікації жанру, який зробив свої перші кроки в творчості українських композиторів 1960–70-х років, є видозміна жанрової моделі внаслідок синтезу концерту і симфонії. Залучення симфонізму як фактора діалектичного осмислення змісту, як імпульсу для наскрізного драматургічного розвитку значно розширює концептуальні можливості концерту. У свою чергу, риси концертності надають симфонічним творам відкритої емоційності, спонтанності тощо. Таким чином, валторновий концерт стає осередком філософського осмислення складних колізій життя. Зокрема, замість культу прекрасного, гармонійного, блискучого цей жанр слугує втіленням іронічних поглядів на існування Людини в сучасному світі.

Прикладом таких творів є Концерт для валторни та симфонічного оркестру Л. Думи (1990–1991), який позбавлений оптимістичного вирішення твору, традиційного для поетики концертності. Герой постає у двох художньо-образних амплуа – дієвому, сповненого стремлінь та сподівань, а також ліричному, споглядальному. Однак усі його прагнення в сучасному світі, сповненому різних життєвих колізій, виявляються марними, тим самим відображаючи іронію людського буття.

Поряд із нетрадиційним концептуальним вирішенням Валторнового концерту Л. Думи іманентні риси жанру концерту виявляються у формі твору (тричастинний цикл із симетричним чергуванням контрастних частин), а також в атмосфері «змагання» між валторною solo та оркестром. Водночас увесь тематичний матеріал підпорядковано цілеспрямованому симфонічному розвиткові.

Отже, Концерт для валторни та симфонічного оркестру Л. Думи є цінним надбанням сучасної української валторнової літератури – нетрадиційне для поетики концертності

концептуальне вирішення твору відображає процес радикального оновлення жанру на сучасному етапі його розвитку.

Своєрідним взірцем у валторновому концертному репертуарі є Шоста камерна симфонія (Концерт) для валторни з оркестром Є. Станковича (1993), яка являє собою вільну взаємодію різних генетичних джерел. Показово, що Камерну симфонію № 6 автор писав як концерт для валторни з оркестром, але, зваживши саме на брак «концертності» та деяке смислове перевантаження, дав їй нове жанрове визначення. Таким чином, партитура аналізованого твору поєднує в собі ознаки симфонії та концерту за участю солюючої валторни. Крім того, виконання трьох частин Шостої камерної симфонії attacca надає їй смислової єдності, а також утворює цілісну монолітну композицію поемного типу.

Музично-драматургічний розвиток Шостої камерної симфонії побудований за принципом «дія-споглядання» з типовою для нього зміною драматичного плану на медитативно-споглядальний. Драматургічний рух від вивільнення внутрішньої експресії до філософського самозаглиблення спричинив жанрову модуляцію від концерту до симфонії. Концертність, у свою чергу, виявляється в наявності в певних епізодах твору «змагання» між солістом та оркестром, а також яскравій індивідуалізованості голосів партитури, їх тембровій та образно-тематичній самостійності.

Шоста камерна симфонія Є. Станковича є надзвичайно звукобарвистою. Її партитуру, сповнену призвуків, шерхоту, звукових спалахів, можна порівняти із витонченим акварельним малюнком. Три частини симфонії «Тривоги осінніх днів …», кожній з яких автор також дав програмну назву (I – «Світанкові …», II – «Денні …», III – «Вечірні … Нічні …»), являють собою барвисті квазі-імпресіоністичні картини, що відтворюють живописно-звуковий світ образів, характерних для певного часового стану дня і ночі.

Твір засвідчує фазу дестабілізації жанру валторнового концерту на сучасному етапі його розвитку. Асимілюючи жанровий потенціал симфонії, він перетворився в розгорнуту масштабну форму втілення філософських концепцій, а моновисловлювання солюючого інструмента як характерна ознака поетики концертності асоціюється із авторським коментарем перебігу подій, портретом композитора-психолога. Тому програмна назва твору – «Тривоги осінніх днів …» – носить узагальнений, асоціативний характер і сприймається як певний поетико-романтичний символ. Пейзажні картини-стани є своєрідною поетичною метафорою протікання людського життя, а також розкривають логіку буттєвої періодичності: народження – юність – зрілість – старість. Таке подвійне трактування програмної назви симфонії спрямоване на розкриття основної ідеї твору – ідеї підпорядкування життя Людини та Природи законам буттєвої світобудови.

Жанр концерту для валторни з оркестром є окрасою творчого доробку В. Гомоляки, Л. Думи, О. Зноско-Боровського, Л. Колодуба, Є. Станковича та інших українських композиторів. Концертні композиції за участю солюючої валторни у творчості українських композиторів 1970–90-х років XX століття відображають не стільки кількісну характеристику жанру валторнового концерту, скільки різноманітне існування його типологічних різновидів та поєднання у творах стильових ознак різних епох. Валторновий концерт вітчизняних авторів постає як одночастинний та циклічний, монументальний і камерний. Аналіз партитур цих творів зумовив можливість їх поділу на такі домінуючі в музиці XX століття стилістичні групи, як неоромантичну (Перший валторновий концерт Л. Колодуба (1972) та Концерти для валторни з оркестром В. Гомоляки (1972) і О. Зноско-Боровського (1976)), а також неокласичну (Другий валторновий концерт (1980) та Українське концертино для двох валторн з оркестром (1985) Л. Колодуба). У свою чергу, Концерт для валторни з оркестром Л. Думи (1990–1991) та Шоста камерна симфонія (Концерт) для скрипки з оркестром Є. Станковича (1993) відображають характерне для музичної культури останнього двадцятиліття плюралістичне співіснування жанрово-стильових явищ, об'єднаних поняттям «постмодернізму» (О. Козаренко, С. Павлишин та інші), яке дозволило максимально виявити універсальну природу концерту.

Отже, успадкувавши європейські традиції, валторнові концерти українських композиторів збагатили названу жанрову галузь яскравими національними здобутками.

ЛІТЕРАТУРА

1. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм / В. Варунц. – М. : Музыка, 1988 – 80 с.
2. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики / В. Довженко. – К. : Держмузвидавництво, 1967. – Ч. 2. – 319 с.
3. Загайкевич М. Левко Колодуб : творчі портрети українських композиторів / М. Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1973. – 60 с.
4. Загайкевич М. Нові твори М. Скорика та Л. Колодуба / М. Загайкевич // Музика. – 1972. – № 5. – С. 3–4.
5. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича / Е. Зинькевич. – Сумы, 1999. – 250 с.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 284 с.
7. Конькова Г. В. Некоторые тенденции развития советской музыки 60–70-х годов / Г. В. Конькова // Музыкальная культура братских республик СССР : [сб. статей / сост. Г. В. Конькова]. – К. : Музична Україна, 1982. – Вып. 1. – С. 3–29.
8. Котляревська О. І. Левко Миколайович Колодуб – митець сучасності / О. І. Котляревська. – К. : «КИТ», 2005. – 13 с.
9. Крыжановский Ф. П. Украинский концерт для тромбона в аспекте становления и развития жанра: дисс. … канд. иск. : 17.00.03 / Крыжановский Федор Петрович. – Одесса, 2006. – 181 с.
10. Мочурад Б. І. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції: дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Мочурад Богдан Іванович. –Львів, 2005. – 185 с.
11. Павлишин С. Музика XX століття у синтезі мистецтв / С. Павлишин // Syntagmation. – Львів, 2000. – С. 36–50.
12. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. В. Соколов // Проблемы музыки XX века : [сб. статей / гл. ред. В. М. Цендровский]. – Горький, 1977. – С. 12–58.
13. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 103 с.
14. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. А. Усов. – М. : Музыка, 1988. – 184 с.
15. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю. А. Усов. – М. : Музыка, 1975. – 200 с.
16. Щириця Ю. П. Вадим Гомоляка : творчі портрети українських композиторів / Ю. П. Щириця. – К. : Музична Україна, 1982. – 48 с.

УДК 78.2У

О. І. МАЙЧИК

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНА МАЙЧИКА ТА ЇЇ ПРОЕКЦІЯ НА КОМПОЗИТОРСЬКУ ТВОРЧІСТЬ

У статті здійснено дискурс у сферу педагогічної діяльності та зумовленої нею дидактичної творчості І. Майчика. За основу взято навчальну збірку митця «Хоровий підручник. Дитячі пісні, хорові твори та вокальні ансамблі для музичних навчальних закладів» (2004). Простежено спадкоємність у галузі вітчизняної дидактичної літератури та новаторство в її компонуванні, взаємозв'язок з практичним диригентським та педагогічним досвідом.

***Ключові слова**: музичне шкільництво, хоровий репертуар, дидактична збірка.*