

Чималий внесок зроблено композитором і в розвиток української фортепіанної музики, зокрема ним було започатковано такі жанри, як прелюд, лірична мініатюра та ін. Характерною для творчої манери Я. Степового як у вокальній, так і в інструментальній музиці була пісенність. Саме вона визначає ладово-інтонаційні особливості його доробку, прийоми розвитку матеріалу, специфіку фактури. «Не цитування зумовлює національний характер його стилю, а суто народна основа мислення, що йде від фольклорних першоджерел» [2, с. 54].

4 листопада 1921 року самовіддану творчу і громадську діяльність талановитого композитора перервала передчасна смерть від черевного тифу. Помер митець у розквіті сил, не встигнувши втілити в життя так багато творчих задумів.

**Висновки.** В історичному часі української музичної культури творча спадщина Я. Степового переконливо доводить, що він був не лише талановитим митцем, а й неординарною постаттю, адже своєю невтомною композиторською та громадською діяльністю в буремні роки становлення нового суспільства пов'язав себе із передовими ідеями епохи, з долею українського народу, вписав нову сторінку в історію української музики насамперед як композитор-мініатюрист, автор творів малих форм – пісень, романсів, хорів, невеликих інструментальних п'єс та ансамблів. Його романси і пісні за своєю лаконічністю й філігранною відточеністю можна поставити на рівні з кращими творами даного жанру вітчизняної музики.

УДК 78.462

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Архів В. Держановського, лист від 3 травня 1913 р. // ЦДММК ім. М. Глінки
2. Булат Т. Яків Степовий / Т. Булат. – К. : Музична Україна, 1980. – 79 с.
3. Грінченко М. Пам'яті Я. С. Степового / М. Грінченко. – Музика, 1923. – № 8–9. – С. 3–7.
4. Грінченко М. Яків Степовий / М. Грінченко. – Харків. – 1929. – С. 19.
5. Корольок Н. Корифеї української хорової культури ХХ століття / Н. Корольок. – К. : Музична Україна, 1994. – С. 60–80.
6. Лисенко М. Листи / М. Лисенко. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 397.
7. Лист до М. Мясковського від 25 вересня 1920 р // ЦДДАЛМ. Ф. 2040. Оп. 1. Од. зб. 89. Арк. 38 зв.
8. Лист до М. Мясковського від 1 серпня 1911 р. // ЦДАЛМ. Ф. 2040. Оп. 1. Од. зб. 89. Арк. 38 зв.
9. Музика. – М., 1912. – № 102. – С. 930.
10. «Прошение» Я. Якименка, січень 1904 р. // ДІАЛО. Ф. 361. Арк. 43.
11. Степанченко Г. Я. Степовий / Г. Степанченко. – К. : Музична Україна, 1987. – 48 с.
12. Шварцман Ш. Яків Степовий / Ш. Шварцман. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 397.

*Дата надходження до редакції: 25.10.2018 р.*

**Лев ЗАКОПЕЦЬ,**

*директор Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені С. Крушельницької, професор кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету*

# ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ РОЗВИТКУ ЛЬВІВСЬКОЇ ГОБОЙНОЇ ШКОЛИ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ ЄВРОПИ

*У статті окреслено виконавські традиції та етапи становлення гобойної школи у Львові, охарактеризовано її основні риси та зв'язок із європейськими виконавськими традиціями. Доведено, що на львівську гобойну школу неабиякий вплив мала західно-європейська традиція, представлена синтезом французької, німецько-чеської та російської виконавських систем.*

**Ключові слова:** гобой, гобойна школа, тростина, тембр, звук, тон, губний апарат, вібрація, звуковедення, голосоведення, діапазон.

*В статті обозначены исполнительские традиции и этапы становления гобойной школы во Львове, охарактеризованы ее основные черты и связь с европейскими исполнительскими традициями. Доказано, что на львовскую гобойную школу немалое влияние имела западно-европейская традиция, представленная синтезом французской, немецко-чешской и русской исполнительских систем.*

**Ключевые слова:** гобой, гобойная школа, трость, тембр, звук, тон, губной аппарат, вибрация, звуковедение, голосоведение, диапазон.

*The article outlines the main performing traditions and stages of the formation of the Lviv Goby School of the school, describes its main features and ties with European performing traditions. It has been proved that the Lviv-based school of goby had a significant influence on the Western European tradition, represented by the synthesis of French, German-Czech and Russian performing systems.*

**Key words:** oboe, oboe school, reed, timbre, sound, tone, lip apparatus, vibration, sound leading, voice leading, range, register.

**Постановка проблеми.** У XIX столітті мистецтво гри на духових інструментах зробило чималий крок вперед. Цьому насамперед сприяли нові виконавські завдання, які ставив перед музикантами-духовиками оркестр. «XIX століття стало своєрідною лабораторією конструктивного вдосконалення духових інструментів, створення багатьох нових їх видів. Це, без сумніву, позначилося на розвитку виконавства, педагогіки та репертуару» [4, с. 126]. Зростала кількість камерно-ансамблевої й концертної літератури, розширювався репертуар, розвивалася педагогіка, з'явилися нові посібники для навчання гри на духових інструментах.

На початку XIX століття у Західній Європі почали формуватися духові виконавські та педагогічні школи. Важливу роль у цьому процесі відіграло відкриття консерваторій у таких великих європейських містах, як Париж (1795), Прага (1811), Варшава та Відень (1821), Лондон (1822), Будапешт (1840), Лейпциг (1843), Берлін і Кельн (1850), Бухарест (1864).

Упродовж XIX століття формуються дві найвідоміші гобойні школи – французька та німецька, між гобойстами яких точилося запекле суперництво, яке насамперед було пов'язане зі зміною конструкції інструмента, зокрема до нього було застосовано механізм системи клапанів Теобальда Бьома, а також винайдено вужчу тростину. Незважаючи на те, що новий інструмент позбувся різкості звучання й набув м'якості та здатності до гнучкого нюансування, його тембр втратив свою насиченість і характерність. Очевидно, саме тому подальше вдосконалення інструмента відбувалося двома шляхами.

У Німеччині та Чехії музиканти відкидали систему Бьома, залишаючись вірними старому зразку інструмента. До речі, інструменти німецької системи існували, були популярними і навіть домінували в ряді європейських країн (зокрема й у Росії та колишньому СРСР) аж до початку 60-х років XX століття, тоді як гобой французької системи за своїми можливостями значно перевищували німецькі зразки, а тому заслужено отримали широке визнання.

**Аналіз наукових досліджень і публікацій.** Духовому виконавству відведено особливе місце у становленні й розвитку музичної культури. Його досліджували філософи античності й середньовіччя, аналізували теоретики музики і музиканти-практики доби класицизму й романтизму, вивчали науковці різних галузей наук XX ст. Сьогодні в Україні питання музичного виконавства розглядають фольклористи, дослідники історії музичного мистецтва, характеризуючи діяльність як окремих виконавців, так і музично-виконавських колективів, окреслюючи виконавські технології та інтерпретації музичних творів (В. Антонюк, В. Белікова, О. Бодіна, С. Грица, М. Давидов, Б. Деменко, А. Іваницький, О. Ільченко, Л. Касьяненко, Н. Кашкадамова, А. Кулієва, П. Круль, О. Маркова, В. Москаленко, В. Рожок, В. Сумарокова та ін.).

У музикознавчій літературі представлено і чимало праць, присвячених історії виникнення гобоя та становленню виконавських гобойних шкіл (В. Богданов, В. Давидов та ін). Однак діяльність львівської гобойної школи лишилася поза їх увагою, незважаючи на те, що у Львові мав місце синтез двох традицій – німецької та французької, що й спонукало нас до написання означеного дослідження.

**Мета статті** – коротко окресливши історію становлення виконавської гобойної традиції у Львові, встановити її зв'язок із європейськими традиціями; визначити основні риси львівської гобойної школи.

**Виклад основного матеріалу.** Львівська гобойна школа розпочинає свою історію із другої половини XIX століття (приблизно із 1853 року), коли до Консерваторії Галицького музичного товариства прийшов працювати професор Карл Брунгофер, німець за походженням, який викладав тут гру на всіх дерев'яних духових інструментах. Якщо у «1855 році у нього навчалися двоє кларнетистів, троє флейтистів та гобойст» [3, с. 79], то вже у 1888 році в консерваторії відкривають клас гобоя, який очолив професор Франц Фугль, в якому у 1918-1919 навчальному році навчалися вже 13 учнів.

Із 1921 року до консерваторії викладати гру на гобой було запрошено ще одного викладача – Юзефа (Зигмунта) Ганда, який пропрацював тут до 1939 року, а згодом продовжив роботу в новоствореній Львівській державній консерваторії як професор класу гобоя. Юзеф Ганд був випускником Варшавської консерваторії, а отже, за манерою виконання представляв польську школу, яка тяжіла до французької традиції. Про високий рівень Ганда як музиканта-виконавця згадують його сучасники, які, зокрема, зазначали, що у 1933 році йому доводилося грати із такими видатними постатями, як Густав Малер і Моріс Равель. На жаль, у роки Другої світової війни Ю. Ганд разом із багатьма іншими талановитими львівськими музикантами єврейської національності загинув від рук німецьких окупантів [3, с. 26].

Зауважимо, що зазвичай гру на духових інструментах у музичних навчальних закладах Львова викладали музиканти місцевих оркестрів – оперного, філармонічного, військового духового.

Подальші етапи становлення львівської гобойної школи пов'язані з іменами К. Юркевича, Л. Пеленського, В. Смика, Ю. Мишковського, які презентували польську гобойну школу (вони не лише грали на гобоях французької системи, а й манера їх виконання, а також підхід до естетичної оцінки тембру гобоя відповідали французькій школі) та А. Аверкієва, В. Терентьєва, Г. Могили, Л. Стрельченка, які представляли російську гобойну школу, що базувалася на німецько-чеській традиції (тобто мала російську гілку німецької традиції) й характеризувалася широким звучанням та надто віброваним і виразним тоном. При цьому Григорій Могила вважався в цьому контексті певним винятком, адже, граючи на німецькому гобой, досягав звучання французького інструмента із «вузким», зі специфічним призвуком, тоном. Він не демонстрував характерного для старої німецької школи широкого, теплого, дещо матового звука, традиційної «німецької» краси тембру, не намагався грати тепло і об'ємно. Натомість його оркестрові партії були бездоганно відшліфовані, а техніка відзначалася феноменальністю, досконалою викінченістю кожної музичної фрази. Працюючи у симфонічному оркестрі Львівської філармонії, Г. Могила був не лише своєрідним взірцем для молодих музикантів, а й мав неабиякий вплив на львівське гобойне виконавство загалом.

Сьогодні найяскравішим представником львівської гобойної школи є Вячеслав Цайтц, який також долучився до її становлення. Характерним для Цайтца-виконавця є глибоке філософське переосмислення музики, що, можливо, стало вирішальним у забезпеченні йому виконавського успіху.

Зважаючи на викладене вище, зауважимо, що Львівська гобойна школа має два джерела для наслідування: західно-європейське (первинне) та російське (дещо пізніше). Причому, західно-європейська традиція представлена двома школами – німецько-чеською та французькою, яка неабияк проявила себе у навичках гри на гобой та естетичній оцінці гобойного звучання, відмінній від російської школи. Російська традиція була похідною від німецької та чеської шкіл.

Таким чином, у Львові мав місце синтез декількох виконавських систем: французької, німецько-чеської та російської.

Львівська манера гри на гобой неабияк еволюціонувала. У перші повосенні роки вона була дещо важкуватою: досить значний натиск повітря, стара постановка губного апарату із розтяганням губ, брак легкості, невимушеності й простоти в техніці. Гобой не вважався технічним інструментом, хоча на Заході вже існували яскраві віртуозні школи.

60-70-ті роки пройшли під знаком переходу на французьку систему. Слід зауважити, що наше уявлення про французьку манеру гри (за наявності вуха, обмеженого звука) виявилось дещо хибним, оскільки французькі гобоїсти вмiли грати і теплим, і повним звуком, а красу тону поєднували із високою технікою, рівністю звука по всьому діапазону, вільним володінням усіма регістрами. У володінні верхнім діапазоном інструмента львівська школа в перші повосенні роки неабияк відставала, тому перехід до французької системи виявився досить болісним.

Сьогодні специфічними рисами львівської гобойної школи є: гнучкість і пластика звуковедення та голосоведення; особлива ліричність та кантіленність; специфічне тембральне забарвлення звука (це відзначалося на всіх конкурсах і майстер-класах за участю представників школи); уміння не лише збагачувати тембральне забарвлення різноманітними відтінками, будуючи певний їх спектр, а й досить художньо ними

користуватися, а як наслідок – наявність не просто красивого тембру, а й багатства відтінків, своєрідної техніки, яка дозволяє художньо виправдано, доцільно й раціонально цей тембр і відтінки використовувати, адже для того, щоб звук інструмента справляв естетично повноцінне враження, він повинен бути повноцінним тембрально, відповідати тій моделі, яка існує в суспільній свідомості для тембру даного інструмента.

**Висновки.** У даному дослідженні нами було зроблено ретроспективний аналіз виникнення, становлення та розвитку львівської гобойної школи. Доведено, що на неї неабиякий вплив мала західно-європейська традиція, представлена синтезом російської, німецько-чеської та французької виконавських систем, остання з яких найкраще проявила себе в естетичній оцінці гобойного звучання.

На сучасному етапі львівській гобойній школі притаманні ті ж тенденції, що спостерігаються у всьому світі. Основна із них – прагнення поєднати красу звука і віртуозність. Проте на цьому шляху музикантів чекає ще чимало роботи.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ століття / В. О. Богданов. – Харків : Основа, 2000. – 344 с.
2. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів : СПОЛОМ, 2003. – Т. 1. – 288 с.
3. Сторінки історії Львівської державної музичної академії імені М. В. Лсенка / [літ. ред. Н. Кашкадамова та ін.]. – Львів : СПОЛОМ, 2003. – 256 с.
4. Усов Ю. Історія зарубіжного исполнительства на духових інструментах / Ю. Усов. – Москва : Музыка, 1989. – 207 с.
5. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство : справочник / А. Черных. – Москва : Сов. композитор, 1989. – 320 с.
6. Burgess G. The Oboe / G. Burgess, B. Haynes. – New Haven and London : Yale University Press, 2004. – 418 p.

*Дата надходження до редакції: 22.10.2018 р.*

УДК 782/785 (477.8)

**Олександра КОМІСАРОВА,**

*студентка магістратури*

*кафедри естрадної музики Інституту мистецтва*

*Рівненського державного гуманітарного університету*

## ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ РОК-МУЗИКИ В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ

*У статті висвітлено історичні особливості становлення рок-музики як частини альтернативної культури Західної України. Визначено ознаки відродження рок-музики в українському просторі. Охарактеризовано рок-музику як форму молодіжного*

*руху та визначено специфіку функціонування офіційних й альтернативних рок-гуртів.*

**Ключові слова:** рок-музика, альтернативна культура, Західна Україна, андеграунд, рок-гурт, дискурс.