

ISSN 2519-4496

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

**Проблеми взаємодії  
мистецтва, педагогіки  
та теорії і практики освіти**

**ПАМ'ЯТІ ВАЛЕРІЯ БОГДАНОВА**

Збірник наукових статей  
Випуск 54

Харків  
2019

ISSN 2519-4496

MINISTRY OF CULTURE, YOUTH AND SPORT OF UKRAINE  
KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS  
named after I. P. KOTLYAREVSKY

# **Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education**

**IN MEMORY OF VALERII BOHDANOV**

Collection of research papers  
Issue 54

Kharkiv  
2019

ISSN 2519-4496

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, МОЛОДЁЖИ И СПОРТА УКРАИНЫ  
ХАРЬКОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ  
ИМЕНИ И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО

**Проблемы взаимодействия  
искусства, педагогики  
и теории и практики образования**

**ПАМЯТИ ВАЛЕРИЯ БОГДАНОВА**

Сборник научных статей  
Выпуск 54

Харьков  
2019

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
(Протокол № 2 від 26 вересня 2019 року)

Видання індексується базами даних Google Scholar, Бібліометрика української науки, ELIBRARY.ru (РІНЦ),  
реферується та відображається у загальнодержавній реферативній базі даних «Україна наукова»  
[http://www.nbuv.gov.ua/db/ref.html]

**Редакційна колегія:**

**Україна** – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського:  
**Веркіна Т. Б.** – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор  
ХНУМ імені І. П. Котляревського (голова); **Гребенюк Н. Є.** – д-р мистецтвознавства, професор;  
**Драч І. С.** – д-р мистецтвознавства, професор; **Очеретовська Н. Л.** – д-р мистецтвознав-  
ства, професор; **Шаповалова Л. В.** – д-р мистецтвознавства, професор; *Національна музична  
академія України імені П. І. Чайковського (Київ):* **Черкашина М. Р.** – д-р мистецтвознавства,  
професор; *Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка:* **Княнинецька Л. О.** –  
д-р мистецтвознавства, професор.

**Польща (Polska)** – *Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy:* **Bednarek Wiesław** –  
dr. hab., prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski [Беднарек В'єслав – д-р хабілітований, професор  
вокально-акторської кафедри, Бидгощ]; *Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu*  
[Музична академія імені І.-Я. Падеревського (Познань)]: **Jeremusz-Lewandowska Anna** – prof.,  
dr. hab., Wydział Wokalno-Aktorski [Йеремус-Левандовська Анна – д-р хабілітований, профе-  
сор вокально-акторської кафедри]; *Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa [Tea-  
тральна академія імені А. Зельверовича (Варшава)]:* **Waszkiel Marek** – dr. hab., prof. [д-р хабі-  
літований, професор].

**Німеччина (Deutschland)** – *Institute für Musikwissenschaft, Leipzig* [Інститут музико-  
знавства, Лейпциг]: **Loos Helmut** – dr., prof. [Лоос Хельмут – д-р, професор];

**Сербія (Serbia)** – *University of Arts Belgrade* [Белградський університет мистецтв]:  
**Petrovic Milena** – associate Professor of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music [асоці-  
йований професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти, факультет музики].

**Відповідальний за випуск** – канд. мистецтвознавства, професор А. М. Жданько

**Редактор-упорядник:** Ю. П. Величко

**Редактор:** Г. І. Ганзбург, канд. мистецтвознавства

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.**  
Пам'яті **Валерія Богданова** : зб. наук. ст. Вип. 54 / Харків. нац. ун-т мистецтв  
імені І. П. Котляревського ; ред.-упор. Ю. П. Величко ; ред. Г. І. Ганзбург. Харків :  
ХНУМ, 2019. 220 с.

Представлений збірник статей присвячено пам'яті видатного українського музиканта й науковця, доктора мистецтвознавства, професора Валерія Олександровича Богданова (1939–2017), найбільш плідні роки багатогранної діяльності якого пройшли у стінах ХНУМ. Учні й колеги пам'ятають його як талановитого виконавця-трубача, диригента, педагога та музикознавця. Відкривають збірник (І розділ) наукові розвідки, що розглядають широкий спектр питань багатовекторності самореалізації творчої особистості (всесічно розкривається феномен Валерія Богданова). Історичні аспекти розвитку духової музики привернули увагу авторів робіт, що увійшли до II розділу. Проблеми еволюції духових музичних інструментів та сучасні тенденції вдосконалення виконавської майстерності музикантів-духовиків стали предметом ґрунтовних досліджень різних за своїм науковим досвідом авторів (III розділ). У додатках до збірника подасться повна бібліографія наукових праць В. Богданова та наводяться фотоматеріали, що ілюструють життєвий і творчий шлях митця. Видання призначене для професійного музичного кола – студентів, аспірантів, викладачів – та може бути цікавим і любителям мистецтва.

ББК 85.31



**ЗМІСТ**  
**СОДЕРЖАНИЕ**  
**TABLE OF CONTENTS**

□ **Зміст** ■ **Содержание** ■ **Table of contents** ..... 5

**Розділ 1. Раздел 1. Section 1.**

**Феномен Валерія Богданова – багатовекторність самореалізації  
творчої особистості**

**Феномен Валерия Богданова – многовекторность самореализации  
творческой личности**

**The phenomenon of Valerii Bohdanov – multi-vector self-realization of creative  
personality**

□ Овчар О. П. **В. О. Богданов – видатний дослідник історії духового  
мистецтва в Україні: життєвий і творчий шлях** ■ Овчар А. П.  
В. О. Богданов – выдающийся исследователь духового искусства в Украине: жизненный  
и творческий путь ■ Ovchar O. P. V. O. Bohdanov – an outstanding researcher of the  
history of wind art in Ukraine: his life and creative career ..... 8

□ Цюлюпа С. Д. **Докторські дисертації духовиків України (кін. XX –  
поч. XXI ст.)** ■ Цюлюпа С. Д. Докторские диссертации духовиков Украины (кон. XX –  
нач. XXI ст.) ■ Tsiuliupa S. D. Doctoral dissertations of wind instruments musicians  
in Ukraine (the end of XX – early XXI century) ..... 24

□ Линник М. С. **Ростислав Геніка: исполнитель, педагог, композитор**  
■ Линник М. С. Ростислав Геніка: виконавець, педагог, композитор ■ Lynnyk M. S.  
Rostislav Genika: performer, teacher, composer ..... 39

**Розділ 2. Раздел 2. Section 2.**

**Жанрове розмаїття духової музики – від доби Відродження  
до сьогодення**

**Жанровое разнообразие духовой музыки – от эпохи Возрождения  
до современности**

**Genre variety of wind instrument music – from the Renaissance to the present**

□ Дубка О. С. **Соната для тромбона другої половини XVI –  
початку XIX століття в контексті історичних та національних традицій  
розвитку жанру** ■ Дубка А. С. Соната для тромбона второй половины XVI –  
начала XIX веков в контексте исторических и национальных традиций развития жанра



- Dubka O. S. Sonata for the trombone of the second half of the 16th – the beginning of the 19<sup>th</sup> centuries in the context of historical and national traditions of development of the genre 55
- Мартинова В. І. Концерт для гобоя з оркестром у творчості композиторів Новітнього часу: аспекти жанрової стилістики
- Мартынова В. И. Концерт для гобоя с оркестром в творчестве композиторов Новейшего времени: аспекты жанровой стилистики ■ Martynova V. I. Concerto for Oboe and Orchestra in the Works by Modern Time Composers: Aspects of Genre Stylistics ... 71
- Оболенська М. М. Концертмейстер — володар часу (на прикладі Сонати для валторни і фортепіано Ж. Віньєрі) ■ Оболенская М. М. Концертмейстер – повелитель времени (на примере Сонаты для валторны и фортепиано Ж. Виньери) ■ Obolenska M. M. The Accompanist as the Lord of Time (on the Example of Sonata for French Horn and Piano by Jane Vignery) ..... 93
- Чуриков В. В. Концерт для саксофона та струнного оркестру П.-М. Дюбуа: методичні настанови до виконання ■ Чуриков В. В. Концерт для саксофона и струнного оркестра П.-М. Дюбуа: методические указания к исполнению
- Churikov V. V. Concert for saxophone and string orchestra P.-M. Dubois: guidelines for execution ..... 107

### Розділ 3. Раздел 3. Section 3.

#### Шляхи еволюції духових музичних інструментів і тенденції вдосконалення виконавської майстерності музикантів-духовиків Пути эволюции духовых музыкальных инструментов и тенденции совершенствования исполнительского мастерства музыкантов-духовиков The ways of evolution of wind musical instruments and tendency of perfecting of performing skill of wind instruments musicians

- Тарарак Ю. П. Історія виникнення та розвитку труби: органологічний аспект ■ Тарарак Ю. П. История возникновения и развития трубы: органологический аспект ■ Tararak Yu. P. The history of the origin and development of the trumpet: the organological aspect ..... 123
- Ильенко М. М. Проблема «virtus» в музыкальном исполнительстве
- Ильенко М. М. Проблема «virtus» у музичному виконавському мистецтві
- Iliencko M. M. The "virtus" problem in musical performing ..... 138
- Стецюк Р. А. Інструментально-видовий стиль як виконавський феномен (на прикладі саксофона) ■ Стецюк Р. О. Инструментально-видовой стиль как исполнительский феномен (на примере саксофона) ■ Stetsiuk R. O. Varietal instrumental style as a performance-related phenomenon (case study: saxophone) ..... 154



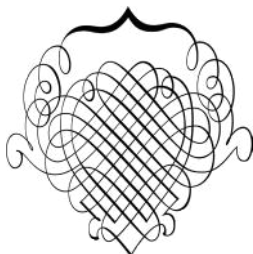
□ Концевич О. Ю. Щоденник виконавської майстерності: сфера універсальних навичок сучасного трубача ■ Концевич О. Ю. Дневник исполнительского мастерства: сфера универсальных навыков современного трубача ■ Kontsevych O. Yu. Diary of performing mastership: the sphere of universal skills of modern trumpeter .....	174
□ Коновал К. К. Флейтове мистецтво в Харкові: виконавські та педагогічні традиції ■ Коновал К. К. Флейтовое искусство в Харькове: исполнительские и педагогические традиции ■ Konoval K. K. The flute art in Kharkiv: the performing and pedagogical traditions .....	190

#### Додаток 1. Приложение 1. Attachment 1.

□ Бібліографія наукових праць В. О. Богданова (наведено за виданням: Богданова Л. А. Валерий Богданов. К 70-летию музыканта : монография. Харьков, 2009. — С. 42–46) ■ Библиография научных работ В. А. Богданова (приводится по изданию: Богданова Л. А. Валерий Богданов. К 70-летию музыканта : монография. Харьков, 2009. — С. 42–46) ■ Bibliography of the scientific works by V. O. Bohdanov (given by edition: Богданова Л. А. Валерий Богданов. К 70-летию музыканта : монография. Харьков, 2009. — Р. 42–46) .....	202
---	-----

#### Додаток 2. Приложение 2. Attachment 2.

□ Фотоматеріали (з видання: Богданова Л. А. Валерий Богданов. К 70-летию музыканта : монография. Харьков, 2009. 88 с. та з архіву родини Богданових) ■ Фотоматериалы (из издания: Богданова Л. А. Валерий Богданов. К 70-летию музыканта : монография. Харьков, 2009. 88 с. и из архива семьи Богдановых) ■ Photo materials (from the edition: Богданова Л. А. Валерий Богданов. К 70 летию музыканта : монография. Харьков, 2009. 88 p. and from the archive of the Bohdanov's family) .....	207
Про авторів .....	215
Обавторах .....	216
About authors .....	217



## Розділ 1.

### Феномен Валерія Богданова – багатовекторність самореалізації творчої особистості

УДК 78.072.2 : 780.64 (477.54) (092)

DOI 10.34064/khnum1-5401

**Овчар О. П.**

ORCID 0000-0003-1274-2362

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, Майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **В. О. Богданов – видатний дослідник історії духового мистецтва в Україні: життєвий і творчий шлях**

**АНОТАЦІЯ** ■ **Овчар О. П. В. О. Богданов – видатний дослідник історії духового мистецтва в Україні: життєвий і творчий шлях.** ■ Стаття присвячена діяльності видатного музиканта – виконавця, диригента, педагога, дослідника історії духового мистецтва України – Валерія Богданова. За всіма окресленими та охарактеризованими напрямками діяльності музиканта його досягнення обумовлені, по-перше, особливостями різних періодів життєвого і творчого шляху, історичними обставинами та певним мистецьким досвідом, по-друге, особистісними якостями митця. Науково-педагогічна діяльність Валерія Богданова є однією з вершин його багатогранної активності та втіленням справжнього покликання, що поєднало у собі талант і досвід музиканта-практика, виконавця і диригента з педагогічною, науковою і просвітницькою роботою у тій мірі, яка дозволяє говорити про особливий статус універсального музиканта – діяча музичного мистецтва. ■ **Ключові слова:**





*Валерій Богданов; духове мистецтво України; історія духового мистецтва; духові інструменти; оркестр духових інструментів.*

**АННОТАЦІЯ ■ Овчар А. П. В. А. Богданов – выдающийся исследователь истории духового искусства в Украине: жизненный и творческий путь.** ■ Статья посвящена деятельности выдающегося музыканта – исполнителя, дирижера, педагога, исследователя истории духового искусства Украины Валерия Богданова. По всем очерченным и охарактеризованным направлениям деятельности музыканта его достижения обусловлены, во-первых, особенностями различных периодов жизненного и творческого пути, историческими обстоятельствами и определенным художественным опытом, во-вторых, личностными качествами художника. Научно-педагогическая деятельность Валерия Богданова является одной из вершин его многогранной активности и воплощением истинного призвания, что объединило в себе талант и опыт музыканта-практика, исполнителя и дирижера, с педагогической, научной и просветительской работой в той мере, которая позволяет говорить об особом статусе универсального музыканта – деятеля музыкального искусства. ■ **Ключевые слова:** Валерий Богданов; духовое искусство Украины; история духового искусства; духовые инструменты; оркестр духовых инструментов.

**ABSTRAKT ■ Ovchar O. P. V. O. Bohdanov – an outstanding researcher of the history of wind art in Ukraine: his life and creative career.**

■ **Background.** The question of a comprehensive assessment of certain musicians' work has both artistic and aesthetic, sociocultural, and ethical projections associated with the evaluation of the creativity and activity of the musician both during their lifetime and after their passing. This issue also continues to be acutely relevant in the area of studying and shaping the scope of cultural knowledge about traditions and innovations in all spheres of musical art, about the role of an individual in the historical and cultural process both in the national and in the civilizational, globalizational aspects. Another important aspect is the study of one's own cultural traditions and achievements (at the national, regional and other levels.), which makes it possible to reveal something universal and particular in all areas of musical practice (composition, performance, teaching, etc.) and give them an objective assessment. In this connection, musicians – our contemporaries,



whose achievements are diverse and very significant in the musical field and whose versatile contribution to the development of musical art cannot be overestimated, – need special public and scientific attention. One of such outstanding figures of modern Ukraine is Valerii Bohdanov (13/07/1939–10/10/2017), a trumpet performer, conductor, teacher, musicologist, who devoted his whole life to music art in its various manifestations, achieved the highest results in all spheres of activity and went down in the history of Ukrainian musical art as one of the rare examples of a universal musician. His performance, conducting, pedagogical, and research activities in the field of wind instruments performance are so significant that they require a complex study, which as yet does not exist, and this paper seems to be one of the first steps on this path.

**Objectives.** The purpose of this paper is to evaluate the life and career of the outstanding musician Valerii Bohdanov from the viewpoint of his contribution to the study of the history of wind performance in Ukraine.

**Methods.** This paper employs a complex of several research methods related to the statement of the theme and its specificity: historical method, which allowed considering facts from life and work of V. Bohdanov in relation to the peculiarities of historical conditions of the time; historical and cultural method, thanks to which one can take into account the general context of music art, in particular, events and phenomena of musical practice within certain conditions of national culture, traditions and possibilities, specified amongst others at the ideological level; biographical method of research, due to which different periods of the musician's creativity, directions of his activity, as well as their prerequisites, development paths and results are described; comparative method, associated with the comparative characteristics of stages and tendencies of Valerii Bohdanov's work in different periods of his life; phenomenological method, featuring characteristics of unique interaction of various facets of the universal musician – the artist of music art.

**Results.** The versatile activity of V. Bohdanov, a prominent musician, performer, conductor, teacher, researcher of the history of wind art in Ukraine, is distinguished by a special degree of interrelation of these spheres, which indicates the special quality of the universalism of Valerii Oleksandrovyich's personality as a phenomenon. According to the outlined and characterized areas of the musician's activity all his achievements are determined, firstly, by the peculiarities of different periods of his life and career, historical circumstances and certain artistic experience, and secondly, by his personal qualities. The research



and pedagogical activity of V. Bohdanov is one of the peaks of his multifaceted activity and the embodiment of the true mission, which combined the talent and experience of the practising musician, performer and conductor with pedagogical, scientific and educational work to the extent that allows speaking about a special status of a universal musician – a worker of musical art. An individual feature of V. Bohdanov's universalism is that, being a practising musician, performer and conductor, he achieved the highest results in the scientific field, made an invaluable contribution to the study of the history of wind performance in Ukraine.

**Conclusions.** The research findings indicate that Valerii Bohdanov's activity is distinguished by the diversity and special status of universalism; its various facets are not just interconnected, they are interdependent and, thanks to a complex of personality characteristics, have become the basis for the outstanding result that was achieved by the musician. At the same time, the scientific side of Valerii Bohdanov's work, dedicated to the history of wind instrument performance in Ukraine, has become a kind of pinnacle of his creative and life journey. Based on the aforesaid, we believe that the results of the presented research can be used in further scientific research related to such issues as: the study of Valerii Bohdanov's research, performance, conducting, and pedagogical activities, as well as the work of other musicians, representatives of the wind music art of Ukraine; the characteristic of wind instruments performance schools; the search for answers to the questions faced by modern wind instruments performance, in particular, in the context of tradition and innovation, organology, genre-stylistics, repertoire, etc.

■ **Key words:** *Valerii Bohdanov; wind art of Ukraine; history of wind art; wind instruments; wind instruments orchestra.*

**Постановка проблеми.** Одним із «вічних» питань, пов'язаних з розвитком культури та мистецтва, залишається питання оцінки того доробку, який залишають нам митці минулого. Це стосується й музичного мистецтва з його специфікою, де, насамперед, варто відзначити особливу форму побутування його головного артефакту – музичного твору, що потребує виконавця як «посередника» між автором (композитором) та слухачем. Як і в інших галузях знань, часовий розвиток музичного мистецтва потребує певної оцінки здобутків попередників у всіх його сферах – композиторській, виконавській, науковій, педагогічній. Збір цієї інформації, її дослідницька обробка, узагальнення,



різноманітна систематизація, усвідомлення взаємодії традицій та новаторства, дають можливість розуміння дії тих процесів і закономірностей, які обумовлюють як минуле мистецтва, так і його сьогодення та майбутнє.

Питання всебічної оцінки діяльності конкретних музикантів має і художньо-естетичну, і соціокультурну, і етичну проєкції, пов'язані з оцінкою творчості та діяльності музиканта як при його житті, так і після його відходу з нього. Дане питання також продовжує залишатися гостро актуальним у площині вивчення й формування багажу знань про традиції та новачі в усіх сферах музичного мистецтва, про роль окремої особистості в історико-культурному процесі як в національному, так і в цивілізаційному, глобалізаційному аспектах; важливим також є аспект вивчення власних культурних традицій та досягнень (на рівні національному, регіональному й т. д.), що дозволяє виявити універсальне та особливе в усіх областях музичної практики (композиторської, виконавської, педагогічної) та дати їм об'єктивну оцінку.

У зв'язку з цим, уваги потребують постаті музикантів – наших сучасників, чий досягнення на музичних теренах є різноманітними й дуже значними, та чий різнобічний внесок у розвиток музичного мистецтва важко переоцінити. Одним із таких видатних діячів сучасної України є Валерій Богданов (13.07.1939–10.10.2017), виконавець на трубі, диригент, педагог, музикознавець, який присвятив все своє життя мистецтву виконавства на духових інструментах у різних його проявах, який досяг у всіх сферах діяльності найвищих результатів та ввійшов до історії українського музичного мистецтва як один з рідкісних прикладів музиканта-універсала. Його виконавська, диригентська, педагогічна, наукова діяльність у сфері виконавства на духових інструментах настільки значуща, що вимагає комплексного дослідження, якого поки що не існує, і дана стаття представляється одним з перших етапів на цьому шляху.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** На жаль, постать Валерія Олександровича Богданова ще не дістала в музикознавстві помітного відображення, хоча, безперечно, вона цього достойна, бо заслуги видатного музиканта є незаперечними та очевидними для всього українського музичного співтовариства, для його колег- вико-



навців, для слухачів, для учнів, для музикознавців. Відзначимо невеличку монографію, яку присвятила 70-літтю митця його дружина, Лідія Дмитрівна Богданова [14]. Ця праця містить фактологічний матеріал про життя та творчість музиканта, перелік його наукових праць, нагород, а також цікавий ілюстративний матеріал, основу якого складають фотографії різних років, котрі дають уявлення про особливості діяльності В. Богданова в різні роки життя. Можна згадати довідник А. Черних [15], де є стисла інформація про творчі здобутки В. Богданова на той час, а також невеличку інформаційну колонку в «Енциклопедії сучасної України» (виданої 2004 року в Києві). Власне, на даний момент основним джерелом наукових робіт, що характеризують діяльність Валерія Богданова, є його дослідження з історії духового мистецтва в Україні, які сукупно створюють масштабну, детальну, історично безцінну й вельми цікаву панораму не тільки духового мистецтва України кількох століть, але й картину музичного життя українського суспільства тих часів. Валерієм Олександровичем написано близько 40 монографій [1] та статей [2–12] з історії духового мистецтва України, а також кандидатська та докторська дисертації [13].

**Мета й завдання.** Метою даної статті є оціночна характеристика життєвого і творчого шляху видатного музиканта Валерія Богданова в аспекті його внеску в дослідження історії духового виконавства в Україні.

**Методи дослідження.** У представленій статті використано комплекс кількох методів дослідження, пов'язаних з постановкою теми та її специфікою: історичний метод, який дозволив розглянути факти з життя та творчості В. Богданова в їхньому взаємозв'язку з особливостями історичних умов певного часу; історико-культурологічний, завдяки якому можна врахувати загальний контекст музичного мистецтва, зокрема, подій і явищ музичної практики в конкретних умовах, традицій і можливостей, обумовлених в тому числі на ідеологічному рівні; біографічний метод дослідження, завдяки чому проаналізовані різні періоди творчості музиканта, напрямки його діяльності, а також їхнє підґрунтя, шляхи розвитку та творчі результати; компаративний, пов'язаний з порівняльними характеристиками етапів



і тенденцій розвитку різних напрямків діяльності Валерія Богданова в різні періоди життя та творчості; феноменологічний, який містить характеристики унікальної взаємодії різних сторін універсального музиканта – діяча музичного мистецтва.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Різнобічна діяльність видатного музиканта – виконавця, диригента, педагога, дослідника історії духового мистецтва України – Валерія Богданова вирізняється особливим рівнем взаємозв'язку цих сфер, що свідчить про феноменальний рівень універсалізму особистості митця. Дійсно, на запитання, ким був насамперед Валерій Олександрович – виконавцем, диригентом, педагогом, науковцем – неможливо дати однозначну відповідь. За всіма окресленими напрямками діяльності музиканта його досягнення обумовлені, по-перше, особливостями різних періодів життєвого та творчого шляху, історичними обставинами й певним художнім досвідом, по-друге, особистісними якостями. Науково-педагогічна діяльність В. Богданова є однією з вершин його багатогранної творчої активності та втіленням справжнього покликання, що об'єднало в собі талант і досвід музиканта-практика, виконавця й диригента, з педагогічною, науковою та просвітницькою роботою в тій мірі, яка дозволяє говорити про особливий статус універсального музиканта – діяча музичного мистецтва. Індивідуальною особливістю універсалізму В. Богданова є те, що, будучи музикантом-практиком, виконавцем і диригентом, він досяг завдяки взаємодії надбаних протягом життя знань найвищого результату в науковій сфері, зробив неоціненний внесок до вивчення історії духового виконавства в Україні. Недарма відомий музикант, «патріарх» українського духового виконавства, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського В. Апатський називав В. О. Богданова «Колумбом» історії духового виконавства України.

Власний музикантський досвід Валерія Олександровича, а також його талант і наполегливість стали запорукою професійної майстерності та майбутніх здобутків у різних напрямках його діяльності. Захоплений звучанням духового оркестру, Валерій Богданов почав навчатися гри на трубі і вже з дитинства проявив не тільки музичні



здібності, але й старанність, активність, вимогливість, які допомогли йому досягти вершин майстерності. Працелюбність В. Богданова завжди була надзвичайною. Навчаючись у музичному училищі Дніпропетровська (клас П. М. Іванова), а також граючи у військовому оркестрі зенітно-артилерійського військового училища, В. Богданов отримав ґрунтовну теоретичну та практичну підготовку, яка й дозволила йому 1958 року вступити до московського Інституту військових диригентів (пізніше – Військово-диригентський факультет при Московській державній консерваторії імені П. І. Чайковського). Тридцятирічна військово-диригентська практика Валерія Олександровича обумовила той досвід і той дослідницький шлях, з яким ми вже знайомі.

Багаторічна власна концертно-виконавська діяльність багато в чому сприяла успішному рішення на практиці всіх питань, що пов'язані як з організацією сольної підготовки музикантів – виконавців на духових інструментах, так і з оркестровим виконавством взагалі. Майстерність трактування та виконання службово-стройового репертуару, надзвичайно тонка інтерпретація концертних творів, висока культура звучання оркестрів, якими керував В. Богданов, – прикметна риса Валерія Олександровича як диригента.

Подальший життєвий і творчий шлях В. Богданова, як людини військової, був пов'язаний з різними місцями служби. У своїй монографії [14] Лідія Богданова, пропонує періодизацію життя та творчості В. Богданова, котра позначена назвами міст, де музиканту довелося служити та працювати: «московський» період (навчання та перші роки самостійності у професії); «дрезденський» період (найнасиченіший різноманітною концертною діяльністю); «київський» період (визначений особистісними й творчими контактами з І. С. Ладановським, Г. О. Кузнецовим та С. Л. Глушковським); «одеський період» (на посаді начальника військово-оркестрової служби Одеського військового округу, де про організовані В. Богдановим концерти із захопленням відгукувалась преса, вони були помітною подією мистецького життя міста, їхні програми склалися з найкращих зразків світового музичного мистецтва); «вінсдорфський» період (В. Богданов виявив неабиякі професійно-організаторські здібності, започаткувавши нову сис-



тему конкурсів військових оркестрів, що спонукало їх до підвищення виконавської майстерності та набуло важливого позитивного ефекту у царині міждержавного співробітництва). Як визнання заслуг музиканта, 1981 року йому було присвоєно почесне звання «Заслужений артист РРФСР».

«Новосибірський» період відзначився новими умовами праці та, власне, початком зацікавленості В. Богданова історією духового мистецтва, зокрема, України, своєї Батьківщини. Величезний практичний досвід, а також відмінні умови праці в різних творчих осередках створили необхідний досвід, на ґрунті якого щедро проросли «зернятка» наукової роботи, а поштовх цьому дала доктор мистецтвознавства, професор Новосибірської консерваторії Т. О. Роменська, яка рекомендувала В. Богданову ряд наукових праць, котрі допомогли б йому почати шлях музикознавця, та всіляко йому в цьому допомагала. Валерій Олександрович потім казав, що саме Т. О. Роменська «зробила з мене дослідника». У 1986 році В. Богданов стає пошукачем у Київській консерваторії (клас Є. Р. Носирєва). Успішний захист 1991 року кандидатської дисертації В. О. Богданова «Трактовка духових інструментів у симфоніях українських композиторів дожовтневого періоду» стала початком серйозної наукової роботи музиканта.

1992 року починається останній, «харківський» період життя і творчості Валерія Олександровича: він працює в Харківському державному інституті мистецтв імені І. П. Котляревського (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського). Діяльність В. Богданова в цей період є надзвичайно різноманітною та інтенсивною – і педагогічна, і наукова, і композиторська. Так, 2004 року В. О. Богданов стає членом Національної Спільки композиторів України (сектор музикознавства). Серед музичних творів для духового оркестру В. О. Богданова – Сюїта, Фантазія на теми пісень про Київ, Чорноморська фантазія, численні марші та перекладення для духового оркестру. У 2000 році виходить у світ монографія В. О. Богданова «Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку ХХ століття)» [1], а 2008 року музикант успішно захищає докторську дисерта-





цію «Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття)».

Поява цих праць, а також багатьох статей відкрило новий шлях у розвитку музикознавчої думки про духове мистецтво України. Саме В. Богданову належить перший досвід розробки системного викладення історичного розвитку вітчизняної історії духового музичного мистецтва. Тут треба згадати і програму курсу історії виконавського мистецтва на духових інструментах, складену для кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського 2007 року, в якій узагальнено великий та мало досліджений раніше матеріал з історії вітчизняного духового виконавства.

Відзначимо кілька важливих моментів, які можуть дати уявлення щодо досягнення В. Богдановим вершин майстерності музиканта в різних сферах та обумовлюють універсалізм його діяльності. До початку диригентської практики Валерій Олександрович отримав великий досвід виконавця, соліста-трубача військових оркестрів. Це, також, звісно, мало вплив на формування та розвиток його диригентської майстерності. Музикант осягнув природу духового оркестру в усіх тонкощах, виконав величезну частину відповідного репертуару, пізнав особливості трактування різних музичних жанрів, які складають основу згаданого репертуару.

Працюючи з оркестром як диригент, Валерій Олександрович завжди будував «репертуарну політику», спираючись на музичні твори тільки найвищого художнього гатунку. Ця принципова позиція завжди потребувала дуже великої, системної, продуманої роботи з оркестром, як стосовно концертного, так і службово-стройового репертуару. Ще одним важливим елементом наукових розвідок В. Богданова, окрім дослідження історії духового мистецтва України, є також окреслення лакун у цьому спектрі, які мають отримати своїх дослідників у майбутньому; проте ті основи, які заклали своїми науковими працями Валерій Олександрович, важко переоцінити.

Важливо відзначити, що в наукових працях Валерія Олександровича, особливо в масштабних (кандидатська та докторська дисертації, монографії), не тільки використані надзвичайно цінні архівні



матеріали, але й зроблено їхнє узагальнення, систематизація, осмислення та оцінка, що стало підґрунтям для висновків щодо тих процесів та закономірностей, котрі обумовили особливості розвитку духового виконавства в Україні. Завдяки цьому автор створив також періодизацію розвитку духового мистецтва в Україні, де кожен з періодів отримав характеристику як у системі, в контексті всього історично-мистецького процесу, так би мовити, «зовнішню», так і «внутрішню», де розглядаються різні явища, факти, події в їхній взаємообумовленості. Такий багаторівневий підхід, енциклопедично-панорамний та, водночас, не просто фактологічний, а інтелектуально-системний, підкріплений знаннями та навичками виконавця-практика з унікальним життєвим і творчим досвідом, помножений на особистісні якості музиканта – працелюбність, допитливість, не старіюча спрага знань та процесу їх отримання, прагнення до просвітництва в найширшому розумінні, багатогранний талант музиканта – виконавський, диригентський, педагогічний, науковий, а також любов до професії та відданість їй, що відповідає кращим прикладам, відомим нам з історії як музичного мистецтва, так і культури взагалі. Все це й зумовило той надзвичайно високий результат життя і творчості В. О. Богданова, де вершиною стали його наукові праці з історії духового виконавства в Україні. Саме вони увібрали в себе весь унікальний творчий досвід, котрий отримував музикант протягом десятиліть, і стали основою того феномену універсальності, який є яскравою характеристикою постаті Валерія Олександровича Богданова.

**Висновки й перспективи дослідження.** Всебічна оцінка діяльності музикантів – наших сучасників та попередників – допомагає нинішнім митцям, спираючись на досвід минулих поколінь, досягати нових вершин у творчості, відповідаючи таким чином на запит свого часу та навіть випереджаючи його, формуючи «порядок денний» сучасної культури – як індивідуалізованої (авторської, національної), так і глобалізованої, що відображає особливу сутність сьогодишньої природи комунікації в світі, одним з неодмінних «інструментів» якої є музичне мистецтво.

Отримані в процесі даного дослідження результати свідчать про те, що діяльність видатного українського музиканта, представника



виконавства на духових інструментах Валерія Богданова відрізняється різноманітністю та особливим статусом універсалізму; її різні сторони не просто взаємопов'язані, вони взаємообумовлені й, завдяки комплексу характеристик особистості Валерія Олександровича, стали основою того високого професійного результату, який був досягнутий митцем. При цьому, наукова сторона діяльності музиканта, присвячена історії виконавства на духових інструментах в Україні, стала своєрідною вершиною його творчого й життєвого шляху.

У рамках формату наукової статті можна лише зафіксувати та окреслити основні напрями дослідження, які годилося б присвятити як В. Богданову, так і іншим музикантам, чия діяльність є достойною особливої уваги наукової спільноти та може стати об'єктом не тільки чисельних наукових розвідок локального характеру, але й масштабної комплексної праці. Життя і творчість різнобічно обдарованого музиканта, який повністю присвятив себе виконавству на духових інструментах та його історії, має отримати високу оцінку, зафіксовану зусиллями науковців в історії музичного мистецтва. У зв'язку з вищезазначеним, ми вважаємо, що результати представленого дослідження можуть бути використані в подальших наукових працях, пов'язаних, наприклад, з наступною науковою проблематикою: з вивченням наукової, виконавської, диригентської, педагогічної діяльності Валерія Богданова, а також інших музикантів – представників духового музичного мистецтва України; з характеристикою шкіл виконавства на духових інструментах; з пошуком відповідей на питання, які стоять перед сучасним виконавством на духових інструментах, зокрема, в аспектах традиції й новаторства, органологічному, жанрово-стильовому, репертуарному та інших.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку XX століття) : монографія. Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. 2-ге вид., випр. і доповн. 349 с.
2. Богданов В. О. Деякі загальні міркування про роботу класів духових інструментів у музичних училищах при відділеннях ІРМТ Києва, Харкова



- та Одеси (1870–1917 рр.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2006. № 8. С. 9–17.
3. Богданов В. О. Київський магістратський оркестр // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2005. № 4. С. 21–37.
  4. Богданов В. О. Класи духових інструментів у музичному училищі при Київському відділенні ІРМТ (1870–1913 рр.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2006. № 7. С. 26–34.
  5. Богданов В. О. Класи духових інструментів у музичному училищі при Харківському відділенні ІРМТ (1886–1917 рр.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2006. № 9. С. 11–21.
  6. Богданов В. О. Кріпосні капели і оркестри в Україні // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2006. № 11. С. 17–25.
  7. Богданов В. О. Музикантські цехи в Україні на прикладі Львівського і Київського музикантських цехів (друга половина XVI–XIX ст.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2006. № 10. С. 3–13.
  8. Богданов В. О. Навчання і виконавство на духових інструментах в Братствах, Глухівській музичній школі і Харківському колегіумі в період розвитку музичної грамотності і освіти в Україні в першій половині XV–XVIII століттях // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2006. № 12. С. 3–13.
  9. Богданов В. О. Організація, інструментарій та склади полкової музики лівобережного козацтва в Україні (друга половина XVII – 80-ті рр. XVIII ст.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2005. № 7. С. 55–69.
  10. Богданов В. О. Рогові оркестри в Україні // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2005. № 1. С. 30–43.
  11. Богданов В. О. Службова діяльність та репертуар полкової музики лівобережного козацтва в Україні (друга половина XVII – 80-ті роки XVIII століття) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2005. № 8. С. 20–28.
  12. Богданов В. О. Трагування духових інструментів в «Українській симфонії» Е. Ванжури кінця XVIII ст. // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2005. № 5. С. 12–28.
  13. Богданов В. О. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства.



знавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. 32 с.

14. Богданова Л. А. Валерий Богданов. К 70-летию музыканта : монография. Харьков, 2009. 88 с.
15. Черных А. Советское духовое инструментальное искусство : справочник. Москва : Советский композитор, 1989. 318 с.

### REFERENCES

1. Bohdanov, V. (2007) *Istoriia dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrainy (vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX stolittia)* [History of the Spiritual Musical Art of Ukraine (from ancient times to the beginning of the twentieth century)] : monohrafiia. Kharkivskiy derzhavnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho [Kharkiv State Kotlyarevsky University of Arts]. Kharkiv, 349 p. [in Ukrainian].
2. Bohdanov, V. (2006) *Deiaki zahalni mirkuvannia pro robotu klasiv dukhovykh instrumentiv u muzychnykh uchylshchakh pry viddilenniakh IRMT Kyieva, Kharkova ta Odesy (1870–1917 rr.)* [Some general considerations about the work of the classes of wind instruments at musical colleges at the branches of the IISM of Kyiv, Kharkiv and Odessa (1870–1917)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts], (8), pp. 9–17 [in Ukrainian].
3. Bohdanov, V. (2005) *Kyivskiy mahistratskyi orkestr* [Kyiv magistrates' orchestra]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts], (4). pp. 21–37 [in Ukrainian].
4. Bohdanov, V. (2006) *Klasy dukhovykh instrumentiv u muzychnomu uchylshchi pry Kyivskomu viddilenni IRMT (1870–1913 rr.)* [Classes of wind instruments at a music school at the Kyiv branch of the IISC (1870–1913 biennium)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts], (7). pp. 26–34 [in Ukrainian].
5. Bohdanov, V. (2006) *Klasy dukhovykh instrumentiv u muzychnomu uchylshchi pry Kharkivskomu viddilenni IRMT (1886–1917 rr.)* [Classes of wind instruments at a music school at the Kharkiv branch of the IISC (1886–1917)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts], (9). pp. 11–21 [in Ukrainian].



6. Bohdanov, V. (2006) *Kriposni kapely i orkestry v Ukraini* [Fortified Chapels and Orchestras in Ukraine]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts], (11). pp. 17–25 [in Ukrainian].
7. Bohdanov, V. (2006) *Muzykantski tsekhy v Ukraini na prykladi Lvivskoho i Kyivskoho muzykantskykh tsekhiv (druha polovyna XVI–XIX st.)* [Musical workshops in Ukraine on the example of the Lviv and Kyiv musicians' shops (second half of the XVI–XIX centuries)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts], (10). pp. 3–13 [in Ukrainian].
8. Bohdanov, V. (2006) *Navchannia i vykonavstvo na dukhovykh instrumentakh v Bratstvakh, Hlukhivskii muzychnii shkoli i Kharkivskomu kolehiumi v period rozvytku muzychnoi hramotnosti i osvity v Ukraini v pershii polovyni XV–XVIII stolittiakh* [Training and performance on wind instruments in the Brotherhoods, the Hlukhiv Music School and the Kharkiv Collegium during the period of the development of musical literacy and education in Ukraine in the first half of the XV–XVIII centuries]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts], (12). pp. 3–13 [in Ukrainian].
9. Bohdanov, V. (2005) *Orhanizatsiia, instrumentarii ta sklady polkovoi muzyky livoberezhnoho kozatstva v Ukraini (druha polovyna XVII – 80-ti rr. XVIII st.)* [Organization, tools and warehouses of the regimental music of the left-bank Cossacks in Ukraine (second half of the XVII and eighteenth centuries of the XVIII century)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts], (7). pp. 55–69 [in Ukrainian].
10. Bohdanov, V. (2005) *Rohovi orkestry v Ukraini* [Horn orchestras in Ukraine]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts], (1). pp. 30–43 [in Ukrainian].
11. Bohdanov, V. (2005) *Sluzhbova diialnist ta repertuar polkovoi muzyky livoberezhnoho kozatstva v Ukraini (druha polovyna XVII – 80-ti roky XVIII stolittia)* [Service activity and repertoire of regimental music of the left-bank Cossacks in Ukraine (second half of the XVII – 80's of the XVIII century)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts], (8). pp. 20–28 [in Ukrainian].



12. Bohdanov, V. (2005) *Traktuvannia dukhovykh instrumentiv v «Ukrainskii symfonii» E. Vanzhury kintsia XVIII st.* [Interpretation of wind instruments in the «Ukrainian Symphony» E. Vanhuri of the end of the XVIII century]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts], (5). pp. 12–28 [in Ukrainian].
13. Bohdanov, V. (2008) *Shliakhy rozvytku dukhovoho muzychnoho mystetstva v Ukraini (vid vytokiv do pochatku KhKh stolittia)* [Ways of development of wind musical art in Ukraine (from the origins to the beginning of the twentieth century)] : avtoref. dys ... d-ra mystetstvoznavstva: 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]. Kyiv, 32 p. [in Ukrainian].
14. Bohdanova, L. (2009) *Valeriy Bohdanov. K 70-letiyu muzykanta* [Valeriy Bohdanov. To the 70th anniversary of the musician].: monografiya. Kharkiv, 88 p. [in Russian].
15. Chernykh, A. *Sovetskoe dukhovoie instrumentalnoe iskusstvo* [Soviet wind instrumental art] : spravochnik. Moskva : Sovetskii kompozitor [Soviet composer], 1989. 318 p. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 05.07.2019 р.*



УДК [780.8 : 780.64] : 001.817 (477) «19/20»

DOI 10.34064/khnum1-5402

**Цюлюпа С. Д.**

ORCID 0000-0002-1555-0836

Інститут мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету,  
33028, вул. Ст. Бандери, 12, м. Рівне, Україна

### **Докторські дисертації духовиків України (кін. XX – поч. XXI ст.)**

**АНОТАЦІЯ ■ Цюлюпа С. Д. Докторські дисертації духовиків України (кін. XX – поч. XXI ст.).** Стаття є першою спробою розкрити основні наукові досягнення викладачів кафедр духових та ударних інструментів вищих навчальних мистецьких закладів України III–IV рівнів акредитації за період другої половини XX та початку XXI століття. В статті систематизовано і проаналізовано зміст захищених докторських дисертацій за спеціальностями «музичне мистецтво», «теорія та методика професійної освіти», надано інформацію про авторів дисертаційних робіт, їх науковий та творчий доробок. ■ **Ключові слова:** *наука, педагогічна робота, докторська дисертація, духовики, фаховий інструмент.*

**АННОТАЦИЯ ■ Цюлюпа С. Д. Докторские диссертации духовиков Украины (кон. XX – нач. XXI ст.).** Статья представляет собой первую попытку раскрыть основные научные достижения преподавателей кафедр духовых и ударных инструментов высших учебных заведений Украины III–IV уровней аккредитации за период второй половины XX и начала XXI столетия. В статье систематизировано и проанализировано содержание защищенных докторских диссертаций по специальностям «музыкальное искусство», «теория и методика профессионального образования», представлена информация об авторах диссертационных работ, их научных и творческих достижениях. ■ **Ключевые слова:** *наука, педагогическая работа, докторская диссертация, духовики, профессиональный инструмент.*





**ABSTRACT ■ Tsiuliupa S. D. Doctoral dissertations of wind instruments musicians in Ukraine (the end of XX – early XXI century).**

■ This paper is the first attempt to lay out the major scientific achievements of teachers of faculties of wind and percussion instruments of Ukrainian universities with 3-4 accreditation levels, for the period from second half of XX – to beg. of XXI century. This article systematizes and precisely analyzes the content of obtained PhD dissertations on musical art, theory and methodic of professional education, musical art, theory, the methodic and organization of cultural and educational activities.

In the period of Ukraine's integration into the European entities, scientific work becomes the leitmotif of the activity of a teacher of a higher art educational institution.

The works of the leading scientists of Ukraine became the fundamental scientific researches of the evolution of spiritual musical performance. **V. Apatsky** in the doctoral dissertation "Theoretical foundations of playing the wind instruments (on the example of bassoon)" examines the acoustic nature of the instrument and the specificity of sound formation on it, the structure and functioning of the executive apparatus and methods of its formation, the basic means of expressiveness of the bassoonist and methods of development of performing skill. **I. Yakustidi** in the dissertation "The value of horn tone in the learning process" and by the method of numerical laboratory measurements explored the work of the sound-forming apparatus of the horn performer. Along with the experimental experiments, the dissertation covers the issues of performance history, theory and practice, methods of teaching horn performance. **P. Krul** in his study "Genesis of Wind and Percussion Instrumental Performance of Ukraine" traces the genesis of wind and percussion music in Ukraine. **V. Posvaluk** in the dissertation "Ways of Formation and Problems of Development of the Ukrainian Trumpet Performance School: Historical, Professional-Performing, Theoretical and Methodological Aspects" for the first time reveals the peculiarity of the historical way of formation and development of the national trumpet performance school and its regional peculiarities. **V. Bohdanov** dedicates his dissertation "Ways of Development of the Wind Musical Art in Ukraine (from the Origins to the Beginning of the XX Century) to the Study of the Wind Musical Art of Ukraine. Based on the systematization of actual data, the main directions of its evolution are highlighted. **V. Kachmarchyk**. The priority areas of the dissertation



research “German flute art of the 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries” were the creation of the historical periodization of the German flute art of the 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries, and defining the role of J. J. Kwanz, J. G. Tromlits, A. B. Furstenuau and T. Bohm in the formation of the German flute school. **Y. Sverlyuk** in his work “Theoretical and methodological bases of vocational training of conductor of an orchestra collective in higher art establishments” he explored methodological, theoretical and methodical bases of vocational training of conductor taking into account the specifics of future professional activity. **A. Karpyak**. In his Doctoral dissertation “Flutist’s Artistic Thesaurus as the Basis of Performing Skills” and for the first time in Ukrainian musicology, he provided a reasoned critical analysis of the key issues and problems in the development of contemporary flute art. ■ **Key words:** *science, pedagogical work, PhD dissertation, wind instruments musicians, professional tools.*

**Постановка проблеми.** На сучасному етапі розвитку вищої музичної та педагогічної освіти в Україні важливого значення набуває проблема підвищення рівня професійної підготовки виконавців на духових і ударних інструментах та покращення рівня викладання фахових дисциплін у мистецьких вищих навчальних закладах України III–IV рівнів акредитації.

Відставання теорії від практики в галузі мистецтва несе загрозу, яка може призвести до негативних наслідків, тому більшість прогресивних виконавців і педагогів-духовиків добре усвідомлюють той факт, що вкрай необхідно доповнювати свою творчу та педагогічну практичну діяльність теоретичними науковими дослідженнями.

В період інтеграції України до європейського простору наукова робота стає лейтмотивом діяльності кожного викладача вищого мистецького навчального закладу, за результатами якої оцінюється рівень кваліфікації викладача, призначається посада й терміни укладання контрактів на працевлаштування й визначаються посадові обов’язки та права працівника тих ВНЗ, в яких запроваджена конкурсна система працевлаштування.

**Зв’язок з науковими та практичним завданнями.** Беручи до уваги вимоги сьогодення та запровадження в галузь освіти та мистецтва України кредитно-трансферної системи навчання, викладача-



ми кафедр духових та ударних інструментів на початку ХХІ століття зроблено колосальний прорив у науковій роботі, а тематика їхніх наукових досліджень охоплює питання історії становлення та перспектив розвитку духового музично-виконавського мистецтва, теорії та методики викладання фахових дисциплін, виховного процесу у ВНЗ, запровадження інноваційних форм навчання. Необхідно усвідомити той факт, що в нашій творчій та педагогічній діяльності емпіризм уже вичерпав свої можливості.

Сьогодні виконавство на духових і ударних інструментах досягло такого рівня, що подальший його розвиток вже неможливий без сучасних наукових досліджень, інноваційних підходів до викладання фахових дисциплін, запровадження до навчального процесу прогресивних спецкурсів, нових дисциплін, які зорієнтовані на європейські стандарти та вимоги суспільства.

**Метою нашої статті** є розкриття змісту наукових досліджень викладачів кафедр духових та ударних інструментів України, систематизація хронології захисту докторських дисертацій, подання відомостей про авторів дисертацій та їхній науковий доробок. Інформація надається в послідовності, яка висвітлена в хронологічній таблиці.

**Хронологічна таблиця**  
захисту докторських дисертацій духовиками України  
(1993–2014 роки)

№ з/п	Прізвище, ініціали авторів дисертацій	Фаховий інструмент	Рік захисту докторської дисертації
1.	Апатський В. М.	фагот	1993
2.	Якустиді І. В.	валторна	1993
3.	Круль П. Ф.	валторна	2001
4.	Посвалюк В. Т.	труба	2008
5.	Богданов В. О.	труба	2008
6.	Качмарчик В. П.	флейта	2009
7.	Сверлюк Я. В.	туба	2011
8.	Карпак А. Я.	флейта	2014



Пальму першості в наукових дослідженнях, що стосуються педагогіки, методики та історії духового музичного виконавства посідають науковці **Києва**, ними захищено **13** робіт, із них 3 докторські та 10 кандидатських дисертацій, науковцями **Львова** – **9** робіт, із них 1 докторська та 8 кандидатських дисертацій, науковцями **Харкова** – **7** робіт, із них 2 докторські та 5 кандидатських дисертацій, науковцями міста **Рівне** – **6** робіт, із них 1 докторська та 5 кандидатських дисертацій, науковцями **Одеси** – **6** кандидатських дисертацій, науковцями **Івано-Франківська** – **3** роботи, із них 1 докторська та 2 кандидатські дисертації, науковцями **Дніпропетровська (Дніпра)** – **2** кандидатські дисертації.

Серед виконавців на духових інструментах України флагманами науково-дослідної роботи є **трубачі** – захищено **11** робіт, із них 9 кандидатських та 2 докторські дисертації, **кларнетисти** – 7 кандидатських, **фаготисти** – захищено **6** робіт, із них 5 кандидатських та 1 докторська дисертація, **флейтисти** – захищено **5** робіт, із них 3 кандидатські та 2 докторські дисертації, **тромбоністи** – 4 кандидатських, **саксофоністи** – 4 кандидатських, **валторністи** – захищено **4** роботи, із них 2 кандидатські та 2 докторські дисертації, **тубісти** – захищено **2** роботи, із них 1 кандидатська та 1 докторська дисертація, **гобойісти** – 1 кандидатська, **ударні інструменти** – 1 кандидатська дисертація.

### Докторські дисертації духовиків України

**Апатський Володимир Миколайович (1928–2018)** – **фагот**, Народний артист України, академік, член-кореспондент академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. В докторській дисертації «**Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота)**», яка захищена 1993 року, автор розглядає питання акустичної природи інструмента та специфіки звукоутворення на ньому, будови й функціонування виконавського апарату та методи його формування, проблеми основних засобів виразності фаготиста й методи розвитку виконавської майстерності. Кінцевою метою дослідження є розробка теоретичних основ духового виконавства на прикладі фагота. З метою одержання об'єктивних, науково достовір-



них даних професор В. М. Апатський у своїх дослідженнях широко застосував методи точних лабораторних спостережень і вимірів за допомогою таких приладів, як стробоскоп, шлейфовий осцилограф, рентгеноскоп, автоматичний аналізатор спектру, вимірювач рівня звукового тиску, пневмограф, тензостанцію з тензодатчиками, ротовий манометр та ін.

Академіку В. М. Апатському належить пріоритет у розробці методології тензометричних, пневмографічних та манометричних досліджень для вивчення найскладніших акустичних та фізіологічних процесів, що відбуваються під час гри на духових інструментах. В дисертації вперше здійснено спробу розробити теоретичні основи гри на одному з класичних духових інструментів – фаготі. У процесі дослідження В. М. Апатський створює новий напрям у вивченні духового виконавства, який базується на точних лабораторних вимірах, тим самим він заслужив визнання теоретиків і практиків духового виконавства, має послідовників як в Україні, так і за її межами.

Найавторитетніший і титулований вчений, педагог, знаний український музикант академік В. М. Апатський – автор навчальних посібників «Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства», 2006, «История духового музыкально-исполнительского искусства», 2010, «История духового музыкально-исполнительского искусства», Книга II, 2012, «Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства», 2013, «Фагот від А до Я», 2018, та чисельних наукових статей у фахових виданнях України та за її межами. Професор В. М. Апатський за багаторічну працю та вагомий внесок у розвиток науки, культури та мистецтва України нагороджений орденами «За заслуги» II (2011) та III (2006) ступенів, «За мужність» (1999), медаллю «Захиснику Вітчизни» (1999), Золотою медаллю Академії мистецтв України (2008).

**Якустиді Іван (Ян) Васильович** (1926–1997) – **валторна**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових духових інструментів, проректор з наукової роботи Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського. У докторській дисертації «Значення тембру валторни у процесі навчання», яка захищена 1993 року, автор дослідив роботу звукоутворюючого апарату валторніста методом чисель-



них лабораторних замірів. Поряд з експериментальними дослідженнями в дисертації розглядаються питання історії, теорії та практики виконавства, методики навчання гри на валторні Професор І. В. Якустиді – автор монографій «Методика навчання гри на валторні», 1977 та «Исследование спектральных характеристик звукоряда валторны и роль амбушюра в формировании качественного звучания», 1992.

**Круль Петро Франкович** (1959 р. н.) – **валторна**, академік Академії наук вищої освіти України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ. У докторській дисертації «**Генезис духового та ударного інструментального виконавства України**», яка захищена 2001 року, професором П. Ф. Крулем простежено генезу духового й ударного музичного мистецтва в Україні та узагальнено різноманітні фактологічні дані з рукописних і друкованих першоджерел, мемуарної літератури, досліджень і публікацій з історії побуту та культури українського народу, архівних документів, що поєднують велику кількість раніше невідомих фактів. Розглянуто етапи історичного становлення та розвитку духових та ударних інструментів. Опрацьовано світовий фонд духового інструментарію. Запропоновано методику археографічного опрацювання пам'яток. Професор П. Ф. Круль є автором монографій «Національне виконавство на духових та ударних інструментах в Україні», 2000, «Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки та функціонування», 2007, та підручника «Духовий інструментарій в історії музичної культури України», 2013.

**Посвалюк Валерій Терентійович** (1947–2018) – **труба**, заслужений артист України, доктор мистецтвознавства, професор, декан оркестрового факультету, завідувач кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ. У 2008 році захищена докторська дисертація «Шляхи становлення і проблеми розвитку Української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти». Новизна дослідження професора В. Т. Посвалюка полягає в тому, що в дисертації вперше: розкрито своєрідність історичного шляху становлення й розвитку національної



школи мистецтва гри на трубі в цілому та її регіональні особливості; послідовно простежено й узагальнено конкретні соціально-історичні умови та фактори формування даної школи з урахуванням показників еволюції інструментів; з максимальною повнотою висвітлено мистецький внесок визначних українських трубачів-виконавців і педагогів, починаючи від середини XIX ст. до сучасності; шляхом порівняння виявлено спільні й відмінні риси різних виконавських шкіл (методик викладання) вітчизняних і зарубіжних педагогів, розроблено актуальні питання; здійснено виконавський аналіз основних творів концертного та педагогічного репертуару для труби (звертається увага на відсутність оригінальних творів доби Бароко в репертуарі трубачів кінця XIX – першої половини XX ст.), запропоновано відповідні методичні рекомендації; відзначено якісні відмінності між оркестровим та сольо-ансамблевим стилями виконавства; розглянуто динаміку розвитку аудіо- й відеозапису українських трубачів та інші засоби пропаганди їхнього мистецтва; досягнення і проблеми українських регіональних шкіл трубного виконавства розкрито й оцінено з точки зору сучасної світової практики і в контексті безпосередніх міжнародних творчо-організаційних зв'язків.

Професор Посвалюк В. Т. – автор монографій «Мистецтво гри на трубі в Україні», 2006, «Вільгельм Мар'янович Яблонський (до 120-річчя від дня народження)», 2009, навчальних посібників з грифом Мінікультури та МОНУ «Ежедневные комплексные упражнения трубача», 2000, «Щоденні самостійні вправи трубача», 2002, «Труба пікколо у виконавській практиці трубача», 2008, «Методика оволадення верхнім регистром на трубе», 2013, та довідкових видань «Трубачі Києва: прошлое и настоящее», 1998, «Історія кафедри духових і ударних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського у фотографіях», 2010.

**Богданов Валерій Олександрович** (1939–2017) – **труба**, заслужений артист РРФСР, член Національної спілки композиторів України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків. У своїй докторській дисертації «Шляхи розвитку духового





музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ ст.», що була захищена ним 2008 року, професор В. О. Богданов присвячує досліджує (в різних аспектах) духове музичне мистецтво України.



**Фото 1.** Зустріч студентів кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ з професором Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського В. О. Богдановим, м. Рівне, 2011 р.

На основі систематизації фактичних даних висвітлюються провідні напрямки його еволюції. Професор Богданов розглядає еволюцію духового музичного мистецтва України як історичний процес, безпосередньо пов'язаний з інструментарієм і концертною практикою. Крім того, простежується взаємодія двох факторів, що стимулювали розвиток української духової музичної культури (крім загальнодержавних заходів): а) становлення музичної освіти; б) активізація громадського життя, зокрема музичного. У дисертації доводиться, що вивчення ге-



незису та шляхів розвитку духового мистецтва, зокрема виконавства, котре в Україні, як і в усьому світі, тривалий час було «колискою» всієї інструментальної музики. Це дозволяє екстраполювати висновки роботи на дослідження інших гілок музично-виконавської культури.

Професор Богданов – автор фундаментальної монографії «Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст.», 2000, друге видання (доповнене) у 2-х томах, спів-автор Л. Д. Богданова, 2013. Крім того, В. О. Богданов був членом журі багатьох міжнародних та всеукраїнських конкурсів виконавців на духових інструментах. Зокрема – III Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах імені В'ячеслава Старченка в м. Рівне, 2007 рік. До складу журі входили: Валерій Посвалюк, Петро Круль, Степан Цюлюпа, Федір Крижанівський, Ярослав Сверлюк, Валерій Богданов (Фото 2).



**Фото 2.** Журі III Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців



**Качмарчик Володимир Петрович** (1956 р. н.) – **флейта**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, м. Київ. Докторську дисертацію «Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст.», професором В. П. Качмарчиком захищено 2009 року. Пріоритетними напрямками дисертаційного дослідження стали створення історичної періодизації німецького флейтового мистецтва XVIII–XIX ст. і визначення ролі Й. Й. Кванца, Й. Г. Тромліца, А. Б. Фюрстенау та Т. Бьома у формуванні німецької флейтової школи. Ключові фігури історії флейтового мистецтва Німеччини показано в контексті тісного взаємозв'язку процесів удосконалення інструмента, розвитку флейтової технології та методики навчання гри. Широке коло питань теорії і практики флейтового виконавства розкривається в дослідженні творчих здобутків засновника німецької флейтової школи Й. Й. Кванца, послідовного реформатора конструкції інструмента Й. Г. Тромліца, віртуозів епохи класицизму Й. Б. Вендлінга та романтизму – А. Б. Фюрстенау. Важливе місце відведено дослідженню інструментальної реформи Т. Бьома. В хронологічній послідовності розкривається пріоритетність досягнень Т. Бьома у вдосконаленні механіко-акустичної системи флейти. Детальне вивчення флейтових трактатів та «шкіл» XVIII–XIX ст. дозволило всебічно дослідити технологію виконавського процесу на флейті в означений період і виділити основні етапи її розвитку.

Професор Качмарчик В. П. – автор фундаментальної монографії «Німецьке флейтове мистецтво XVIII–XIX ст.», 2008, яка написана за матеріалами комплексного дослідження історії німецького флейтового мистецтва XVIII–XIX століть. В монографії вперше розглядаються етапи становлення і розвитку флейтового виконавства в Німеччині.

**Сверлюк Ярослав Васильович** (1963 р. н.) – **туба**, доктор педагогічних наук, професор кафедри духових та ударних інструментів, заступник директора Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне. В докторській дисертації «Теоретико-методичні основи професійної підготовки диригента оркестрового колективу у вищих мистецьких навчальних закладах», яка захищена 2011 року, автором досліджено методологічні, теоретичні



й методичні основи професійної підготовки диригента оркестрового колективу з урахуванням специфіки майбутньої професійної діяльності. Висвітлено генезис та еволюцію поняття «диригент оркестру» як педагогічного та музикознавчого феномена, який сприяв обґрунтуванню проблеми сучасної диригентсько-оркестрової освіти. У широкому міждисциплінарному контексті сформульовано зміст поняття «професійна підготовка диригента оркестрового колективу», розкрито його суспільне значення в музично-естетичному вихованні підростаючого покоління. Професором Я. В. Сверлюком доведено доцільність упровадження в практику розроблених дисертантом сучасних методичних підходів до розв'язання проблеми професійної диригентсько-оркестрової освіти. Експериментально перевірено ефективність педагогічної технології та методики, створених на основі гуманістичних принципів професійного розвитку студентів.

За результатами експериментального дослідження на завершальному етапі підтверджено обґрунтованість досліджуваних теоретико-методичних засад і ефективність розробленої на їхній основі педагогічної технології, яку було впроваджено в систему професійної підготовки майбутніх диригентів у вищих мистецьких навчальних закладах. Сверлюк Я. В. є автором двох монографій: «Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика», 2007 та у співавторстві з професором Ільченко О. О. – «Методологічні проблеми професійної музичної освіти», 2004, а також навчально-методичного посібника «Основи знань керівників дитячих музично-аматорських колективів», 2002, у співавторстві з Н. В. Слободяник, який було рекомендовано до використання в навчальному процесі Міністерством освіти і науки України.

**Карпак Андрій Ярославович** (1974 р. н.) – **флейта**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, м. Львів. В докторській дисертації «Мистецький тезаурус флейтиста як основа виконавської майстерності», яка захищена 2014 року професором А. Я. Карпакком, уперше в українському музикознавстві здійснений аргументований критичний аналіз ключових питань та проблем розвитку сучасного флейтового мистецтва.



Визначаючи первинні пріоритети у формуванні виконавської майстерності флейтиста, дослідження спирається на прогресивні положення психофізіологічної методичної школи, впроваджуючи до флейтового фахового середовища нове тлумачення явища артикуляції (надається фундаментального значення змістовній, сенсорній та структурній класифікації названого явища). Актуальність праці зумовлена завданнями розвитку художнього мислення учнів, студентів, артистів та педагогів, набуттям музикантами відповідних знань і вмінь, необхідністю пов'язувати яскраві асоціативні враження з інтонаційними явищами та процесами, опануванням мистецтва інтерпретації...

Обґрунтовуються та пояснюються методи організації апаратів дихання, амбушюра, слуху, віртуозного володіння аплікатурою, психологічних налаштувань виконавця, обумовлюються межі питання індивідуалізації, демократизації, подолання поширених уніфікуючих догм заради гнучкого підпорядкування техніки музиканта загальній меті – досягненню змістовної глибини виконуваного твору. На багатому фактологічному матеріалі висвітлено історію та причини виникнення, технологічні питання формування найважливіших жанрів флейтового мистецтва, вплив контактів композиторів, виконавців-віртуозів і повсякденних умов праці митців на створення найяскравіших зразків репертуару флейтиста. Залучаючи до асоціативних процесів аналіз зразків зі споріднених мистецьких сфер, вибудовуються мистецькі арки та виразні алюзії, що дозволяє творити зручні та доречні осередки фахової інформації, які спрямовують працю артиста до пошуків ідеї образності композиції та формування концепцій інтерпретації. Професор А. Я. Карп'як – автор монографії «Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста» (2013), в якій подано науковий, теоретично-методичний та аргументований критичний аналіз ключових питань і проблем розвитку сучасного флейтового виконавського мистецтва. Ця робота вже отримала схвальні рецензії провідних науковців і музикантів Франції, Німеччини та України.

**Короткі висновки.** Автор не претендує на вичерпне розкриття даного питання, тому плекає надію на подальші наукові дослідження інших авторів, а також піднесення престижу наукової роботи в закладах вищої освіти України, появи прогресивних підходів до педагогіч-



ної діяльності з перспективою впровадження технічних засобів у навчальний процес в класах духових інструментів, подальшого збільшення кола шанувальників духової музики в цілому.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Апатський, В. М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Книга II / В. М. Апатський. – К. : ТОВ «Задруга», 2012. – 408 с.
2. Богданов, В. О. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст. – Х. : Основа, 2000. – 344 с.
3. Богданов, В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст.: У 2-х томах. – Т. 1. – Х.: ФОП Сілічева С. О., 2013. – 384 с.
4. Вовк, Р. А. Портрети корифеїв. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – 225 с.
5. Марценюк, Г. П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва / Герольд Марценюк. – К.: ДП «Інформ.-аналіт. агентство», 2013. – 402 с.
6. Карп'як, А. Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX–XX ст.): дисертація ... канд. мист.: 17.00.03/НМАУ. – Київ, 2002. – 198 с.
7. Круль, П. Ф. Духовий інструментарій в історії музичної культури України : підручник для вищих музичних закладів IV рівня акредитації / Петро Круль. – Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – 218 с.
8. Посвалюк, В. Т., Посвалюк, К. В. Історія кафедри духових і ударних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського у фотографіях. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – 224 с. : іл.
9. Цюлюпа, С. Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Навчальний посібник. – Рівне : видавець О. Зень, 2012. – 240 с.
10. Збірник наукових праць «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя». Випуск № 11 / Упорядник С. Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2019. – 164 с.



## REFERENCES

1. Apatskyi, V. M. Istoriiia dukhovoho muzychno-vykonavskoho mystetstva [*History of Wind Music and Performing Arts*]. Knyha II. / V M. Apatskyi. – K. : TOV «Zadruha», 2012. – 408 s. [in Ukrainian].
2. Bohdanov, V. O. Istoriiia dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrainy: vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX st. [*History of Ukrainian Wind Music: From Ancient Times to the Beginning of the XX Century*] – Kh. : Osnova, 2000. – 344 s. [in Ukrainian].
3. Bohdanov, V. O., Bohdanova, L. D. Istoriiia dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrainy: vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX st. [*History of Ukrainian Wind Music: From Ancient Times to the Beginning of the XX Century*]: U 2-kh tomakh. – T. 1. – Kh.: FOP Silicheva S. O., 2013. – 384 s. [in Ukrainian].
4. Vovk, R. A. Portrety koryfeiv [*Portraits of luminaries*]. – K.: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2013. – 225 s. [in Ukrainian].
5. Martseniuk, H. P. Ukrainske trombonove vykonavstvo v konteksti yevropeiskoho dukhovoho muzychnoho mystetstva [*Ukrainian trombone performance in the context of European wind music*] / Herold Martseniuk. – K.: DP «Inform.-analit. ahentstvo», 2013. – 402 s. [in Ukrainian].
6. Karpiak, A. Ya. Fleitove mystetstvo v muzychnii kulturi Lvova (XIX–XX st.) [*Flute Art in the Musical Culture of Lviv (XIX–XX centuries)*]: dysertatsiia ... kand. myst.: 17.00.03/NMAU. – Kyiv, 2002. – 198 s. [in Ukrainian].
7. Krul, P. F. Dukhovyi instrumentarii v istorii muzychnoi kultury Ukrainy : pidruchnyk dlia vyshchykh muzychnykh zakladiv IV rivnia akredytatsii [*Brass Instruments in the History of Music Culture of Ukraine: A Textbook for Higher Music Institutions of IV Level of Accreditation*] / Petro Krul. – Ivano-Frankivsk: Prykarp. nats. un-t im. V. Stefanyka, 2013. – 218 s. [in Ukrainian].
8. Posvaliuk, V. T., Posvaliuk, K. V. Istoriiia kafedry dukhovykh i udarnykh instrumentiv NMAU im. P. I. Chaikovskoho u fotohrafiiakh. [*History of the department of wind and percussion instruments Tchaikovsky in photographs*]. – K. : NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2010. – 224 s. : il. [in Ukrainian].
9. Tsiuliupa, S. D. Istoriiia kafedry dukhovykh ta udarnykh instrumentiv Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu: mynule i suchasne. Navchalnyi posibnyk [*History of the Department of Wind and Percussion Instruments of Rivne State Humanities University: Past and Present. Tutorial*]. – Rivne : vydavets O. Zen, 2012. – 240 s. [in Ukrainian].



10. Zbirnyk naukovykh prats «Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia» [*History of formation and perspectives of the development of brass music in the context of national culture of Ukraine and abroad*]. Vypusk № 11 / Uporiadnyk S. D. Tsiuliupa. – Rivne: Volynski oberehy, 2019. – 164 s. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 12.08.2019 р.*

УДК 78.07 (477)

DOI 10.34064/khnum1-5403

**Линник М. С.**

ORCID 0000-0001-6456-9122

Харківський національний університет імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Ростислав Геніка: исполнитель, педагог, композитор**

**АНОТАЦІЯ ■ Линник М. С. Ростислав Геніка: виконавець, педагог, композитор.** У статті розглядаються різні грані творчої діяльності Ростислава Геніки, всебічно освіченого музиканта, універсально обдарованої особистості, одного з засновників харківської фортепіанної школи. Дослідження ґрунтується на вивченні матеріалів рецензій і відгуків харківських критиків на концерти Р. Геніки і концерти його учнів. Аналізується провідний жанр композиторсько-фортепіанної творчості Р. Геніки – транскрипція, представлена твором «Концертний парафраз» на мотив «Скарги Купави» з музики П. Чайковського до вистави за п'єсою О. Островського «Снігуронька». ■ **Ключові слова:** Р. Геніка, фортепіанне виконавство, педагогіка, рецензії на концерти, композиторська творчість.





**АННОТАЦИЯ ■ Линник М. С. Ростислав Геника: исполнитель, педагог, композитор. ■** В статье рассматриваются различные грани творческой деятельности Ростислава Геники, всесторонне образованного музыканта, универсально одаренной личности, одного из основоположников харьковской фортепианной школы. Исследование основывается на изучении материалов рецензий и отзывов харьковских критиков на концерты Р. Геники и концерты его учеников. Анализируется основной жанр композиторско-фортепианного творчества Р. Геники – транскрипция, представленная произведением «Концертный парафраз» на мотив «Жалобы Купавы» из музыки П. Чайковского к спектаклю по пьесе А. Островского «Снегурочка». ■ **Ключевые слова:** *Р. Геника, фортепианное исполнительство, педагогика, рецензии на концерты, композиторское творчество.*

**ABSTRACT ■ Lynnyk M. S. Rostislav Genika: performer, teacher, composer.**

■ Under consideration are various facets of the creative work of Rostislav Genika, a comprehensively educated musician, universally gifted personality, one of the founders of the Kharkov piano school. The research is based on the study of critical reviews of R. Genika's and his students' concerts. Under analysis is the main genre of R. Genika as a composer and pianist – a transcription represented by the piece "Concert Paraphrase" to the motive of "Kupava's Complaints" from P. Tchaikovsky's music to the play "The Snow Maiden" by A. Ostrovsky.

Rostislav Genika (1859–1942?) focused on piano art, which can be considered the key basis of all his theoretical, historical and musical-critical generalizations and conclusions, as well as practical activities as a performer, teacher and composer. The education received by R. Genika in the class of N. Rubinstein at the Moscow Conservatory prompted the Kharkov musician to pay tribute to piano performance in the early stages of his career. The information about the pianist R. Genika, which came to us from publications in the press and the memoirs of his colleagues, gives an opportunity to reconstruct, although not in full, the style of his piano playing as a soloist, ensemble performer and accompanist. All this together constituted the **subject** of a comprehensive review and the **relevance** of this article. **The research material** includes reviews of R. Genika's concerts and an example of his composer's heritage in the field of piano music – a transcription





“Concert Paraphrase” to the motive “Kupava’s Complaints” from P. Tchaikovsky’s music to the play “The Snow Maiden” by A. Ostrovsky. The **purpose** of the paper is to reveal the universalism of the composer’s talent, the scale of his work, which was mainly focused on piano performance, through the analysis of various aspects of Rostislav Genika’s creative work.

It would be wrong to call R. Genika a concert pianist in the traditional sense of the word. He had few solo concerts in his practice and they refer to the very beginning of his work career in Kharkov. As a concertist, he mostly performed works mastered in the class of N. Rubinstein, as well as piano parts in various ensembles, learnt by him when playing with “K. Gorsky Quartet” and other ensemble performers. The piano repertoire of R. Genika included pieces by I. S. Bach, G. Handel, D. Scarlatti, L. van Beethoven, K. M. Weber, F. Liszt, F. Chopin, R. Schumann, M. Mussorgsky, P. Tchaikovsky and others. Raised on the best examples of piano music, R. Genika appreciated such an interpretation that would meet not only the criteria of “accuracy”, but would also be spiritually filled, sublimely emotional, and not outwardly ostentatious.

Since the first days of working in Kharkov R. Genika, was able to combine lecturing, performing and correspondent activities with piano pedagogy. The sphere of pedagogy was one of the prevailing and time-consuming in his life. There is quite little information about R. Genika as a teacher and it can be found mainly in the reviews of his students’ concerts, in the notes of the local press as well as in the reports on academic concerts and exams at Kharkov Music College and Conservatory. The personal pianistic experience of R. Genika and the pedagogical style of his teacher N. Rubinshtein affected the choice of virtuoso programs and concert programs for his students.

R. Genika’s composing experiments are closely related to his concert-pianistic and pedagogical work, as well as to the study of piano music history. The circle of his genre interests in this area was quite symptomatic. As an ardent supporter of concert pianism traditions R. Genika considered the genre of transcriptions and arrangements in the Liszt-Talberg spirit to be a new wave in piano literature of that time, a promising direction. This is how his transcriptions to the motives from “Parsifal” by R. Wagner, a piano arrangement of the “Arabic Dance” from the “Nutcracker” by P. Tchaikovsky, a fantasy “*Abyss*” to the motive of E. Grieg appeared. R. Genika also wrote short pieces intended for his concerts, as well as for educational practice.



Unfortunately, the score of these works are still either not found or not preserved. An exception is the “Concert Paraphrase” to the motive of “Kupava’s Complaints” from P. Tchaikovsky’s music to the play “Snow Maiden” by A. Ostrovsky (author’s handwritten text dedicated to the pianist V. Timanova).

Being a pianist was very important for R. Genika. Understanding pianism as a musical aesthetic phenomenon resulted in a multifaceted and deep understanding of the essence of musical art, which was characteristic of R. Genika as a music educator. The musician thought of himself precisely as a “generalist” who could handle any music profession – a performer’s, teacher’s, or researcher’s one. Hence, further study of the creative and critical heritage of R. Genika will invariably affect the spheres of other areas of musical art (opera, chamber, etc.).

Such universal personalities as R. Genika have always been an engine for the musical-historical process, idea generator of the era. Nowadays such universal musicians, who would be a kind of “litmus test” of their time and faithfully served the art, are still in need.

One of such outstanding figures in Ukraine, a universal personality was Valerii Oleksandrovych Bohdanov (07/13/1939 焒– 10/10/2017) – performer, teacher, scientific researcher, composer. His multifaceted activities encompassed a wide range of musical art and were reflected in many years of pedagogical work, a large number of research works, transcriptions, and composer’s experiments.

We would like to hope that this anniversary collection dedicated to V. Bogdanov will serve as a prelude to a deep and comprehensive study of the life and work of this bright and extraordinary musician. ■ **Key words:** *R. Genika, piano performance, pedagogy, reviews of concerts, composer work.*

**Постановка проблеми.** В центре внимания Ростислава Геники (1859–1942?) – фортепианное искусство, которое можно считать ключевой основой всех его теоретических, исторических и музыкально-критических обобщений и выводов, а также практической деятельности как исполнителя, педагога и композитора. Образование, полученное Р. Геникой в классе Н. Рубинштейна в Московской консерватории, побудило харьковского музыканта на первых этапах его карьеры отдать дань фортепианному исполнительству. Сведения о Р. Генике-пианисте, которые дошли к нам из публикаций в прессе и воспоминаний его коллег, дают, хотя и не в полном объеме, возмож-



ность реконструировать стиль его фортепианной игры как солиста, ансамблиста и концертмейстера. Все это в совокупности составило **предмет** комплексного рассмотрения и **актуальность** данной статьи. **Материалом** исследования послужили рецензии на концерты Р. Геники и образец его композиторского творчества в области фортепианной музыки – транскрипция «Концертный парафраз» на мотив «Жалобы Купавы» из музыки П. Чайковского к спектаклю по пьесе А. Островского «Снегурочка». **Цель** – через анализ различных сторон творчества Ростислава Геники раскрыть универсализм дарования этой личности, масштабность её деятельности, в центре которой находилось фортепианное исполнительство.

**Изложение основного материала.** Было бы неверно называть Р. Генику концертирующим пианистом в традиционном значении этого слова. Сольные концерты в его практике были единичными и относились к самому началу его работы в Харькове. Однако, будучи исследователем фортепианного искусства, обладая обширными познаниями в этой области, Р. Геника не мог не продемонстрировать слушателям своего артистического мастерства, что подтверждало бы его имидж пианиста.

Дошедшие до нас сведения о Р. Генике-исполнителе достаточно скудны. Они сосредоточены в рецензиях на концерты, которые он давал как солист и ансамблист. Как отмечает Е. Кононова в статье о Р. Генике-пианисте, он «... постоянно появлялся на сцене Харьковского отделения ИРМО, главным образом в камерных и сольных концертах, все же отдавая предпочтение последним. Тесные творческие контакты связывали его со скрипачами К. Горским и В. Слатиным, певцами Ф. Бугамелли и М. Тихоновым, струнным квартетом отделения ИРМО в составе К. Горского, С. Дочевского, Ф. Кучера, С. Глазера. Выступал Р. Геника и на других сценах города, например, в залах Общественной библиотеки, Дворянского собрания. Иногда выезжал с камерным репертуаром за пределы Харькова, как это было с М. Тихоновым – они гастролировали в Симферополе. Но широкой географией выступления его не отличались, и это не удивительно, учитывая огромный объём научной, публицистической и педагогической деятельности художника» (Кононова Е., 2001). К этому



можно добавить и выступление Р. Геники в ансамбле с К. Горским в городе Сумы 22 октября 1900 г., где музыканты выступили, как отмечалось в прессе, «... со свежей и интересной программой» (редакционная статья «РМГ», 1900). Об облике музыканта того периода мы можем судить по немногим сохранившимся снимкам пианиста (Фото 1).



**Фото 1.** Ростислав Геника

Репертуар Р. Геники-пианиста был достаточно разнообразным и включал произведения И. С. Баха, Г. Генделя, Д. Скарлатти, Л. ван Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана, М. Мусоргского, П. Чайковского и других авторов. Воспитанный на лучших образцах фортепианной музыки, Р. Геника в области исполнительства ценил такую интерпретацию, которая соответствовала бы не только критериям «точности», но и была бы духовно наполненной, возвышенно-эмоциональной, а не внешне-показной.



Такой авторитетный критик, как В. Сокальский, писавший под псевдонимом Дон-Диез, отмечал, что «... мы давно знаем его как отличного пианиста и всегда ценим в нём особенную, редкостную черту: он почти никогда не повторяется, всегда умеет найти что-то новое, или хорошо забытое, но ценное, и, таким образом, постоянно расширяет музыкальный кругозор своих слушателей, постепенно вводя их все дальше – в глубину и ширину фортепианной литературы» (Дон-Диез, 1900).

Как отмечает Е. Кононова, ссылаясь на архивные материалы, Р. Геника был в Харькове первым исполнителем многих значительных фортепианных произведений. Ещё в 1883 г., в начале своей работы в Харькове, он первым в городе представил в симфоническом концерте ИРМО Фантазию Ф. Листа по мотивам «Афинских развалин» Л. ван Бетховена. Далее последовал целый ряд харьковских премьер: «1890 год – первое исполнение на харьковской сцене Блестящего вальса Ля-бемоль мажор Ф. Шопена и «Воспоминаний о “Лючии Ди Ламмермур”» Ф. Листа. 1899 год – харьковчане впервые услышали на концерте Р. Геники Полонез фа-диез минор Ф. Шопена, некоторые произведения К. Сен-Санса, Д. Сгамбатти, Д. Мартуччи, К. Синдинга, “Исламей” М. Балакирева и две пьесы В. Сокальского» (Кононова Е., 2001).

Пианистическое дарование Р. Геники высоко оценивалось тогдашней харьковской критикой в лице таких авторитетных рецензентов, как Г. Алчевский, В. Сокальский, А. Горовиц. В его исполнении они слышали «серьёзное отношение <...> к своей <...> игре» («Харьковские губернские ведомости», 1882), «вдумчивое исполнение» («Южный край», 1900). Приводя эти слова из рецензий, Е. Кононова отмечает, что «... музыкант всегда тщательно готовил программы своих выступлений. Критики не раз подчёркивали прекрасную фразировку, широкий диапазон нюансировки пианиста» (Кононова Е., 1984).

Из рецензий на выступления Р. Геники-пианиста целесообразно сослаться на редакционную заметку, опубликованную в № 12 «РМГ» за 1898 г. В ней характеризуется один из масштабных концертов, состоявшийся 28 октября, где Р. Геника выступил в качестве пианиста в фортепианном Квартете К. Сен-Санса, а также с сольной програм-



мой. Она включала Фантазию Р. Шумана До-мажор, которую Р. Геника сыграл «... с собственным пониманием пьесы» (Редакционная статья в «РМГ», 1898). В указанной статье цитируется мнение рецензента из харьковской газеты «Южный край», которое следует здесь привести, поскольку в нём просматривается индивидуальный подход музыканта: «Мы не всегда согласны с интерпретацией г-на Геники, с его пониманием пьесы и передачей, но должны воздать ему должное: это один из редких пианистов, который не замыкается в кругу заезженных, набивших всем оскомину, пьес, — у него есть инициатива и благородное стремление расширить кругозор понимания публики исполнением новых пьес, у нас почти не иггранных» (там же).

Можно вполне доверять рецензентам из «Южного края», писавшим об игре Р. Геники самые лестные отзывы. Авторы рецензий и заметок отмечали как положительный факт обращение пианиста к редко исполняемым и незнакомым харьковской публике произведениям, например, к Сонате Л. ван Бетховена Си-мажор, ор. 106, которую можно считать «симфонией для фортепиано» и которая «... была Геникой проведена с редкой неутомимостью и художественным вкусом» («Южный край», 1892).

В другом номере этой газеты, за 1893 г. помещена заметка об исполнении Р. Геникой Сюиты Г. Ф. Генделя ре-минор, а также Сонаты К.-М. Вебера Ля-бемоль мажор — не только редко исполняемых произведений, но и переданных пианистом «... с редкой поэзией» («Южный край», 1893). Особое внимание Р. Геники-пианиста было сосредоточено на листовском фортепианном наследии, что шло от традиций, воспринятым им от Н. Рубинштейна. В свои программы Р. Геника включал почти все фортепианные опусы Ф. Листа, пройденные им под руководством Н. Рубинштейна. Помимо «Афинских развалин» по мотивам Л. ван Бетховена, это были: Шестая рапсодия, Полонез Ми-мажор, «Мефисто-вальс», транскрипция «Лесного царя» Ф. Шуберта и др. В «Харьковских губернских ведомостях» тогда отмечалось, что «... для исполнения его (Ф. Листа — М. Л.) колоссальных произведений, у него (Р. Геники — М. Л.) имеются все данные» («Харьковские губернские ведомости», редакционная статья, 1882).



Начав с Ф. Листа на раннем этапе своей пианистической деятельности, Р. Геника расширяет в дальнейшем круг своих репертуарно-исполнительских интересов, включая в собственные программы музыку столь любимого Н. Рубинштейном Р. Шумана: в 1895 г. он исполнил «Карнавал», в 1896 г. – «Симфонические этюды», а в 1906 г. на шумановском юбилейном концерте в зале Музыкального училища в ансамбле с А. Горовицем – «Анданте с вариациями» Си-мажор.

Р. Геника с его обширными познаниями в области фортепианной литературы и отличной пианистической подготовкой был мастером как крупной, так и малой формы. В его репертуаре были представлены такие эффектные фортепианные пьесы, как «Чардаш» А. Рубинштейна, «Гопак» М. Мусоргского, «Полька-шутка» и «Сирень» С. Рахманинова, фортепианные миниатюры П. Чайковского и А. Лядова. Большое внимание он уделял Ф. Шопену, включая в свой репертуар его ноктюрны (Соль-мажор и фа-диез минор), «Баркаролле» и «Полонез» фа-диез минор. Однако, концертно-исполнительская деятельность как таковая для Р. Геники не была самоцелью. Как концертант он исполнял, в основном, произведения, освоенные в классе Н. Рубинштейна, а также партии фортепиано в различных ансамблях, разучиваемые им в составе «Квартета К. Горского» и с другими исполнителями-ансамблистами.

Одновременно с лекционной, исполнительской и корреспондентской деятельностью Р. Геника с начала своей работы в Харькове активно занимался фортепианной педагогикой. Сфера «педагогии», как сам Р. Геника её называл, была в его деятельности одной из преобладавших и отнимавших много времени, на что он сам сетовал в письме к Н. Финдейзену (Геника Р., 1916). Сведения о Р. Генике-педагоге достаточно малочисленны и представлены, в основном, в рецензиях и заметках местной прессы на концерты учеников его класса, а также в отчетах об академических концертах и экзаменах в ХМУ и Консерватории.

Местная критика в целом положительно отзывалась о концертах воспитанников Р. Геники, отмечая в их игре «правильную школу» («Харьковские губернские ведомости», редакционная статья, 1882), «большую уверенность» (Дон-Диез, 1902) и «осмысленность» («Музыка в провинции», «Харьковские губернские ведомо-





сти», 1901) исполнения, «чистоту отделки» (Дон-Диез, 1907) музыкальных пьес. Тогдашняя пресса, однако, не обходилась только хвалебными отзывами, а потому нередко были и критические оценки. Например, у одного из выступавших «техническая ловкость» соединялась, по мнению рецензента, с «некоторой небрежностью игры» и «злоупотреблением педалью» (Дон-Диез, 1907). Другой ученице, продемонстрировавшей «изящность, ясность и задушевность исполнения», «мягкий и сочный удар», было высказано пожелание добиваться «большей ритмичности» («Южный край», 1891).

Ученики класса Р. Геники за годы своей учёбы знакомились с достаточно обширным репертуаром. Это были, в основном, произведения, которые Р. Геника проходил в классе Н. Рубинштейна в годы своей учёбы: прелюдии и фуги И. С. Баха; сюита Г. Ф. Генделя ре-минор; произведения Л. ван Бетховена (Концерты до-минор, Ми-бемоль мажор, Сонаты ор. 26, 53, 110); Ф. Шопена (Концерт фа-минор, Баллада соль-минор, Полонезы и др.); Р. Шумана (Концерт ля-минор, Фантазия До-мажор, Новелетты и др.); Ф. Листа (Венгерские рапсодии № № 6, 8, 9; пьесы из «Годов странствий», транскрипции – «Лукреция Борджиа» Г. Доницетти, «Ниобея» Дж. Россини, «Гугеноты» Д. Мейербера); произведения Ф. Мендельсона, К.-М. Вебера, Ф. Шуберта, К. Сен-Санса, А. Рубинштейна, П. Чайковского. Подобный репертуар был рассчитан на технически подготовленных пианистов, каких и отбирал для своего класса Р. Геника.

В выборе виртуозных программ (сейчас бы их оценили как «завышенные» в требованиях) сказывался личный пианистический опыт Р. Геники, а также педагогический стиль его учителя Н. Рубинштейна, считавшего, например, виртуозные транскрипции Ф. Листа и З. Тальберга образцом современной на то время фортепианной образности и техники. Это же увлечение было свойственно и Р. Генике, о чём свидетельствуют критические отзывы в харьковской прессе по поводу программ концертов его учеников.

Многие рецензенты, воспитанные на идеалах музыки И. С. Баха и Л. ван Бетховена, не принимали образцы салонно-виртуозного стиля в качестве репертуарной основы для педагогической работы. Они считали (в частности, речь идёт о В. Сокальском, писавшем,





как известно, под псевдонимом Дон-Диез) музыку И. Мошелеса, А. Герца, Ф. Калькбреннера, А. Гензельта, З. Тальберга «малосодержательной». По поводу одного из сочинений З. Тальберга, прозвучавшего в исполнении самого Р. Геники, другой критик – Г. Алчевский – писал в ещё более категоричной форме. В «Южном крае» от 25 октября 1903 г. в рубрике «Театр и музыка» читаем: «... вариации Тальберга (на мотивы из «Фенеллы» – М. Л.), сверкающие величавой, но безжизненно-холодной красотой автомата» (Алчевский, Г., 1903); в рецензии А. Горовица в той же газете от 9 апреля 1915 г. сказано, что «... можно удивляться, почему Р. Геника, при всем богатстве фортепианной литературы решил “снять пыль” с никчемной тальберговской “ракеты”» (Горовиц А., 1915).

Сведения об учениках фортепианного класса Р. Геники крайне не многочисленны и источником их являются все те же рецензии местной прессы и отчёты о концертах и экзаменах, проходивших в Музыкальном училище и Консерватории. Известны, например, фамилии некоторых его лучших учениц, прозвучавшие в рецензии на концерт класса Р. Геники, опубликованной в «Харьковских губернских ведомостях» от 2 декабря 1889 г.: «... Геника, лучший ученик Н. Рубинштейна, известный в Харькове не только как пианист, но и как педагог, так как Харьковское музыкальное Общество обязано ему выпуском таких блестящих учениц, как г-жи Мейсель, Гераклитова, Лазарева, Неплюева, Краинская» («Южный край», 1892). В рецензиях упоминаются имена и других учеников Р. Геники – Д. Розенфельда, А. Ловцевича, С. Борткевича, А. Сосняковой, К. Пиллик, И. Слатина-младшего (см., соответственно, (Дон-Диез, 1911); (Горовиц А., 1911); («Харьковские губернские ведомости», 1901); («Южный край», 1892); (Дон-Диез, 1900).

С концертно-пианистической и педагогической работой, а также с исследованиями в области истории фортепианной музыки связаны и композиторские опыты Р. Геники. Круг его жанровых интересов в этой сфере был достаточно симптоматичным. Будучи приверженцем, с одной стороны, традиций концертного пианизма, Р. Геника, с другой, считал перспективным направлением жанр транскрипций и переложений в листовско-тальберговском духе, новшестве фортепианной



литературы того времени. Так появились его транскрипции на мотивы из «Парсифаля» Р. Вагнера, фортепианное переложение «Арабского танца» из «Щелкунчика» П. Чайковского, фантазия «Пучина» на мотив Э. Грига. Писал Р. Геника и пьесы малой формы, предназначенные для его концертов, а также для учебной практики. Так, по поводу его транскрипции по мотивам «Парсифаля» А. Горовиц отмечал, что «... богато комбинированная техничная орнаментация темы сразу изобличает в авторе отличного музыканта, хорошо знающего фортепианные эффекты» (Горовиц, А., 1914). В другой рецензии тот же автор подчеркивал, что «...пианист познакомил нас с несколькими своими транскрипциями, вполне указывающими на богатую музыкальную эрудицию Геники и интересную изобретательность музыкальных фресок, украшающих избранный мотив» (Горовиц, А., 1915).

К сожалению, нотные тексты этих произведений до сих пор либо не найдены, либо не сохранились. Исключение – обнаруженный автором данной статьи «Концертный парафраз» на мотив «Жалобы Купавы» из музыки П. Чайковского к спектаклю А. Островского «Снегурочка» (авторский рукописный текст, посвященный пианистке В. Тимановой).

За основу Р. Геника взял мотив П. Чайковского, который осмыслен и представлен здесь сквозь призму интонационности *lamento*: это и интонации «вздоха», нисходящие хроматические ходы в основном мелодическом голосе, «умноженные» скрытой имитацией «вздохов» (1–2 тт.) и поддержанные фигурой *lamento* в нижнем голосе. Ключевой интонацией выступает характерная риторическая фигура *pussus duriusculus*, известная в истории европейской музыки как носитель семантики возвышенной скорби, фигура, возникшая в вокальной музыке в связи с трагическими образами и символами в библейских сюжетах, а затем ставшая основой и в арии *Lamento* в опере, и в пассакалии в инструментальной музыке.

«Концертный парафраз» состоит из Вступительной части – *Introduzione (Lento, fa-diez минор, 6/8)*, основной части – *Andante cantabile*, которая выполняет функцию экспозиционной части произведения; *Allegretto scherzando, Ля-мажор, 3/4*) – часть, построенная на новой жанровой трансформации основного тематического материала,



скерцозный игровой характер которого усилен концертно-виртуозными элементами фактуры (блестящие пассажи, тремолирующие фигуры, изящный ритмический рисунок, часто прихотливо сменяющие друг друга ритмические и мелодические фигуры). Заключительный раздел (*Andante, Фа-диез мажор*, 6/8) еще в большей степени выявляет признаки развития и дальнейшей интонационно-жанровой трансформации.

Р. Геника в «Парафразе» демонстрирует свободное владение импровизационно-концертной формой, сложившейся в оперных «реминисценциях» Ф. Листа и З. Тальберга. Однако сам тематический материал и общий стиль музыки П. Чайковского существенно влияют на композицию и драматургию этого сочинения, где в полном объеме показаны особенности формы слитной сюиты монотематического содержания, близкой одночастным сонатам-поэмам. Блестящее концертное начало, являвшееся для Р. Геники-пианиста главной целью в обработке оригинальных мотивов П. Чайковского, не затмевает выразительности музыки, не мешает композитору выстроить цельную и логичную форму, что показывает большое техническое мастерство автора как «музыкального сочинителя». Данное сочинение вполне заслуживает включения в концертный репертуар пианистов.

**Выводы.** Р. Геника, будучи всесторонне образованным музыкантом, проявил себя в таких областях как исполнительство, научно-публицистическая, музыкально-просветительская деятельность, педагогическая работа. Это закономерно следовало из полученного им образования, состоявшего из двух специализаций – фортепианного исполнительства, теорию и практику которого Р. Геника постигал в Московской консерватории под руководством Н. Рубинштейна, и теории музыки и композиции, где его учителем был П. Чайковский.

Базовой для Р. Геники была его специализация пианиста. Вокруг понимания пианизма как музыкально-эстетического феномена выросло многогранное и глубокое понимание сущности музыкального искусства, в целом присущее ему как музыканту-просветителю. Музыкант мыслил себя именно как «универсала», которому под силу любая музыкальная профессия – исполнительская, педагогическая, исследовательская. Исходя из этого, дальнейшее изучение



творческого и критического наследия Р. Геники неизменно затронет сферы и других областей музыкального искусства (оперное, камерное и др.).

Во все времена такие универсальные личности как Р. Геника являлись двигателями музыкально-исторического процесса, носителями идей эпохи. Потребность в таких музыкантах-универсалах, которые бы являлись своеобразной «лакмусовой бумагой» своего времени и преданно служили искусству, по-прежнему актуальна и в наши дни.

Одним из таких выдающихся деятелей Украины, поистине универсальной личностью являлся Валерий Александрович Богданов (13.07.1939–10.10.2017) – исполнитель, педагог, исследователь, композитор. Его многогранная деятельность охватывала широкий спектр музыкального искусства и нашла своё отражение в многолетней педагогической работе, большом количестве научных трудов, переложений, композиторских опытов.

Хотелось бы надеяться, что данный юбилейный сборник, посвящённый Валерию Богданову, послужит своего рода прелюдией к глубокому и комплексному изучению жизни и творчества этого яркого и неординарного музыканта.

### ЛИТЕРАТУРА

- Алчевский, Г. (25 окт. 1903). Театр и музыка. Южный край.
- Геника, Р. В. (1916). Из консерваторских воспоминаний. *Русская музыкальная газета*, 47, 890–895.
- Горовиц, А. Музыкальные заметки / А. Горовиц // Южный край. – 1911. – 13 февр.
- Горовиц, А. Концерт Р. Геники и В. Слатина / А. Горовиц // Южный край. – 1914. – 5 нояб.
- Горовиц, А. Музыкальные заметки. Концерт В. Слатина / А. Горовиц // Южный край. – 1915. – 9 апр.
- Горовиц, А. Концерт Р. Геники и В. Слатина / А. Горовиц // Южный край. – 1915. – 17 нояб.
- Дон-Диез Театр и музыка // Южный край. – 1900. – 9 февр.
- Дон-Диез (Музыкальные заметки) // Южный край. – 1902. – 28 мая.



- Дон-Диез Театр и музыка // Южный край. – 1907. – 22 мая.
- Дон-Диез (Музыкальные заметки) // Южный край. – 1907. – 18 дек.
- Дон-Диез (Музыкальные заметки) // Южный край. – 1911 – 1 февр.
- Кононова, О. В. (1984). Музикант-просвітитель. *Музыка*, 5, с. 3.
- Кононова, О. В. (2001). Сучасник П. К. Луценка Ростислав Володимирович Геніка. *Павло Кіндратович Луценко і сучасність* : зб. матеріалів Між-  
нар. наук. конф., 17–25 жовт. 2000 р., С. 25–33. Харківський державний  
інститут мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Редакционная статья // Рус. муз. газета. – 1898. – № 12. – С. 1109.
- Редакционная статья // Рус. муз. газета. – 1900. – № 44. – С. 1058–1059.
- «Харьковские губернские ведомости», 1882, 25 марта.
- «Харьковские губернские ведомости», 1901, 7 февраля.
- «Южный край», 1891, 21 мая.
- «Южный край», 1892, 15 января.
- «Южный край», 1892, 25 сентября.
- «Южный край», 1893, 19 февраля.
- «Южный край», 1900, 10 марта.

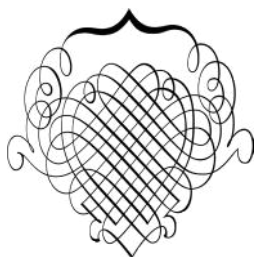
### REFERENCES

- Alchevskiy, G. (October 25, 1903). Teatr i muzyka [*Theater and music*]. Yuzhnyi kray – The Southern Edge [in Russian].
- Don-Sharp (February 9, 1900). Teatr i muzyka [*Theater and music*]. Yuzhnyi kray – The Southern Edge [in Russian].
- Don-Sharp (May 28, 1902). Muzykalnye zametki [*Musical notes*]. Yuzhnyi Kray – The Southern Edge [in Russian].
- Don-Sharp (May 22, 1907). Teatr i muzyka [*Theater and music*]. Yuzhnyi Kray – The Southern Edge [in Russian].
- Don-Sharp (December 18, 1907) Muzykalnye zametki [*Musical notes*]. Yuzhnyi Kray – The Southern Edge [in Russian].
- Don-Sharp (February 1, 1911). Muzykalnye zametki [*Musical notes*]. Yuzhnyi Kray – The Southern Edge [in Russian].
- Editorial.(1898). *Russkaya muzykalnaya gazeta – Russian musical newspaper*, 12, 1109 [in Russian].
- Editorial (1900). *Russkaya muzykalnaya gazeta – Russian musical newspaper*, 44, 1058–1059 [in Russian].



- Genika, R. V. (1916). Iz konservatorskih vospominaniy [*From conservatory memories*]. *Russkaya muzykalnaya gazeta – Russian musical newspaper*, 47, 890–895 [in Russian].
- Horowitz, A. (February 13, 1911). Muzykalnye zametki [*Musical notes*] Yuzhnyi Kray – The Southern Edge [in Russian].
- Horowitz, A. R. (November 5, 1914). Kontsert R. Geniki i V. Slatina [*R. Genika and V. Slatin's Concert*] Yuzhnyi Kray – The Southern Edge [in Russian].
- Horowitz, A. (April 9, 1915). Kontsert V. Slatina [*V. Slatin's Concert*] Muzykalnye zametki [Musical notes]. Yuzhnyi Kray – The Southern Edge [in Russian].
- Horowitz, A. R. (November 17, 1915). Kontsert R. Geniki i V. Slatina [*R. Genika and V. Slatin's Concert*] Yuzhnyi Kray – The Southern Edge [in Russian].
- Kononova, O. V. (1984) Muzykant-prosvetitel [*Musician as an Enlightener*]. *Muzyka. – Music*, 5, 3. [USSR] [in Ukrainian].
- Kononova O. V. (2001). Suchasnyk P. K. Lutsenka Rostyslav Volodymyrovych Ghenika [*Rostislav Volodymyrovych Genika, P. K. Lutsenko's contemporary*]. Pavlo Kindratovych Lutsenko i suchasnist : zb. materialiv Mizhnar. nauk. konf., 17–25 zhovt. 2000 r., Khark. derzh. in.-t im. I. P. Kotliarevskoho. [*Pavlo Kindratovych Lutsenko and modern time: proceedings of the International scientific conference 17th–25th October, 2000, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts*], 25–33 [in Ukrainian].
- “Kharkovskie Gubernskie Vedomosti” (March 25, 1882) – The Kharkov Provincial Gazette [in Russian].
- “Kharkovskie Gubernskie Vedomosti” (February 7, 1901) – The Kharkov Provincial Gazette [in Russian].
- “Yuzhnyi Kray” (May 21, 1891) – The Southern Edge [in Russian].
- “Yuzhnyi Kray” (January 15, 1892) – The Southern Edge [in Russian].
- “Yuzhnyi Kray” (September 25, 1892) – The Southern Edge [in Russian].
- “Yuzhnyi Kray” (February 19, 1893) – The Southern Edge [in Russian].
- “Yuzhnyi Kray” (March 10, 1900) – The Southern Edge [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 23.06.2019 р.



## Розділ 2.

### Жанрове розмаїття духової музики – від доби Відродження до сьогодення

УДК 780.646.2.082.2 : 78. 03 «15/18»

DOI 10.34064/khnum1-5404

**Дубка О. С.**

ORCID 0000-0003-0165-5116

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Соната для тромбона другої половини XVI – початку XIX століть в контексті історичних та національних традицій розвитку жанру**

**АНОТАЦІЯ ■ Дубка О. С. Соната для тромбона другої половини XVI – початку XIX століть в контексті історичних та національних традицій розвитку жанру.** Статтю присвячено загальній характеристиці історичного процесу становлення сонати для тромбона (або за участі тромбона) в європейській музиці перехідної доби – від Ренесансу до раннього Класицизму. Особливу увагу в дослідженні приділено національній стилістиці, яка була головною рушійною силою в еволюції тромбона на рівні камерно-інструментальних та концертних жанрів. Відзначено, що від часів А. Вілларта та братів А. та Дж. Габріелі тромбон і тромбонові консорти були постійними складовими концертів *da chiesa*, а пізніше – *da camera*. Завдяки своїй конструкції та мелодично-декламаційній природі звучання тромбон добре узгоджувався як з голосами хору, так і з іншими інструментами. Поступово, поряд з колективними (концертними) різновидами тромбонових



сонат, стали з'являтися сольні сонати з басом, які відтворювали практику концертного стилю доби Бароко. У статті розглянуто в оглядовому плані низку тромбових сонат італійської, чеської, австро-німецької шкіл, що в подальшому ставали взірцем для композиторів Новітнього часу, які повною мірою розкрили можливості семантики та техніки тромбона в сонатному жанрі. ■ **Ключові слова:** *тромбон, соната, соната для тромбона, історичні та національні типи тромбових сонат, сонати-концерти, сольні сонати.*

**АННОТАЦІЯ** ■ **Дубка А. С. Соната для тромбона второй половины XVI – начала XIX веков в контексте исторических и национальных традиций развития жанра.** Статья посвящена общей характеристике исторического процесса становления сонаты для тромбона (или с участием тромбона) в европейской музыке переходной эпохи – от Ренессанса до раннего Классицизма. Особое внимание в исследовании уделено национальной стилистике, которая была главной движущей силой в эволюции тромбона на уровне камерно-инструментальных и концертных жанров. Отмечено, что со времен А. Вилларта и братьев А. и Дж. Габриели тромбон и тромбовые консорты были постоянными составляющими концертов *da chiesa*, а позже – *da camera*. Благодаря своей конструкции и мелодико-декламационной природе звучания тромбон хорошо согласовывался как с голосами хора, так и с другими инструментами. Постепенно, наряду с коллективными (концертными) разновидностями тромбовых сонат, стали появляться сольные сонаты с басом, которые отражали практику концертного стиля эпохи Барокко. В статье рассмотрен в обзорном плане ряд тромбовых сонат итальянской, чешской, австро-немецкой школ, ставших в дальнейшем образцом для композиторов Новейшего времени, которые в полной мере раскрыли возможности семантики и техники тромбона в сонатном жанре. ■ **Ключевые слова:** *тромбон, соната, соната для тромбона, исторические и национальные типы тромбовых сонат, сонаты-концерты, сольные сонаты.*

**ABSTRACT** ■ **Dubka O. S. Sonata for the trombone of the second half of the 16<sup>th</sup> – the beginning of the 19th centuries in the context of historical and national traditions of development of the genre.**

■ The present article is devoted to the general characteristics of the historical process of the formation of the sonata for the trombone (or with the participation





of the trombone) in the European music of the Renaissance – Early Classicism era. A particular attention in the research has been paid to the study of the national stylistic, which was the main driving force in the evolution of the trombone at the level of the chamber instrumental and concert genres. It has been noted that since the time of A. Willaert and A. and J. Gabrieli brothers, the trombone and trombone consorts have been the permanent components of the concerts *da chiesa*, and later – *da camera*. Due to its construction and melodic-declamatory nature of the sounding, the trombone was in good agreement with both the voices of the choir and other instruments. Gradually, along with collective (concert) varieties of trombone sonatas, solo sonatas with bass began to appear, and they reflected the practice of the Baroque-era concert style. The article reviews a number of trombone sonatas of the Italian, Czech, Austro-German schools, which later became the model for composers of the Newest Time, who fully revealed the possibilities of the trombone semantics and techniques in the sonata genre.

The article has noted that the formation of the instrumental sonata in Europe was associated with the practice of concerts in the church, which was for a long time practically the only place where academic music could be performed. The term “sonata” was understood then as the music intended for the instrumental performance, which, however, was closely connected with the vocal one. Therefore, the first samples of sonatas with the participation of the trombone were mixed vocal-instrumental compositions created by the representatives of the Venetian school of the second half of the 16th century – A. Willaert and A. and J. Gabrieli brothers.

It has been noted that the key and largely “landmark” composition opening the chronicle of a concert sonata with the participation of trombones was the sonata called “*Piano e forte*” (1597), where the functions of trombone voices are already beginning to the counterpoint independence, rather than to duplicating the vocal ones. G. Gabrieli is the creator of one of the most large-scale, this time exclusively trombone compositions – “*Canzon Quarti Toni*” for 12 trombones, cornet and violin – one of the first trombone ensembles based on the genre of canzone as the progenitor of all the baroque instrumental-concert forms.

It has been emphasized that among Italian masters of the subsequent period (the early Baroque), the trombone received a great attention from C. Monteverdi, who in his concert opuses used it as the substitute for *viola da braccio* (three pieces from the collection called “*Vespro della Beata Vergine*”).



It is noted that in the era of the instrumental versioning, when compositions were performed by virtually any instrumental compound, the trombone was already distinguished as an obligate instrument capable of competing with the cello. *Sonata in D minor Op. 5 No. 8* by A. Corelli is considered a model of such a “double” purpose.

It has been proved that the Italian schools of the 16<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> centuries, which played the leading role in the development of the sonata and concert instrumentalism, mainly the stringed and brass one and the brass one as well, were complemented by the German and Austrian ones. Among the masters of the latter one can distinguish the figure of G. Schütz, who created “*Fili mi, Absalon*” for the trombone quartet and *basso-continuo*, where trombones are interpreted as instruments of cantilena sounding, which for a long time determines their use in opera and symphonic music, not to mention the sonata genre (introductions and slow parts).

Along with the chamber sonata, which was written in the Italian style, German and Austrian masters of the 17<sup>th</sup> century turn to “tower music” (*Tower music*), creating their own opuses with almost obligatory participation of one or several trombones. Among such compositions there are the collection by G. Reich called “*Quatricinua*” of 24 tower sonatas (1696) for the cornet and three trombones, where, modelled on A. Corelli’s string-and-bow sonatas, the plays of a homophonic and polyphonic content are combined.

The article notes that the creation of a solo sonata with bass for the trombone was historically associated with the Czech composing school of the second half of the 17<sup>th</sup> century. The first sample of such composition is the Sonata for the trombone and the thorough-bass (1669), written by a certain monk from the monastery of St. Thomas in Bohemia, where the instrument is shown in a wide range of its expressive possibilities.

A significant contribution to the development of a trombone sonata was made by the Czech composer of the late 17<sup>th</sup> century P. Y. Veyvanovsky, who created a number of sonatas, which, despite the typical for that time performing versioning (trombone or *viola da braccio*), were a milestone in the development of the genre in question.

The traditions of the trombone sonata-quality genre in its three main expressions – *da chiesa*, *da camera*, “tower music” – have been preserved for a certain time in the era of Classicism. This is evidenced, for example, by F. Schneider’s 12 “*Tower sonatas*” for 2 pipes and 3 trombones (1803–1804).



In general, in the classic-romantic era in the evolution of the trombone sonata genre there is a “pause”, which refers to both its collective and solo varieties.

The true flourishing of the trombone sonata appeared only in the Newest time (from the end of the 19th century), when the instrumental music of a concert-chamber type declared itself not only as the one demanded by the public, but also as the leading, “title” field of creativity of a number of the leading composers. Among the instruments involved in the framework of the “new chamber-ness” (B. Asafiev) was also the trombone, one of the recognized “soloists” and “ensemblers” of the music from the past eras.

The conclusions of the article note that the path travelled by the sonata for the trombone (or with the participation of the trombone) shows, on the one hand, the movement of the instrument to the solo quality and autonomy within the framework of “little-ensemble” chamber-ness (the sonata duet or the solo sonata without any accompaniment), on the other hand, the sustainable preservation of the ensemble origins of this genre (the trombone ensemble, sometimes in combination with other representatives of the *brass* group). ■ **Key words:** *trombone, sonata, trombone sonata, historical and national types of trombone sonatas, concert sonatas, solo sonatas.*

**Постановка проблеми.** Соната для тромбона – «відповідальний» жанр, в якому мають концентруватися композиторська майстерність володіння формою та виконавська техніка, як першооснова «образу» даного інструмента. Тому розпочате в даній статті вивчення історії тромбонової сонати має, як видається, важливе методологічне значення для створення теорії стилю цього унікального інструмента, шлях якого є наочною ілюстрацією етапів становлення та розвитку інструментального мислення в цілому.

**Зв'язок з науковими та практичними завданнями.** В царині теорії дана стаття пов'язана з подальшою розробкою органології тромбона як цілісної системи знань про цей інструмент, включаючи його «філософію» і окремі «деталі» техніки гри. У практичному плані стаття орієнтована на тромбоністів, що підбирають репертуар для виконавської та педагогічної роботи, у зв'язку з чим згадані в ній твори вимагають сучасних «прочитань» – інтерпретацій або хоча б розгорнутого виконавського аналізу.



**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Соната для тромбона, як така, досі не була об'єктом спеціального дослідження. Однак, відомості про неї можна знайти в роботах, присвячених іншим жанрам музики для тромбона (або за його участі), зокрема, в дисертації Ф. Крижановського про тромбовий концерт [2] та в дослідженні О. Федоркова про тромбові ансамблі [5]. Окремі зразки тромбових сонат аналізуються в роботах зарубіжних авторів (*N. J. Sudduth* [17], *A. W. Ross* [15], *R. Haines* [11], *L. R. Borges* [7], *J. M. Hausback* [12], *J. T. Cord* [9], *G. P. Joyce* [13]), що істотно доповнює відомості щодо означеного жанру, але не містить необхідних стилістичних узагальнень – історичних та національних.

**Мета статті** – виявити особливості формування та розвитку сонати для тромбона (або за його участі) в європейських композиторських школах другої половини XIV – початку XIX століть.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Тромбова соната зародилася в рамках Венеціанської школи першої чверті XVI століття. Її ранні зразки знаходимо у творчості А. Вілларта (1480–1562). Це були церковні вокально-інструментальні композиції, в яких «... до хорових груп підключаються інструментальні – духові і струнні з органом»; такі новації в сфері «сонати» (інструментальна музика), що синтезувалася з «кантатою» (вокальна музика), спричиняли «... тонкі колористичні ефекти, своєрідну музичну світлотінь»; йшлося не тільки про дублювання інструментами, в тому числі й тромбонами, голосів хору, але і про подвоєння їх в октаву, що «... було для того часу сміливим нововведенням» [3, с. 92].

Традиції школи А. Вілларта продовжили А. та Дж. Габріелі (відповідно, 1510–1586 та 1557–1612), у творчості яких сформувався, за С. Левіним [там само], «велично-монументальний стиль венеціанської школи», в якому вокальна поліфонія «розцвічувалася» інструментальними барвами та створювався принципово новий тип фактури – оркестрово-камерний, вокально-інструментальний за виконавським «наповненням».

Поряд з перекладеннями (версіями) хорових творів, А. та Дж. Габріелі створюють цілу низку оригінальних ансамблевих п'єс («духовних симфоній») для духових інструментів, у тому числі і для однорідних,



серед яких були й тромбонові консорти. Так, у Сонаті Дж. Габріелі під промовистою назвою «*Piano e forte*» (1597) представлено дві інструментальні групи за участі тромбонів – «... в одній – два альтових і теноровий тромбони з корнетом; в іншій – два тенорових і басовий тромбон з однією скрипкою» [3, с. 94]. Разом з основною метою автора сонати – показати контрасти динаміки, що було на той час головним нововведенням, тут присутній і ефект регістрово-тембрових «мікс» – високі тромбони поєднуються з корнетом, а низькі зіставляються із солюючою скрипкою (див. про це в нашій статті, присвяченій виникненню європейської тромбонової сонати) [1].

Слід наголосити, що Дж. Габріелі був одним із перших композиторів того часу, коли «стара» традиція хорової поліфонії ще не відійшла в минуле, а нове гомофонне мислення ще не набрало сили. Тому інструментальна музика Дж. Габріелі тісно пов'язана з хоровим письмом, з його храмовою антифонною традицією, де був присутній розподіл на кілька «хорів» безпосередньо при богослужінні. Дж. Габріелі, до того ж, був одним із перших авторів, хто почав точно виписувати у своїх партитурах виконавські склади, чого майже не спостерігалось в інших тогочасних авторів (принцип версійності).

Зразками ансамблевої музики інструментально-сонатного типу, створеною Дж. Габріелі для тромбонів, можуть слугувати «*Sinfonie sacret*» (1592) та «*Canzoni e sonate*» (1615; посмертне видання). Особливий інтерес представляє вміщена у другій з цих збірок «*Canzon Quarti Toni*», написана для 12 тромбонів, двох корнетів і скрипки. Загальний «хор» розподіляється на три «малі хори», які послідовно виконують розділи цього твору – поліфонічний, змішаний, гомофонний. Перший з них – поліфонічний – виконується квітетом тромбонів і корнетом; другий – квітетом тромбонів і скрипкою; третій – квітетом тромбонів і корнетом. Тромбони трактуються акордово й поліфонічно, а «солісти» – корнет та скрипка – засвідчують можливості гомофонної мелодії, що ніби народжується із загальної звукової маси.

Як відзначає У. Кімбол (*W. Kimball*) [14] з посиланням на Д. Шуленберга (*D. Schulenberg*) [16], «... найважливішими інструментами даної музики (венеціанські багатохорові твори) – після органа, який підкріплювався генерал-басом, були корнет і середньовіч-



ний різновид тромбона – сакбут». У переліку творів, написаних ще на ранньому етапі зародження цієї багатохоровості, в сонатному жанрі зустрічаються не тільки виключно інструментальні консорти за участі тромбонів, але й вокально-інструментальні (такого роду консорти тоді називалися «ламаними» і включали достатньо вільний, але вже виписаний підбір інструментів і голосів).

Прикладом цьому слугують збірки вокальної музики «*Il primo libro de' concerti ecclesiastici...*» А. Кротті (15??–1606), серед яких «*Sonata sopra Sancta Maria*», написана для сопрано, двох скрипок, тромбона та органа. Це вже був зразок сонати камерного типу, в якому тромбон постає як один із голосів досить прозорої гомофонної тканини та є, водночас, контрапунктом до вокальної та інших мелодичних партій.

Доказом широкого застосування тромбона в цю добу постає і творчість великого реформатора музичного стилю – К. Монтеверді (1567–1643), який у своїй «другій практиці» значну увагу приділяв розвитку жанрів камерного типу в дусі загального, але розпливчатого у своїх контурах барокового «стилю симфоній» (*stilus simfonicus*). У свою «*Vespro della Beata Vergine*», скорочено – «*Vespers*» (1610), К. Монтеверді включив лише три твори з чітко означеним інструментальним складом – «*Domine ad Adjuvandum*», «*Sonata Sopra Sancta Maria Ora Pro Nobis*», «*Magnificat, a Sette Voci*». Всі вони передбачали участь тромбона, що замінював тоді в ансамблях *viola da braccio*.

Найважливішим етапом у формуванні сонатного жанру, що мислився як сольо-ансамблевий, була практика Болонської школи в особі її засновників – Дж. Б. Бассані (1657–1716) та А. Кореллі (1653–1713). Зокрема, А. Кореллі як композитор-скрипаль був не тільки «винахідником» (за Н. Харнонкуртом [6]) жанру *concerto grosso* та «паралельної» йому тріо-сонати, але й розробником інструментальної сонати концертного типу для інших інструментів. Саме А. Кореллі, як вважають деякі дослідники, зокрема Ф. Крижановський [2], належить авторство одного з перших зразків сонати для солюючого тромбона в супроводі клавіру (*Sonata in D minor Op. 5 No. 8*), створеної подібно до скрипкових сонат з басом у стилістиці *da camera* з повільною *Preludio* та двома швидкими ігровими частинами.



Питання про цю Сонату, проте, є спірним щодо наявності авторського призначення саме для тромбона. В існуючій на сьогодні літературі лише в дисертації Ф. Крижановського дана Соната класифікується як тромбонова, до того ж, історично перша: «Наступний етап у вдосконаленні концертного стилю – поява самостійного твору для солюючого тромбона. Йдеться про Сонату А. Кореллі – оригінальний твір, що ввійшов в історію концертного репертуару для тромбона як перший зразок сольного твору для цього інструмента» [2, с. 24]. Як доказ дослідник наводить нотний приклад початку *Preludio*, де чітко зафіксовано дві партії – тенорового тромбона, занотовану в альтовому ключі, та *basso continuo*.

Вочевидь, виконавська практика свідчить про те, що даний зразок не є оригінальним, розрахованим А. Кореллі саме на тромбонно-клавірний дует. Це, скоріше за все, лише версія оригінальної Сонати з басом для віолончелі, яку тоді часто замінював тромбон, що підтверджується практикою сучасних віолончелістів, хоча, вже сам факт можливості виконання на тромбоні віртуозної струнно-смичкової партії свідчить про значні можливості та глибокі джерела сольної тромбонної сонати, в якій цей інструмент здатен конкурувати з віолончеллю.

Італійські інструментальні школи XVII століття, котрі відіграли провідну роль у становленні сонатного й концертного інструменталізму, більшою мірою струнно-смичкового, а також мідно-духового, доповнювалися німецькими та австрійськими. У дослідженнях музикознавців-духовиків, зокрема, в роботі Ю. Усова, у зв'язку з цим підкреслюється значення творчості Г. Шпееера (1636–1709). Відзначаючи той факт, що XVII століття було «періодом подальшого розвитку камерного ансамблю духових інструментів», дослідник пропонує характеристики звукообразів деяких сонат цього автора: «М'яке, оксамитове звучання тромбонів характеризує хоральну сонату для чотирьох тромбонів і генерал-баса ре мінор; у сонаті для двох корнетів (цинків), трьох тромбонів та органа ля мінор трохи приглушеному звучанню тромбонів протиставляються дзвінкі голоси корнетів» [4, с. 26].

Австро-німецька інструментальна школа в трактуванні камерно-інструментальних жанрів на межі XVII–XVIII століть об'єднувала,



«примирювала», за Н. Харнонкуртом [6, с. 121], дві основні інструментальні школи того часу – італійську, із властивою їй відкритою емоційністю, та французьку, що вирізнялася стриманістю й раціоналізмом. Представниками напряду, що синтезує ознаки цих шкіл, були Г. Муффат (1653–1704), Г. Шпеер (1636–1707), а ще раніше – Г. Шютц (1585–1672). У «Духовних симфоніях» Г. Шютца, учня Дж. Габріелі, доволі широко представлено ансамбль тромбонів, при чому, якщо Дж. Габріелі розвивав, здебільшого, колористичні можливості тромбонів, використовуючи їхні ансамблі від дискантів до басів, то «... Г. Шютц розкрив кантиленні властивості інструмента» (за О. Федорковим [5, с. 33]).

Так, в «Інтерлюдії» для солюючого басу, квартету тромбонів і *basso-continuo* «*Fili mi, Absalon*» Г. Шютц демонструє «вокальне» трактування тромбонового тембру, поєднуючи і навіть уподібнюючи його звучанню низького голосу. Таку звукову новацію С. Левін визначає як «виняткову знахідку тембрової характеристичності» [3, с. 121], констатуючи також той факт, що Г. Шютц у даній п'єсі розширює функції тромбонового квартету, який стає джерелом розвитку тематизму. Початково тромбони тут виконують восьмитактову тему, яка потім передається солюючому басу в супроводі *continuo*. Після цього своєрідного аріозо звучить епізод, де соліст співає вже в супроводі квартету тромбонів. Тут суттєво змінюється характер музики: у скорботну образність «*Fili mi, Absalon*» привноситься кантиленно-ігрове першоджерело, похідне від італійської школи Дж. Габріелі, в якого тромбон і тромбоновий ансамбль використовуються, переважно, в якості «мовленнєвої гри» (нім. – *Sprechendie Spiel*).

У розвитку камерного ансамблю за участі тромбона важливу роль зіграло становлення танцювальної сюїти як жанру, заснованого на побутових прототипах, який поступово асимілювався сонатою (*sonata da camera*), що було особливо типовим для німецької та австрійської барочної традиції. Як вважає С. Левін, «... інструментальна сюїта залишається одним з небагатьох жанрів німецької музики, що продовжують існувати й розвиватися, <...> у 1629 та 1650–1657 роках виходять «Священні (духовні) симфонії» Шютца, в 1655–1658 роках розвиток німецької оркестрової (інструментальної) сюїти спричиняє





виникнення своєрідної форми духової музики, так званих «баштових сонат»» [3, с. 128-129].

Одним із творців подібних сонат з майже неодмінною участю в них тромбона був Г. Рейхе (1667–1734). Будучи за виконавською спеціалізацією трубачем, Г. Рейхе 1696 року опублікував збірку “*Quatricinua*” з 24-х «баштових сонат» (*tower sonatas*) для корнета і трьох тромбонів. Особливість даних сонат полягала в поєднанні гомофонних і поліфонічних частин-розділів (як у *concerti grossi da camera* А. Кореллі), однак із залученням не струнно-смичкової групи, а мідно-духового ансамблю.

У більшості випадків «баштові сонати» Г. Рейхе включали дві-три гомофонних частини із завершальними фугами, де основою для тем слугувала фанфарність, що походила від солюючого корнета. Завдяки творчості Г. Рейхе тромбоновий ансамбль і жанр тромбонової сонати сягає якості «фанфарного стилю», збереженого на тривалий час у музиці для тромбона і тромбонових ансамблів (за О. Федорковим [5, с. 34]). Під впливом фанфарності складається й певний тип тромбонового тематизму, де інструмент використовується як носій образно-інтонаційної ідеї, втіленої через тему-мелодію у формі гомофонного (класичного) періоду зі зворотами, заснованими на русі по звуках акорду. Від цього моменту розпочинається історія музики для тромбона *solo*, що поступово вивільняється з ансамблевого оточення – однорідного (інструментальний склад), чи змішаного (інструменти та голоси). Провідним жанром тут була сольна *sonata da camera*, що походить від барокової танцювальної сюїти, апробованої в мідно-духовій практиці через жанр «баштової сонати».

Світські жанрові різновиди ансамблевої сонати доби Бароко історично співіснували з церковними. Як відзначає С. Левін, «... до народження нових форм інструментальної музики, в яких яскраво виразнились суспільно-ідеологічні устремління епохи, аж ніяк не могла залишитися байдужою церква. Водночас із формуванням сюїти в церковній музиці відбувається один із найвизначніших в історії музичної культури процесів, який приводить до виникнення так званої церковної сонати (*sonata da chiesa*)» [3, с. 128].



У XVI–XVII століттях головною тенденцією застосування тромбона в сонатному жанрі було колективне музикування, у якому він залишався носієм басової чи контрапунктуючої фактурних функцій. Зокрема, в матеріалах, зібраних У. Кімбалом [14], містяться згадки про цілу низку творів (біля тридцяти) камерно-ансамблевого типу з облігатним тромбоном. Згадуються імена таких композиторів, як: італійці Ф. Успер (*F. Usper*), А. Бончієрі (*A. Banchieri*), Дж. П. Чіма (*G. P. Cima*), Дж. Піччі (*G. Picchi*), С. Бернарді (*S. Bernardi*), Д. Кастелло (*D. Castello*), Б. Маріні (*B. Marini*), Ф. Каваллі (*F. Cavalli*), М. Учелліні (*M. Uccellini*), С. Пасіно (*S. Pasino*), П. А. Цяні (*P. A. Ziani*), М. Нері (*M. Neri*), Ф. Маджині (*F. Magini*), Дж. Валентіні (*G. Valentini*), А. Берталі (*A. Bertali*); австрійці Й. Г. Шмельцер (*J. H. Schmelzer*), Г. Муффат (*G. Muffat*), Й. Й. Фукс (*J. J. Fux*); німці В. К. Брігель (*W. C. Briegel*), Й. Пецель (*J. Pezel*).

Автор згадує датовану 1669-м роком Сонату для тромбона з генерал-басом, написану анонімним автором з монастиря Святого Фоми в Богемії, – перший твір такого складу з відомих на сьогодні [14]. Значний внесок до цього жанру зробив і чеський барочний композитор П. Й. Вейвановський (*P. J. Vejvanovsky*), який, за Ч. Е. Бревером (*C. E. Brewer*) [8], створив низку сонатних зразків, розрахованих на різні версії виконання, серед яких провідне місце належить тромбоновим.

Традиції написання тромбонової сонати в її трьох різновидах – *da chiesa*, *da camera*, «баштова музика» – певний час зберігалися і в добу Класицизму. Про це свідчать, зокрема, 12 «*Tower sonatas*» Ф. Шнайдера (*F. Schneider*) для двох труб і трьох тромбонів, створені в 1803–1804 роках (за Д. Гійоном – *D. Guion* – [10, с. 156]).

**Висновки.** Таким чином, шлях, пройдений сонатою для тромбона (або за його участі) в період від пізнього Ренесансу до Класицизму, засвідчує, з одного боку, рух інструмента до сольності й автономності в межах «малоансамблевої» камерності (сонатний дует або сольна соната без супроводу), з іншого боку – стійке збереження ансамблевих першоджерел цього жанру (ансамбль тромбонів, іноді в поєднанні з іншими представниками *brass-групи*). Така історична стилістика поєднувалася з жанровою: соната сюїтно-концертного (*da chiesa*,



*da camera*, «баштова») типу змінювалася на камерну, поступово стаючи різновидом сонатно-симфонічного циклу.

Зазначено, що батьківщиною тромбової сонати була Італія (Венеціанська школа А. Вілларта та братів А. та Дж. Габріелі), після чого найвизначніші досягнення в цьому жанрі продемонстрували німецькі (Г. Шюц, Г. Шпесер, Ф. Шнайдер), австрійські (Г. Муффат, Й. Фукс, Й. Шмельцер), а також чеські (Й. Вейвановський) автори. Саме у творчості цих музикантів закладалися основи подальшого розвитку жанру тромбової сонати, розквіт якого припадає на доволі віддалену перспективу – на другу половину ХХ – початок ХХІ століття.

**Перспективи подальших досліджень** заявленої у даній статті теми полягають у поглибленому вивченні ключових зразків тромбових сонат, створених майстрами Новітнього часу (ХХ – перше десятиліття ХХІ століття). Адже стильовий плюралізм, властивий музиці цього часу, визначає різноманітність сонатних моделей, які служать для композиторів (часто – для композиторів-виконавців) базовими для відтворення власного розуміння щодо використання такого інструменту як тромбон у сонатному жанрі.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Дубка, О. (2014). Соната для тромбона: генезис и основные линии в эволюции жанра. Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка, 30, 47–55.
2. Крижанівський, Ф. (2006). Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: Державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 244.
3. Левин, С. (1973). Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград: Музыка, 263.
4. Усов, Ю. (1989). История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 207.
5. Федорков, О. (2008). Український ансамбль тромбонів у контексті світового музичного мистецтва. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 204.
6. Харнонкурт, Н. (2002). Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 184.



7. Borges, L. R. Carlos Guastavino's sonata para trombón o trompa y piano : analysis of argentine song and formal western music tradition applied to trombone repertoire. Retrieved from [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699869/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699869/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf)
8. Brewer, Ch. E. (2011). *The Instrumental Music of Schmeltzer, Biber, Muffat and Their Contemporaries*. Farnham, Surrey, England: Ashgate Pub., 420.
9. Cord, J. T. Francis Poulenc's sonata for horn, trumpet and trombone: a structural analysis identifying historical significance, form and implications for performance. Retrieved from [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12104/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12104/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf)
10. Guion, D. M. (2014). *The Trombone: Its History and Music, 1697–1811*. New York: Gordon and Breach, 1988 / New York: Routledge, 2014, 352.
11. Haines, R. Tenor Trombone Recital. Retrieved from [http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3610&context=honors\\_theses](http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3610&context=honors_theses)
12. Hausback, J. M. Dario Castello's music for sackbut : the sonate concertate in stil moderno (1629). Retrieved from [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271830/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271830/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf)
13. Joyce, G. P. A graduate trombone recital : selected solo trombone works of contemporary American composers. Retrieved from <https://knowledge.library.iup.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1982&context=etd>
14. Kimball, W. Trombone history timeline. Retrieved from <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/>
15. Ross, A. W. Paul Hindemith's "Sonata" for Trombone : A Performance Analysis. Retrieved from [https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7286&context=gradschool\\_disstheses](https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7286&context=gradschool_disstheses)
16. Schulenberg, D. (2001). *Music of the Baroque*. London: Oxford University Press, 349.
17. Sudduth, N. J. *The Twentieth-Century Trombone Sonata*. Retrieved from [http://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/192783/S83\\_2006SudduthNathanaelJ.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/192783/S83_2006SudduthNathanaelJ.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

## REFERENCES

1. Dubka, O. (2014). Sonata dlya trombona: genesis i osnovnye linii v evolyutsii zhanra [Sonata for trombone: genesis and main lines in the evolution of



- the genre]. Problems of the present: art, culture, pedagogy, 30, 47–55 [in Ukrainian].
2. Kryzhanivskiy, F. (2006). Ukrainskyi kontsert dlia trombona v aspekti stanovlennia ta rozvytku zhanru [The Ukrainian Concerto for a Trombone in Aspect of Formation and Development of a Genre]. (Candidate's thesis). Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 244 [in Ukrainian].
  3. Levin, S. (1973). Dukhovye instrumenty v istorii muzykalnoy kultury [The wind instruments in the history of musical art]. Leningrad: Music, 263 [in Russian].
  4. Usov, Yu. (1989). Istoriya zarubezhnogo ispolnitelstva na dukhovyykh instrumentakh. [The history of foreign performance on the wind instruments]. Moscow: Music, 207 [in Russian].
  5. Fedorkov, O. (2008). Ukrainskyi ansambl tromboniv u konteksti svitovoho muzychnoho mystetstva [The Ukrainian Ensemble of Trombones in the Context of World Musical Art]. (Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 204 [in Ukrainian].
  6. Kharmonkurt, N. (2002). Muzyka yak mova zvukiv. Shliakh do novoho rozuminnia muzyky [Music as the language of sounds. The way to a new understanding of music]. Sumy: Sobor, 184 [in Ukrainian].
  7. Borges, L. R. Carlos Guastavino's sonata para trombón o trompa y piano: analysis of argentine song and formal western music tradition applied to trombone repertoire. Retrieved from [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699869/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699869/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf)
  8. Brewer, Ch. E. (2011). The Instrumental Music of Schmeltzer, Biber, Muffat and Their Contemporaries. Farnham, Surrey, England: Ashgate Pub., 420.
  9. Cord, J. T. Francis Poulenc's sonata for horn, trumpet and trombone: a structural analysis identifying historical significance, form and implications for performance. Retrieved from [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12104/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12104/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf)
  10. Guion, D. M. (2014). The Trombone: Its History and Music, 1697–1811. New York: Gordon and Breach, 1988 / New York: Routledge, 2014, 352.
  11. Haines, R. Tenor Trombone Recital. Retrieved from [http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3610&context=honors\\_theses](http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3610&context=honors_theses)



12. Hausback, J. M. Dario Castello's music for sackbut : the sonate concertate in stil moderno (1629). Retrieved from [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf)
13. Joyce, G. P. A. A graduate trombone recital : selected solo trombone works of contemporary American composers. Retrieved from <https://knowledge.library.iup.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1982&context=etd>
14. Kimball, W. Trombone History Timeline. Retrieved from <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/>
15. Ross, W. A. Paul Hindemith's "Sonata" for Trombone : A Performance Analysis. Retrieved from [https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7286&context=gradschool\\_disstheses](https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7286&context=gradschool_disstheses)
16. Schulenberg, D. (2001). Music of the Baroque. London: Oxford University Press, 349 [In English].
17. Sudduth, N. J. The Twentieth-Century Trombone Sonata. Retrieved from [http://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/192783/S83\\_2006SudduthNathanaelJ.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/192783/S83_2006SudduthNathanaelJ.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

*Стаття надійшла до редакції 20.07.2019 р.*



УДК 780.644.1.0824 : 78.036

DOI 10.34064/khnum1-5405

**Мартінова В. І.**

ORCID 0000-0003-0659-8122

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Концерт для гобоя з оркестром у творчості композиторів Новітнього часу: аспекти жанрової стилістики**

**АНОТАЦІЯ ■ Мартінова В. І. Концерт для гобоя з оркестром у творчості композиторів Новітнього часу: аспекти жанрової стилістики.** Статтю присвячено розгляду гобойних концертів Новітнього часу, який охоплює XX – початок XXI століть. На підставі огляду історико-стильового контексту виявлено сполучення традицій і новацій у концертному жанрі, а також характеру взаємозв'язку концертності і камерності як його загальних рис. Запропоновано класифікацію гобойних концертів означеного періоду за трьома жанрово-стильовими групами – академічною, експериментальною, «пасторальною». Прослідковано основні тенденції розвитку у кожній з цих груп з урахуванням жанрової, національної та індивідуально-авторської стилістики (здіяні більше 70 зразків). Вперше запропоновані узагальнення щодо засобів гобойної виразності та техніки, що тяжіють у цілому до універсалізму як стильовій домінанті у концертному жанрі. Зазначено, що, незважаючи на цю магістральну тенденцію, гобой у концертах майстрів Новітнього часу зберігає свою корінну органологічну семантику – естетику і поетику пасторальності. ■ **Ключові слова:** *концерт як музичний жанр, гобойний концерт, тенденції розвитку сучасного гобойного концерту, універсалізм та специфіка гобоя у концертному жанрі, три групи гобойних концертів у музиці Новітнього часу.*

**АННОТАЦИЯ ■ Мартынова В. И. Концерт для гобоя с оркестром в творчестве композиторов Новейшего времени: аспекты жанровой стилистики.** Статья посвящена рассмотрению гобойных концертов



Новейшего времени, которое охватывает XX – начало XXI столетий. На основании рассмотрения историко-стилевого контекста выявлено соотношение традиций и новаций в концертном жанре, а также характера взаимосвязи концертности и камерности как его общих черт. Предложена классификация гобойных концертов указанного периода по трем жанрово-стилевым группам – академической, экспериментальной, «пасторальной». Прослежены основные тенденции развития в каждой из этих групп с учетом жанровой, национальной и индивидуально-авторской стилистики (задействовано более 70 образцов). Впервые предложены обобщения относительно средств гобойной выразительности и техники, тяготеющих в целом к универсализму как стилиевой доминанте в концертном жанре. Отмечено, что, несмотря на эту магистральную тенденцию, гобой в концертах мастеров Новейшего времени сохраняет свою коренную органологическую семантику – эстетику и поэтику пасторальности. ■ **Ключевые слова:** *концерт как музыкальный жанр, гобойный концерт, тенденции развития современного гобойного концерта, универсализм и специфика гобоя в концертном жанре, три группы гобойных концертов в музыке Новейшего времени.*

**ABSTRACT ■ Martynova V. I. Concerto for Oboe and Orchestra in the Works by Modern Time Composers: Aspects of Genre Stylistics.**

■ **Introduction.** Concerto for oboe and orchestra in the music of modern time (20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries), on the one hand, is based on the traditions of past eras, on the other hand, it contains a number of new stylistic trends, among which the leading trend is the pluralism of composer's decisions. Despite this, the works created during this period by the composers of different national schools can be divided into three groups – academic, experimental, and pastoral. The article gives the review of them.

**Objective.** The main objective of the article is to identify the features of genre stylistics in oboe concertos by composers of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries.

**Methods.** In order to realize this objective, the elements of a number of general scientific and special musicological research methods have been used – historical-and-genetic, deductive, comparative, organological, stylistic, genre and performing analysis.

**Results and Discussion.** The article discusses and systematizes the features of the genre stylistics of modern time oboe concertos. Based on the analysis of the





historical-and-stylistic context, the correlation of traditions and innovations in the oboe-concerto genre, as well as the nature of the relationship between concerto and chamber manners as its common features are revealed. The classification of oboe concertos of the specified period by three genre-and-style groups – academic, experimental, and pastoral, is proposed. The main development trends in each of these groups are analyzed, taking into account the genre, national and individual-author's stylistics (more than 70 pieces are involved). For the first time, the generalizations are proposed regarding the oboe expressiveness and techniques, generally gravitating towards universalism as a style dominant in the concerto genre. It is noted that, in spite of this main trend, the oboe in the concertos by modern time masters retains its fundamental organological semantics – the aesthetics and poetics of pastoral mode.

The music of modern time, the count of which starts from the last decade of the 19<sup>th</sup> century and to present, comes, on the one hand, as a unique encyclopedia of the previous genres and styles, and on the other hand, as a unique multicomponent artistic phenomenon of hypertext meaning. The first is embodied in the concept of the *style pluralism* which means the priority of the person's (composer's and performer's) component in aesthetics and poetics of a musical work. The second involves an aspect of polystylistics that is understood in two meanings: 1) aesthetic, when different stylistic tendencies are represented in a particular artistic style; 2) purely "technological", which is understood as the technique of composing, when different intonation patterns in the form of style quotations and allusions (according to Alfred Schnittke) constitute the compositional basis of the same work.

It is noted that the oboe concertos of the modern time masters revive the traditions of solo music-making, which were partially lost in the second half of the 19<sup>th</sup> century. At the new stage of evolution, since the early 20<sup>th</sup> century (1910s), the concerto oboe combines solo virtuosity with chamber manner, which is realized in a special way by the authors of different styles. Most of them (especially in the period up to the 1970s–1980s of the previous century) adhere to the academic model which is characterized by a three-part composition with a tempo ratio "fast – slow – fast" with typical structures of each of the parts – sonata in the first, complex three-part in the second, rondo-sonata in the third, as well as traditional, previously tried and used means of articulation and stroke set (concertos by *W. Alvin, J. Horovitz – Great Britain; E. T. Zwillich, Ch. Rouse – USA; O. Respighi – Italy; Lars-Erik Larsson – Switzerland, etc.*).



The signs of the oboe concertos of the experimental group are the freedom of structure both in the overall composition and at the level of individual parts or sections, the use of non-traditional methods of playing (*J. Widmann, D. Bortz – Germany; C. Frances-Hoad, P. Patterson – England; E. Carter – USA; J. MacMillan – Scotland; O. Navarro – Spain; N. Westlake – Australia*).

The group of pastoral concertos is based on highlighting the key semantics of oboe sound image. This group includes concertos of two types – non-programmatic (*G. Jacob, R. Vaughan Williams, M. Arnold – Great Britain; O. T. Raihala – Finland; M. Berkeley, E. Carter – USA* and other authors); programmatic of two types – with literary names (*L'horloge de flore J. Françaix – France; Helios, Two's Company T. Musgrave; Angel of Mons J. Bingham – Great Britain*); based on the themes of the world classics or folklore (two concertos by J. Barbirolli – Great Britain – on the themes of G. Pergolesi and A. Corelli; Concerto by B. Martinu – Czechia – on the themes from *Petrushka* by I. Stravinsky, etc.).

This group of concertos also includes the genre derivatives, such as suite (*L'horloge de flore J. Françaix*); fantasy (Concerto fantasy for oboe, English horn and orchestra by V. Gorbulskis); virtuoso piece (*Pascaglia concertante S. Veress*); concertino (Concertino by N. Scalcottas, R. Kram, A. Jacques); genre “hybrids” (Symphony-Concerto by J. Ibert; Symphony-Concerto by T. Smirnova; Chuvash Symphony-Concerto by T. Alekseyeva; Concerto-Romance by Zh. Matallidi; Concerto-Poem for English horn, oboe and orchestra by G. Raman).

**Conclusions.** Thus, the oboe concerto in the works by modern time composers appears as a complex genre-and-intonation fusion of traditions and innovations, in which prevail the individual-author's approaches to reproducing the specificity of the genre. At the same time, through the general tendency of stylistic pluralism, several lines-trends emerge, defined in this article as academic, experimental, and pastoral, and each of them can be considered in more detail in the framework of individual studies. ■ **Key words:** *concerto as a musical genre, oboe concerto, trends of modern oboe concerto, universalism and specificity of oboe in the concerto genre, three groups of oboe concertos in modern time.*

**Постановка проблеми.** Концерт для гобоя з оркестром – один з найпоширеніших жанрів музики для духових інструментів, який зберігає свою актуальність і донині. Незважаючи на значний інтерес дослідників до гобойного мистецтва у його різних історико-стильових



репрезентаціях, саме період Новітнього часу (XX – початок XXI століть), виявляється висвітленим далеко недостатньо. Дану статтю спрямовано на заповнення цієї лакуни, у зв'язку з чим запропоновано історіографічний огляд більш, ніж 70-ти музичних зразків з узагальненнями щодо тенденцій їхньої жанрової стилістики.

**Аналіз новітніх публікацій за темою.** У наявних публікаціях з приводу гобойних концертів Новітнього часу можна виділити два напрями – історико-теоретичний (Е. Eccleston [10], С. Green [12], Е. Smith [18]), та рецензійно-критичний (О. Navarro [14], Р. Patterson [15], N. Westlake [19], Ch. Rouse [16], R. Schedrin [17], J. Widmann [20], Е. Т. Zwillich [22]). Поєднання цих напрямів у єдиному науковому дискурсі зустрічається лише у вигляді окремих зауважень, особливо, коли самі автори гобойних концертів вдаються до пояснень своїх творчих задумів або характеризують їхні виконавські інтерпретації.

**Мета статті** – виявити особливості жанрової стилістики у гобойних концертах композиторів XX – початку XXI століть. Задля реалізації цієї мети використані елементи цілої низки загальнонаукових та спеціальних музикознавчих дослідницьких методів – історико-гететичного, дедуктивного, компаративного, органологічного, стильового, жанрового та виконавського аналізу.

**Виклад основного матеріалу.** Музика Новітнього часу, відлік якого починається з останнього десятиліття XIX століття і продовжується до сьогодення, постає, з одного боку, як своєрідна енциклопедія попередніх жанрів і стилів, а з другого – як унікальне багатоскладове художнє явище гіпертекстуального змісту. Перше фіксується у понятті «стильовий плюралізм», яке означає пріоритет особистісної (композиторської та виконавської) складової в естетиці та поетиці музичного твору. Друге передбачає аспект полістилістики, яка розуміється у двох значеннях: 1) естетичному, коли у тому чи іншому творчому стилі представлено різні стилістичні нахили; 2) суто «технологічному», що розуміється як техніка письма, коли різні інтонаційні моделі у вигляді стильових цитат та алюзій (за Ал. Шнітке [8]), становлять композиційну основу одного і того ж твору.

При всій різноманітності стильових нахилів тут виділяються і спільні установки, які цілком відносяться і до гобойного концерту.



Перш за все, змінюється сама система світоглядних орієнтацій, сформульованих М. Бердяєвим у «Смислі історії», де йдеться про «загибель цілісного людського образу» як провідної теми «ренесансного, гуманістичного періоду історії» [2, с. 136]. Це не означає відмову від попереднього досвіду, який стає своєрідним матеріалом у тріаді «пост – нео – інтер» (за О. Жарковим [4]).

Ці «розпізнавальні знаки» музики Новітнього часу конкретизуються на рівні жанрової стилістики, а всередині її – на окремі роди та види музикування. Зокрема, спостерігається висування на головні ролі камерності, яка частково заміщує концертність (або поєднується з нею). Ще в романтичну добу спостерігається значне зменшення «питомої ваги» сольного-концертного виконавства, особливо у музиці для духових інструментів, серед яких і гобой. Як зазначає американський дослідник Дж. Маркс, «велика традиція сольного виконання на флейті, гобой та фаготі повністю померла у XIX столітті», а разом з нею – «мистецтво урівноважувати фразу і по-різному здійснювати виконання цілісного музичного твору» (цит. по: [9, с. 65]).

Повернення концертуючого гобоя до оркестру було, проте, лише тенденцією, поряд з якою відбувалося відродження «добре забутої» традиції камерного концертування. «Нова камерність» породжувала, за Б. Асаф'євим [1, с. 108], два види творів, перший з яких відображував сучасні ритми життя й тяжів до «стретності», «чіткості фактури», досягнення «найбільшої виразності при найменшій витраті виконавських засобів», а другий був, кажучи сучасною мовою, римейком «старої» традиції камерно-концертного музикування з його великими циклічними формами [там само].

Тому інструментальні концерти Новітнього часу мають певну схожість з камерними жанрами, насамперед, сонатою, але відрізняються від них нахилом до діалогічності та віртуозності. Новий концертний стиль, що складався на цій основі, орієнтувався скоріше на докласичні барокові зразки, аніж на попередні класико-романтичні. Це було нове опанування «ідеєю концертності» на яку «спрямовували свої прагнення всі видатні музиканти» (за Б. Асаф'євим [1, с. 220]).

Функціонування різних моделей та принципів концертного жанру, характерне для музики Новітнього часу, відобразилося і на гобой-



ному концерті. Серед загальних тенденцій його розвитку необхідно вказати, перш за все, на відродження його віртуозного різновиду (домінантно-віртуозний нахил), що відрізняється від домінантно-оркестрового, характерного для попередньої епохи.

На підставі аналізу ключових положень праць зарубіжних авторів щодо гобойного концерту (*E. Eccleston* [10], *C. Green* [12], *E. Smith* [18], та інших), а також на основі власних спостережень, у даній статі запропоновано розподіл гобойних концертів Новітнього часу на три основні групи: 1) академічну, яка характеризується використанням сталих жанрових форм – тричастинної композиції з темповим співвідношенням «швидко – повільно – швидко» з типовими структурами кожної з частин – сонатною у першій, складною тричастинною у другій, рондо-сонатою у третій, а також традиційними, апробованими раніше засобами артикуляційно-штрихового комплексу; 2) експериментальну, відображену через свободу структури як у загальній композиції, так і на рівні окремих частин чи розділів, використання нетрадиційних прийомів гри; 3) пасторальну, засновану на виокремленні ключової семантики гобойного звукообразу.

До концертів першої групи відносяться твори, автори яких сповідують естетику неокласицизму. Одним з перших зразків тут є концерт для гобою з оркестром чеського композитора Дж. Пауера (*J. Pauer*), створений у 1919 році. Автором використана класична тричастинна побудова циклу з типовими формами частин. У тематизмі переважає жанрово-дансанта основа, що є ще однією ознакою класицистської стилістики (згадаймо відомий афоризм Р. Вагнера – «Вся симфонія – з танцю»).

Відроджується у XX столітті і традиція подвійних та інших ансамблевих концертів, у яких моделюються ті ж самі класицистські зразки симфонізованого змісту, представленого через ігрову камерність. Це, зокрема, створений 1944 року Концерт для арфи та гобою з оркестром ще одного англійського автора – В. Алвіна (*W. Alvin*). Вже таке інструментальне поєднання вказує на семантичне співвідношення двох стилістик – барочної, де гобой був одним з визнаних «солістів», та ранньо-класицистської, в якій поступово виділялася сольна функція такого універсального інструмента, як арфа.



Ансамблеві концерти за провідною участю гобоя за жанровою семантикою часто наближаються не лише до камерних симфоній чи барочних *concerti grossi* з їх функціями *ripieni-tutti*, але й до «лібро-жанрів» типу різноманітних «Музик для ...» (за Г. Дауноравічене [3]). До концертів подібні твори відносяться за ознаками діалогічності та віртуозної імпровізаційності.

Зразком тут є твір О. Респігі позначений автором як «Концерт для п'яти» для гобоя, труби, скрипки, контрабаса, фортепіано і струнних (1933). У цьому творі демонструється сполучення двох стилів та відповідних до них мовних стилістик – імпресіоністичного письма у дусі К. Дебюссі і необарочних віянь. У партитурі Концерту ретельно вимальовуються образи всіх інструментів-учасників, яким доручаються виразні *solì* та дуети з використанням специфічних якостей їхніх тембрів та техніки гри. За формою даний твір є тричастинною композицією класичного зразка: I ч. – *Moderato – Allegro – Grave* (сонатна форма з обрамленням); II ч. – *Adagio*, де міститься виразне соло *oboe pastorale*; III ч. – *Allegro vivace* – фінал у формі рондо-сонати, де в епізодах почергово солують всі п'ять інструментів ансамблю.

У цей же період (1930–1940-ті роки) було створено концерт для гобоя з оркестром шведського композитора Е. Ларсона (*Lars-Erik Larrson*), який є автором серії з 12-ти концертів для різних інструментів, серед яких переважають духові. Концерт складається з трьох частин: I ч. – *Allegro risoluto*; II ч. – *Andante espressivo*; III ч. – *Finale, Allegro molto* – і відзначається домінантно-камерною спрямованістю (малі обсяги частин, загальна атмосфера ігрової емоційності від танцювальних крайніх частин до гобойної арії у середній).

«Класику» гобойного концерта в узагальненому вигляді репрезентовано у творі американської авторки Дж. Хігдон (*J. Higdon*). Концерт, створений у 1962-му році, було з успіхом виконано лише 2005 року. Концерт отримав схвальні відгуки тодішньої преси, а сама авторка вважає його твором, у якому повною мірою відобразилися виражальні ресурси гобоя – можливість парити над загальним звуковим масивом, здатність бути «чудовим партнером для дуєтів у оркестровій палітрі» [13]. За формою Концерт є оригінальною концентричною структурою, де швидкі розділи скерцозного-маршового змісту обрам-



люють медитативно-ліричні епізоди, що скріплюються наскрізною монотемою.

Слід відзначити, що даний Концерт віддзеркалює одну з важливих гендерних особливостей гобойної культури XX століття, яка стає однією з прерогатив духовиків-жінок. У статті С. Грін (C. Green), опублікованій в одному з номерів американського часопису «*Double Reed Society*» («Спільнота подвійної тростини»), відзначається, зокрема, що саме жінки, виконавиці та композитори – вносять великий вклад до сучасної гобойної літератури, створюючи та інтерпретуючи різноманітні п'єси для гобоя чи за його участі [12]. Серед них є і твори великої форми британських авторок: «*Fantasia Concertante*» для гобоя, флейти, кларнета та струнних В. Архер (V. Archer), а також *Concertino* для гобоя, кларнета та струнного квартету М. Бауер (M. Bauer). Ці твори загалом відносяться до академічної моделі гобойного концерту, хоча відрізняються «гібридністю» жанрових форм, у яких відчутними є впливи романтичної поетики, що, не суперечить ідеї академічності.

Ще одним показовим зразком концертів даної моделі є двочастинний Концерт для гобоя з оркестром американської авторки Е. Т. Цвіліх (E. T. Zwillich), створений 1990 року. У *Programme note* до свого Концерту Е. Цвіліх зазначає, що у ньому особливо підкреслюється «гобойне *belcanto*» у двох варіантах – «пісенно-кантиленному» та у вигляді «дрібною блискучою техніки» [22]. Характерною особливістю твору є барокове за генезою створення тріо «близьких родичів» – оркестрового гобоя, гобоя *d'amore* і англійського ріжка [там само].

Академічна лінія взагалі є найбільш затребуваною в гобойних концертах 1990-тих років. Тут можна, поряд з творами, згаданими раніше, назвати ще два, які належать англійським авторам (на цей раз чоловікам). Це тричастинні, побудовані за типовою класицистською моделлю Концерти Р. Боутона (R. Boughton) і П. Гудвіна (P. Goodwin). Особливо вирізняється тут Концерт П. Гудвіна – гобоїста за виконавською спеціалізацією, який у повному обсязі використовує виразно-технічні ресурси інструмента, не виходячи при цьому за межі усталених прийомів гри.

Аналогічний напрям демонструє у своєму гобойному Концерті англійський композитор австрійського походження Й. Хоровіц





(*J. Horovitz*). Твір засновується на показі і розробці пісенних та ігрових за генезою тем, які перериваються численними каденціями та мікродуетами гобоя з іншими інструментами оркестру, що дозволяє вбачати у його тричастинному циклі відображення камерно-ліричної семантики в рамках концертного жанру, що найбільш відповідає специфіці «образу» даного інструмента. Не випадково, після виконання 1998 року цього Концерту всесвітньо відомим гобоїстом Н. Денієлом (*N. Daniel*), твір набув статусу одного з найрепертуарніших у даному жанрі.

Іншу, менш типову, сторону концертуючого гобоя репрезентує Концерт американського композитора Х. Роуза (*Ch. Rouse*). Цей твір, за словами самого автора, є «рекреаційним» (прохідним) за початковим задумом, де він перетинає межі «легкого» жанру і виходить на «симфонічну концепцію» із скритим програмним змістом [16]. Всі теми цього твору витікають з акорду-монограми із п'яти нот, що пронизує весь твір і надає, завдяки переходам *attacca* його тричастинній побудові риси одночастинного концерту-поєми.

У руслі академічної лінії знаходяться і гобойні концерти композиторів так званого радянського часу. Незважаючи на доволі значну кількість творів за участі гобоя, жанрове ім'я «концерт» було присвоєно авторами лише трьом зразкам – Концертам для гобоя з оркестром І. Киркера, Ан. Луппова, О. Арутюняна. Перші два твори є відносно маловідомими, що, зумовлено, перш за все, їхньою явною приналежністю до ідеологічної схеми соціалістичного реалізму (пісенні та маршові теми, «оптимістичні» фінали тощо). Проте, у виконавському плані обидва Концерти демонструють комплекс виражальних засобів, властивих гобою у трьох його функціях – сольній, ансамблевій, оркестровій. Спеціальний акцент обидва автори роблять на каденціях, які набувають, згідно до традиції того часу, значень «концерту в концерті».

Відносно Концерту для гобоя та малого симфонічного оркестру ре мінор (1977) О. Арутюняна можна застосувати вираз «класика жанру, що стосується відтворення у ньому загальних (світових) та особливих (національних), прикмет академічної концертно-камерної моделі жанру. Концерт виконано у необароковій стилістиці, що відо-



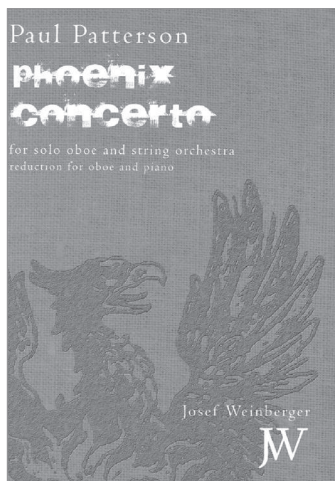


ображено в жанровій стилістиці частин: перша частина сполучає риси сонатного *allegro* та фуги; друга є за витоками арією; третя – це тарантела у формі рондо (за М. Кокжаєвим [5, с. 19–34]).

До групи гобойних концертів, яка визначається в даній статті як експериментальна, відноситься ціла низка творів різної стилістики, серед яких найпоказовішими є власне сольні, створені для гобоя з оркестром. Це: Концерти для гобоя з оркестром Д. Бортза (*D. Bortz*) – Німеччина (1986), Дж. Вулріча (*J. Woolrich*) – Англія (1996), Е. Картера (*E. Carter*) – США (1988), Ш. Франсіс-Хоад (*C. Frances-Hoad*) – Англія (2000), Х. Грім (*H. Grime*) – Англія (2003), П. Паттерсона (*P. Patterson*) – Англія (2009), Дж. Відмана (*J. Widmann*) – Німеччина (2009), Дж. Макміллана (*J. MacMillan*) – Шотландія (2010), Дж. Каскена (*J. Casken*) – Англія (2015), О. Наварри (*O. Navarro*) – Іспанія (2015), Н. Вестлейка (*N. Westlake*) – Австралія (2016), Дж. Веір (*J. Weir*) – Англія (2018). (Тут перелічені лише ті твори, виконання яких викликало резонанс у слухачької аудиторії та в пресі і про які висловлювалися самі їхні автори).

Наведімо деякі дані з приводу «експериментальності» ряду з цих концертів. Тричастинний концерт Дж. Вулріча є, за задумом автора, протиставленням особистості (гобой) та натовпу (оркестр). Солюючий гобой при цьому виступає в постійному оточенні трьох оркестрових гобоїв та саксофона сопрано – свого «екстравертного двоюрідного брата», як називає його автор [21]. Концерт для гобоя і струнного оркестру Ш. Френсіс-Хоад «*A refusal to Mourn*» сама авторка мислить як програмно-меморіальну модель (твір присвячено 250-річчю від дня смерті Й. С. Баха), що зумовлює вільний підхід до жанрової форми, заснованої на цитатному матеріалі – темах бахівських хоралів, які виимальовують сакральний образ Спасителя [11].

У програмному концерті П. Паттерсона «*Phoenix Concerto*» оп. 102 (Мал. 1) відображено філософсько-естетичну ідею фізичного та духовного відродження, втілену через цей міфічний символ. Масштабна тричастинна композиція (24 хвилини звучання без перерв між частинами), складається зі стадій, які автор [15] позначає як «вогонь», «попіл» («аріозо з речитативами»), «ураган» («гіпноз танцювальних ритмів»), завершується блискучою сольною каденцією.



Мал. 1. Phoenix Concerto

Тематизм Концерту узагальнено представлено у сольному гобой-ному вступі *Recitando* (нотний Приклад 1).

### Приклад 1. «Phoenix Concerto» П. Паттерсона

1. Paul Patterson  
Op. 102 (2009)

**Recitando** ♩ = 84

*p* *mf* *f*

**accel. molto** **A tempo**

*ff* *p*

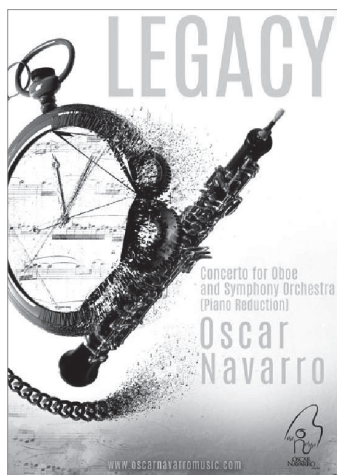
**Più mosso** ♩ = 112

*f* *f*

**accel.**

*mf*

У Концерті під назвою «*Legacy*» («Спадщина») іспанського композитора-гобоїста О. Наварри (Мал. 2) відтворено історію гобоя від часів Античності до сьогодення, для чого використовується одночастинна (поемна) форма з моноритмом «тік-так», на який ніби накладається музична історіографія інструмента: антична гобойна монодія, гобой з ударними, «романтичний гобой» з його «пристрастю та емоціями у чистому вигляді», гобой у «вирі швидких темпів та ритмів нашого часу», гобой доби Бароко, представлений у каденції-резюме з приводу епохи, яка «залишила нам у спадок так багато творів для гобоя» [14].



Мал. 2. Legacy

У «чотирисекційному» за побудовою Концерті Н. Вестлейка «*Spirit of the wild*» (Мал. 3) головною ідеєю сам автор вважає відображення стихії дикої природи, яке він виніс для себе з подорожі по південно-західному узбережжю Тасманії. Твір присвячено його першій виконавиці, солістці Сіднейського симфонічного оркестру Д. Доєрті (D. Doerti – Мал. 4), яка продемонструвала «блискучий потік імпровізації вільної форми і унікальний, динамічний та віртуозний підхід до інструмента» [19]. Партія гобоя в Концерті є надскладною для виконання і містить: різноманітні мультифоніки, мінливу комбінаторику штрихів, триоктавний діапазон, розширений вгору до  $a^3$  – максималь-



ної висоти, доступної лише гобоїстам-віртуозам (не випадково даний твір досі виконується лише Д. Доерті).



Мал. 3. Spirit of the wild



Мал. 4. D. Doerti & N. Westlake

Загальне уявлення про труднощі у виконанні цього твору дає наступний нотний приклад (нотний Приклад 2).



## Приклад 2.

У цьому зв'язку слід відзначити, що сучасні зарубіжні фахівці, зокрема, Е. Сміт (*E. Smith* [18]) – США, з посиланням на Е. Екклестон (*E. Eccleston* [10]) – Канада, розподіляють концертні твори для гобоя (не лише власне концерти) за рівнем технічної складності на такі види [18, с. 4–5]:

1) «дуже легкий» (діапазон від  $d^1$  до  $g^2$ , тональності до двох ключових знаків, прості види фігурацій, помірні темпи);

2) «легкий» (діапазон від  $c^1$  до  $c^3$ , тональності до трьох ключових знаків, більш швидкі темпи, фігурації шістнадцятими);

3) «помірні» у двох варіантах – а) *moderate* (діапазон від  $b$  малої октави до  $Es^3$ , тональності з чотирма ключовими знаками та хромати-



кою в середині, пасажі тридцятьдругими) і б) *moderately difficult* (діапазон від *b* малої до *f*<sup>3</sup>, більш розгорнуті пасажі, будь-яка кількість ключових та зустрічних знаків, мультифоніки, ритмічна свобода у викладі матеріалу);

4) «складний» (діапазон від *b* малої до *g*<sup>3</sup>, складні та змінні розміри, ускладнена ритміка, швидкі темпи, перепади динаміки, використання *frullato* та «подвійного язика»);

5) «вельми складний» (без будь-яких обмежень у діапазоні, темпах, динаміці, метроритмі, прийомах гри, велика кількість мелодико-ритмічних формул (*patterns*) у пасажах).

Гобойні концерти експериментальної групи тяжіють до більш високих рівнів складності – 4-го або 5-го, зразком чого є Концерт Д. Відмана, який відрізняється домінуванням творчого задуму «другого плану» (за визначенням Л. Мазеля [6]), коли конструктивні засоби переважають над художньо-образними. У даному творі ключовою є ідея «виращування» матеріалу з початкових звуків *h* (гобой) і *b* (скрипки) аж до дванадцятитоновості, що, за словами автора, «демонструє все нові грані об'єкту звука», через які «просвічує тембр традиційного гобоя» [20]. Концерт, присвячений його першому виконавцю – всесвітньовідомому композитору-гобойісту Х. Холігеру, складається з п'яти частин, побудованих «по висхідній» – від повільної сольної-гобойної (I), скерцозної (II), фунебрально-меморіальної з підзаголовком «*Canto*», присвяченої пам'яті американської меценатки, шанувальниці гобойного мистецтва Б. Фріман (III), сонористичної, заснованої на діалозі гобойних мультифонік з барабанами (IV) – до фіналу, де після розгорнутої сольної каденції виникає тематична «арка» зі вступом (V).

Цікаві експерименти у жанрі гобойного концерту демонструють ряд російських авторів. Тут слід згадати такі твори, як Концерт для гобоя з оркестром «Про воду живу і мертву» С. Белімова (1987), Концерт для гобоя з оркестром Р. Щедрина (2009), Концерти для гобоя зі струнними А. Рубцова (2003) та Д. Капіріна (2004). З приводу першого з них сам автор зазначає, що в його основі лежить «музика тиші» у вигляді «дугоподібної композиції», яка виростає із «зерна», що народжується з тиші і до неї ж повертається [7]. Одночастинна



композиція засновується на гобойній монодії, яка у фактурі виконує роль *cantus planus* і зазнає різноманітних метаморфоз.

Гобойний Концерт Р. Щедріна є програмним тричастинним циклом, розділи-секції якого мають підзаголовки «*Elegy*», «*Duets*», «*Finale con Epilogue*». Гобой у цьому творі постійно супроводжує його «двійник» (визначення самого автора) – англійський ріжок, що надає композиції риси подвійного концерту. Керуючись принципом концертної діалогічності, композитор використовує не лише співвідношення «гобой – оркестр», але й мікроансамблі (наприклад, II секцію – «*Duets*» – представлено трьома інструментами – скрипкою, альтом і гобоєм), що дає можливість виконавцям «продемонструвати свою віртуозну музикальність як у ансамблі, так і у якості соліста» (слова самого Р. Щедріна) [17].

Відносно Концертів А. Рубцова та Д. Капіріна слід відзначити, що перший з них є тричастинним («*Rondo*», «*Larghetto*», «*Burlesque*») і належить композитору-гобойісту, що зумовлює його домінантно-віртуозний стилістичний нахил (змінні тактові розміри, постійні темпові та регістрові зрушення, широкі «стрибки», розширення діапазону вгору до  $a^3$ , віртуозні пасажі дрібними тривалостями), а другий (у ньому представлено оригінальне темпове співвідношення частин «повільно – помірно швидко – дуже повільно») є експериментальним у технічному сенсі (різноманітні мультифоніки, гра акордами з виписаною автором аплікатурою, застосування дубль-штриха тощо). Обидва ці концерти із-за своєї складності виконуються доволі рідко: перший існує лише в авторському виконанні, а другий досі чекає на свою інтерпретацію.

До експериментальної групи слід віднести і цілий ряд гобойних концертів, створених у 1970-ті – 1980-ті роки композиторами союзних республік (Концерти для гобоя із струнним оркестром Г. Окунєва, А. Пильдмяо, Р. Реджепова, О. Пірумова, М. Пейко, М. Сіманського, Г. Горелової). Так, у Концерті Г. Горелової (1984) гобой репрезентовано у контексті неофольклористської стилістики, про що свідчать вже самі назви частин – «Плач», «Оповідання», «Примовка». Серед виконавських засобів тут виділяється широке використання *frullato*, розширення діапазону до  $g^3$ . Фінал містить розгорнуту сольну каденцію-резюме, побудовану на матеріалі всіх частин твору.





Окрім сольних концертів, композитори Новітнього часу практикують написання ансамблевих концертів за участі гобоя, які здебільшого є експериментальними за змістом та формою. Ряд з них – «*Doppio concerto*» для гобоя, арфи та струнних Х. Хенце (1966); для гобоя та арфи А. Шнітке (1971); Концерт для гобоя та флейти з оркестром Д. Лігеті (1972); Концерти Е. Денісова – для флейти, гобоя, фортепіано та ударних (1963), для гобоя та арфи (1968), для гобоя та флейти з оркестром (1978); Концерт для гобоя та арфи зі струнними В. Лютославського (1980); – залишили яскравий слід у розвитку сучасного гобойного мистецтва й заслуговують на розгляд в окремому дослідженні.

Окрему групу гобойних концертів Новітнього часу складають пасторальні, у яких стилістичною домінантою виступає цей усталений у музичному мисленні «образ» інструмента. Дана група включає не лише концерт як такий, але й інші жанрові моделі – сюїту («*L'horloge de flore*» Ж. Франсе), фантазію (Концертна фантазія для гобоя та англійського ріжка з оркестром В. Горбульскіса), віртуозну п'єсу («*Pascaglia concertante*» Ш. Вереша), концертино (Концертино для гобоя і фортепіано Н. Скалкоттаса, Р. Крама, Концертино для гобоя та струнного оркестру А. Жака), жанрові «гібриди» (Концерт-симфонія для гобоя з оркестром Ж. Ібера; Концерт-симфонія для гобоя з оркестром *op.* 64 Т. Смірної; «Чувашський концерт-симфонія» для гобоя із струнними Т. Алексєєва; Концерт-романс для гобоя з камерним оркестром Ж. Маталліді; Концерт-поема для англійського ріжка і гобоя з оркестром Г. Рамана).

Пасторальні концерти у структурно-семантичному плані поділяються на програмні та непрограмні, одночастинні та циклічні. Найпоширенішими є програмні двох типів: 1) з літературними назвами (згаданий вище «*L'horloge de flore*» Ж. Франсе, «*Helios*» для гобоя з оркестром, «*Two's company*» для гобоя та перкусії Дж. Масгрейв, «*Angel of Mons*» Дж. Бінгхем); 2) засновані на темах із світової класики або фольклору (два концерти Дж. Барбіролі – на теми Дж. Перголезі та А. Кореллі, Концерт для гобоя і камерного оркестру Б. Мартіну на теми з балету «Петрушка» І. Стравінського, Концерт для гобоя і камерного оркестру *D-dur* А. Асламаса на народні чуваські теми).





Непрограмні концерти цієї групи відрізняються більш узагальненим відтворенням семантики *pastorale* з використанням типових структурних моделей – циклічної тричастинної (Концерти для гобоя з камерним оркестром Ю. Гуссенса, Г. Джакоба, Р. Воан-Уільямса, М. Арнольда, М. Берклі, Е. Картера, О. Тапіо-Раїхали, Ю. Левітіна), одночастинної (Концерт для гобоя і фортепіано В. Цибіна), чотиричастинної (Концерт для гобоя з оркестром Д. Толстого), п'ятичастинної (Концерт для гобоя з оркестром Р. Газізова).

Спільною рисою пасторальних концертів є акцентування гобойної віртуозності, для чого використовуються розгорнуті сольні каденції. Так, у Концерті В. Цибіна велика прикінцева каденція досягає значення самостійного розділу форми і містить цілий набір прийомів гри з детальними авторськими вказівками щодо розподілу дихання, аплікатури тощо. У чотиричастинному Концерті Д. Толстого представлено дві сольні каденції: невелику першу розміщено наприкінці I частини; розгорнуту другу – перед кодою у фіналі.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Таким чином, гобойний концерт у творчості композиторів Новітнього часу постає як жанрово-стилістичний сплав традицій та новацій, у якому переважають індивідуально-авторські підходи до інтерпретації жанру. Водночас, крізь загальну тенденцію до стильового плюралізму виимальовується декілька ліній-напрямів, визначених у даній статті як академічний, експериментальний, пасторальний, кожен з яких може розглядатися більш детально у рамках окремих досліджень.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. (1977). *Книга о Стравинском*. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 280.
2. Бердяев, Н. (1990). *Смысл истории*. М.: Мысль, 172.
3. Дауноравичене, Г. (1992). Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. *Laudamus: к 60-летию Ю. Н. Холопова*, 99–106.
4. Жарков, О. М. (1994). *Художній переклад в музиці: проблеми і рішення*. (автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського, 19.



5. Кокжаев, М. А. (2007). *Инструментальные концерты Александра Арутюняна*. (дис. ... канд. искусствovedения). Москва: Государственный институт искусствознания, 198.
6. Мазель, Л. А. (1976). О двух типах творческого замысла. *Сов. музыка*, 5, 19–31.
7. Мурсалова, А. «Сад расходящихся раскопок» / Санкт-Петербургский музыкальный вестник – № 2 (86), февраль 2012 г. Retrieved from [http://belimov.ru/ru/articles.html?fbclid=IwAR0DI017SGu0UeOBWLnox761btP\\_9giRkROt4z0GYPFWhlfH0gUJyd4Jbg](http://belimov.ru/ru/articles.html?fbclid=IwAR0DI017SGu0UeOBWLnox761btP_9giRkROt4z0GYPFWhlfH0gUJyd4Jbg)
8. Шнитке, А. (1973) Полистилистические тенденции современной музыки. *Музыкальные культуры народов: традиции и современность*: доклады, 289.
9. Юргенсон, П. (1973). *Гобой*. М. : Музыка, 71.
10. Eccleston, E. (2016). *An Annotated Bibliography of Canadian Oboe Concertos*. (Doctoral dissertation). Retrieved from [https://etd.ohiolink.edu/pg\\_10?0::NO:10:P10\\_ETD\\_SUBID:117407](https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ETD_SUBID:117407)
11. Frances-Hoad, C. (Cheryl). New Oboe Music Project: Journal Featured composers. Retrieved from <https://newoboemusic.org/cheryl-frances-hoad/>
12. Green, C. Published Oboe Works by Women Composers (Double Reed Society). Retrieved from <https://web.archive.org/web/20080908112212/http://www.idrs.org/publications/DR/DR10.3/DR10.3.index.html>
13. Higdon, J. Programmes notes “Oboe concerto”. Retrieved from <http://www.jenniferhigdon.com/pdf/program-notes/Oboe-Concerto-orch.pdf>
14. Navarro, O. «LEGACY» for Oboe and Symphony Orchestra (program note for Ramon Ortega). Retrieved from [https://www.onavarro.com/web/onlinestore/en/shop/chamber\\_music/legacy-concerto-for-oboe-and-symphony-orchestra-piano-reduction/#](https://www.onavarro.com/web/onlinestore/en/shop/chamber_music/legacy-concerto-for-oboe-and-symphony-orchestra-piano-reduction/#)
15. Patterson, P. New Oboe Music Project: Journal Featured composers. Retrieved from <https://newoboemusic.org/paul-patterson/>
16. Rouse, Ch. Oboe concerto: Program Note by Composer. Retrieved from <http://www.christopherrouse.com/oboectopress.html?fbclid=IwAR0F3anSjYyWGyFQ2ci2lzlTxXmz01xegxrIf2-AQmD8jNqyFCGueifrF7k>
17. Schedrin, R. Concerto fur Oboe und Orchester: description, details, performances, audio stream. Retrieved from <https://en.schott-music.com/shop/oboe-concerto-no252696.html>



18. Smith, E. (2018). *An annotated bibliography of American oboe concertos*. (Mart thesis). Retrieved from [https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=bgsl522354544099437&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=bgsl522354544099437&disposition=inline)
19. Westlake, N. Spirit of the Wild: Concerto for oboe (work overview and details). Retrieved from <https://www.australianmusiccentre.com.au/workversion/westlake-nigel-spirit-of-the-wild/31852>
20. Widmann, J. Oboe concerto: description, details, performances, music sheets. Retrieved from <https://en.schott-music.com/shop/oboenkonzert-no252030.html>
21. Woolrich, J. New Oboe Music Project: Journal Featured composers. Retrieved from <https://newoboemusic.org/john-woolrich/>
22. Zwilich, E. T. Oboe concerto: program note. Retrieved from <https://www.presser.com/shop/concerto-for-oboe-and-orchestra-45671.html>

### REFERENCES

1. Asafev, B. (1977). *Kniga o Stravinskoy*. L.: Muzyka, Leningr. otd-nie, 280. [in Russian].
2. Berdyaev, N. (1990). *Smysl istorii*. M.: Mysl, 172. [in Russian].
3. Daunoravichene, G. (1992). Nekotorye aspekty zhanrovoy situatsii sovremennoy muzyki. *Laudamus*: k 60-letiyu Yu. N. Kholopova, 99–106. [in Russian]
4. Zharkov, O. M. (1994). *Khudozhniy pereklad v muzitsi: problemi i rishennya*. (Avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznavstva). Kiiv: Kiiv. derzh. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 19. [in Ukrainian].
5. Kokzhaev, M. A. (2007). *Instrumentalnye kontserty Aleksandra Arutyunyana*. (dis. ... kand. iskusstvovedeniya). Moskva: Gosudarstvennyy institut iskusstvovznaniya, 198. [in Russian].
6. Mazel, L. A. (1976). O dvukh tipakh tvorcheskogo zamysla. *Sov. muzyka*, 5, 19–31. [in Russian].
7. Mursalova, A. (2012). «Sad raskhodyashchikhsya raskopok» / *Sankt-Peterburgskiy muzykalnyy vestnik* – № 2 (86). Retrieved from [http://belimov.ru/ru/articles.html?fbclid=IwAR0DI017SGu0UeOBWLnox761btP-\\_9giRkROt4z0GYPFWhlfH0gUJyd4Jbg](http://belimov.ru/ru/articles.html?fbclid=IwAR0DI017SGu0UeOBWLnox761btP-_9giRkROt4z0GYPFWhlfH0gUJyd4Jbg). [in Russian].
8. Shnitke, A. (1973) *Polistilisticheskie tendentsii sovremennoy muzyki*. *Muzykalnye kultury narodov: traditsii i sovremennost: doklady*, 289. [in Russian].



9. Yurgenson, P. (1973). Goboy. M.: Muzyka, 71. [in Russian].
10. Eccleston, E. (2016). *An Annotated Bibliography of Canadian Oboe Concertos*. (Doctoral dissertation). Retrieved from [https://etd.ohiolink.edu/pg\\_10?0::NO:10:P10\\_ETD\\_SUBID:117407](https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ETD_SUBID:117407)
11. Frances-Hoad, C. (Cheryl). (2017). New Oboe Music Project: Journal Featured composers. Retrieved from <https://newoboemusic.org/cheryl-frances-hoad/>
12. Green, C. (2000). Published Oboe Works by Women Composers (Double Reed Society). Retrieved from <https://web.archive.org/web/20080908112212/http://www.idrs.org/publications/DR/DR10.3/DR10.3.index.html>
13. Higdon, J. Programmes notes "Oboe concerto". Retrieved from <http://www.jenniferhigdon.com/pdf/program-notes/Oboe-Concerto-orch.pdf>
14. Navarro, O. «LEGACY» for Oboe and Symphony Orchestra (program note for Ramon Ortega). Retrieved from [https://www.onavarro.com/web/onlinestore/en/shop/chamber\\_music/legacy-concerto-for-oboe-and-symphony-orchestra-piano-reduction/#](https://www.onavarro.com/web/onlinestore/en/shop/chamber_music/legacy-concerto-for-oboe-and-symphony-orchestra-piano-reduction/#)
15. Patterson, P. (2018). New Oboe Music Project: Journal Featured composers. Retrieved from <https://newoboemusic.org/paul-patterson/>
16. Rouse, Ch. Oboe concerto: Program Note by Composer. Retrieved from <http://www.christopherrouse.com/oboectopress.html?fbclid=IwAR0F3anSjYyWGyFQ2ci2lzlTxXmz01xegxrIf2-AQmD8jNqyFCGueifrF7k>
17. Schedrin, R. Concerto fur Oboe und Orchester: description, details, performances, audio stream. Retrieved from <https://en.schott-music.com/shop/oboe-concerto-no252696.html>
18. Smith, E. (2018). *An annotated bibliography of American oboe concertos*. (Mart thesis). Retrieved from [https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=bgsu1522354544099437&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=bgsu1522354544099437&disposition=inline)
19. Westlake, N. Spirit of the Wild: Concerto foe oboe (work overview and details). Retrieved from <https://www.australianmusiccentre.com.au/workversion/westlake-nigel-spirit-of-the-wild/31852>
20. Widmann, J. Oboe concerto: description, details, performances, music sheets. Retrieved from <https://en.schott-music.com/shop/oboenkonzert-no252030.html>
21. Woolrich, J. (2018). New Oboe Music Project: Journal Featured composers. Retrieved from <https://newoboemusic.org/john-woolrich/>



22. Zwilich, E. T. Oboe concerto: program note. Retrieved from <https://www.presser.com/shop/concerto-for-oboe-and-orchestra-45671.html>

*Стаття надійшла до редакції 07.09.2019 р.*

УДК 780.646.3.082.2 : 780.616.432 : 78.071.1 (493)

DOI 10.34064/khnum1-5406

**Оболенська М. М.**

ORCID 0000-0002-4044-9633

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна

### **Концертмейстер – володар часу (на прикладі Сонати для валторни і фортепіано Ж. Віньєрі)**

**АНОТАЦІЯ ■ Оболенська М. М. Концертмейстер – володар часу (на прикладі сонати для валторни і фортепіано Ж. Віньєрі).** У статті аналізується соната для валторни і фортепіано бельгійської жінки-композитора Жанни Віньєрі (1913–1974), що раніше не піддавалася науковому вивченню. Фокус уваги акцентується на ролі піаніста-концертмейстера в процесі вибудовування драматургії твору. Метою статті є спроба довести провідну роль фортепіанної партії в процесі конструювання драматургічного рельєфу запропонованої сонати. У зв'язку з поставленими завданнями висвітлюються питання співвідношення понять «концертмейстер» і «акомпаніатор». Як висновок, бачимо провідну спрямованість діяльності піаніста-ансамбліста в «диригентській» роботі, що включає глибоке осмислення партитури твору та управління музичним часом – найважливішим компонентом драматургії. У статті розглянуті і класифіковані літературні джерела, що торкаються запропонованої проблеми, і, як резюме, акцентується увага на істотній обмеженості широти спектру проблематики у сфері концертмейстерської



майстерності. ■ **Ключові слова:** *драматургія, концертмейстер, камерна соната, концертмейстерський аналіз, музика для валторни ХХ століття.*

**АННОТАЦІЯ** ■ **Оболенская М. М. Концертмейстер – повелитель времени (на примере Сонаты для валторны и фортепиано Ж. Виньери).** В статье анализируется ранее не подвергавшаяся научному изучению соната для валторны и фортепиано бельгийской женщины-композитора Жанны Виньери (1913–1974). Фокус внимания акцентируется на роли пианиста-концертмейстера в процессе выстраивания драматургии сочинения. Целью статьи является попытка доказать ведущую роль фортепианной партии в процессе конструирования драматургического рельефа предлагаемой сонаты. В связи с поставленными задачами проясняются вопросы соотношения понятий «концертмейстер» и «аккомпаниатор». Как вывод, видим основную направленность деятельности пианиста-ансамблиста в «дирижёрской» работе, включающей глубокое осмысление партитуры произведения и управление музыкальным временем – важнейшим компонентом драматургии. В статье рассмотрены и классифицированы литературные источники по затрагиваемой проблеме и, как резюме, акцентируется внимание на существенной ограниченности широты спектра проблематики в сфере концертмейстерского мастерства. ■ **Ключевые слова:** *драматургия, концертмейстер, камерная соната, концертмейстерский анализ, музыка для валторны ХХ века.*

**ABSTRACT** ■ **Obolenska M. M. The Accompanist as the Lord of Time (on the Example of Sonata for French Horn and Piano by Jane Vignery).**

■ Sonata for French horn and piano by Belgian female composer Jane Vignery (1913–1974), which has not been studied before, is analyzed in the article. The main attention is focused on the role of the pianist-accompanist in the process of composing dramaturgy. Skillful manipulation of musical time is the key to the convincingly constructed dramaturgy of a piece of music. Time management is especially evident in the moments of dramatic knots. By the dramaturgical knot we mean the transition from the completion of one dramaturgical element to the beginning of the next. At the beginning of a piece of music (or part of it) it is the transition from inaction to action, from silence to music. In the proposed chamber sonata, the overwhelming majority of the dramaturgical nodes are entrusted with the part of the solo piano, which forms the hypothesis of the research theme : the



successful construction of the dramaturgical profile of the sonata, and, as a result, reporting to the listener a quality product, that can cause an emotional response, depends largely on the pianist's professional knowledge of time.

**Objectives.** The aim of the article is an attempt to prove the leading role of the piano part in the process of constructing the dramatic relief of the proposed sonata.

In connection with the tasks set, the issues of correlating between the concepts of “concertmaster” and “accompanist” are clarified. As a conclusion, we see the central orientation in the activity of the pianist-in-ensemble in the conductor's work, which includes the coverage of the score of the work and the management of musical time – the most important component of dramatic art.

**Results.** A dramaturgical analysis of the sonata for French horn and piano by Jane Vignery has been made. The strategically important sections of the musical form are discussed and described in detail. The first part of the sonata is represented by the sonata allegro. There is no introduction in the sonata, so the initial impulse with which the pianist will take the first chords is very important. The development of the transition leads to the first culmination wave, which is given entirely to the piano part. Since the second subject part is also performed by the solo piano soloist, the conversion from the transition to the second subject pianist is free to act. Pianist has the right to determine the pace and, consequently, the nature of the second subject party. The development, as well as the previous dramaturgical elements, begins solo in the piano part. The development is crowned by the central culmination of the first movement. And, again, its performance is entrusted to the solo piano.

In the second part of the sonata the melodic line, which is set out in the horn part, is performed three times without any changes in the musical notation. Its emotional coloring entirely depends on the nature of the piano texture. It is on the pianist that the formation of the correct dramaturgical profile depends, the development of which moves from the personal-subjective to the extrapersonal-objective. The culminating waves, which precede the second and third realization of the theme, are set out in the solo piano part. It is they who represent the most important dramaturgical nodes of this part.

The finale of the sonata begins with a short two-stroke introduction, where the piano must switch moods and set the soloist to the desired character in an instant. The episodes of the final part of the sonata changed before the listener as in



the kaleidoscope. The pianist is responsible for the change of pace and, as a result, the mood in each of elements.

Based on the numerous audio and video recordings of this sonata, as well as our own practical experience, we offer performing recommendations for the piano part. In addition to analytical work, the article includes biographical data on the little-known composer. Also literary sources, which address to the problem of concertmaster skills are considered and classified in the article. We focused on the significant limitation of the range of problems in this field.

**Conclusions.** The accompanist's mastery consists not so much in accompanying the soloist, creating a comfortable background for him, but above all in conductor's work, including the coverage of the score and management of musical time – an essential component of drama. Taking into account the acuteness and urgency of the problem, I emphasize the importance and practical necessity of such a type of performing analysis as concertmaster analysis.

It's not always the case that the development of dramaturgy depends on the will of the soloist. Sonata for French horn and piano by J. Vignery is an illustrative example of a compositional form in which all the key dramaturgical nodes are concentrated in the part of the solo piano. Performed according to the laws of dramaturgical logic, this sonata is capable of producing a tremendous effect on the listener. Despite the fact that it is considered a French horn sonata and requires the highest professionalism from the soloist, the construction of the dramatic relief is entirely subordinated to the skills of the concertmaster. ■ **Key words:** *dramaturgy, accompanist, concertmaster, chamber sonata, concertmaster analysis, music for the horn of the 20th century.*

**Вступ.** Найцінніша нагорода для музиканта – це емоційний відгук слухача на його виконання. Для досягнення цієї мети досить дотримуватися одного правила: завжди бути щирим і логічним. Збалансоване поєднання емоційного й раціонального чинників є запорукою переконливо побудованої драматургії музичного твору. Коли виконання здатне викликати емпатію аудиторії, відрізняється цілісністю форми та завершеністю думки, то про таке виконання кажуть – усі ноти на своїх місцях. Що в буквальному розумінні означає цей мовний зворот? Це інтуїтивне висловлювання безпосередньо пов'язане з проблемою темпоральної організації звукового матеріалу. Володіння почут-





тям міри стосовно агогії відрізняє гарне виконання від невдалого, яке зазвичай маркірують або як формальне, або як надумане.

Згідно з В. Бобровським (2015, с. 60), у традиційній асаф'євській тріаді (i:m:t) «... вирішальну роль відіграє все ж початковий момент» [Переклад – М. О.]. На мій погляд, говорячи про зміни характеру середині частини твору, коректніше було б акцентувати момент переходу від завершення одного драматургічного елементу до початку подальшого (t→i). У статті «Аспекти діяльності концертмейстера-піаніста» М. Серик (6) читаємо: «Виконавська майстерність концертмейстера-піаніста особливо яскраво виявляється в тих випадках, де партія акомпанементу виступає самостійно – у вступях, завершеннях та внутрішніх зв'язкових частинах самого твору. Їх інтерпретація відіграє важливу роль в архітектоніці всього музичного твору». У запропонованій до аналізу сонаті в дуеті валторни та фортепіано такі перехідні моменти переважають у *фортепіанній* партії.

**Гіпотеза** дослідження полягає у припущенні, що в конкретній сонаті саме на піаніста лягає вся відповідальність за успішне вибудовування драматургічного профілю сонати, і, як наслідок, донесення до слухача довершеного музичного твору, здатного зачепити найпотаємніші струни людської душі.

Жанр камерної сонати передбачає рівноправ'я партій. Оскільки партія фортепіано має таку ж важливу роль, як і партія іншого учасника ансамблю, то піаніста в такому випадку варто називати не акомпаніатором а концертмейстером. Слово «концертмейстер» у піаністичному відношенні в більшості словників означає того, хто розучує партії з вокалістами (інструменталістами) та акомпанує їм на сценічних виступах. Проте, мені здається дуже справедливим розглядати визначення «концертмейстер» в ширшому, оркестровому значенні, де саме концертмейстер – перший помічник диригента, при необхідності здатний замінити його. У проєкції на ансамблеву музику ми бачимо, що піаніст, по суті, виконує функції диригента: володіє всією партитурою музичного твору, веде за собою учасників ансамблю, вибудовуючи драматургію твору. Тому в сонаті, написаній для двох інструментів, бачу логічним називати учасників ансамблю солістом і концертмейстером.



**Мета** статті – довести провідну роль фортепіанної партії в процесі вибудовування драматургії в сонаті для валторни і фортепіано Ж. Віньєрі.

**Теоретичну базу** дослідження склали наступні напрями: література про концертмейстерську майстерність, джерела про драматургію музичних творів та інформація про композитора Ж. Віньєрі та її Сонату ор. 7.

Стосовно професійної діяльності концертмейстера літературні джерела умовно можна поділити на три напрями: особливості роботи з вокалістами (Е. Шендерович, М. Смірнов, Дж. Мур, Т. Калугіна, О. Ахrameєва, Н. Інюточкіна, Д. Гендельман, Є. Краснощок), методологія концертмейстерства (Т. Молчанова, С. Саварі, О. Люблінський, О. Кубанцева, М. Серик, С. Крючков, Л. Повзун) і роль концертмейстера, недооціненого, але такого незамінного (Д. Варламов, О. Коробова, О. Умрихіна, Т. Фатхутдінова, О. Шахрай, Т. Зубко, Т. Хасьянова, М. Старилова). Окремо відзначимо іноземні джерела, в яких містяться суб'єктивні рекомендації і вимоги до кваліфікації концертмейстера: Robin Baker, Dr. Alex Maynegre-Torra, Martha Beth Lewis, Christopher Foley, Melody Payne, Deon Nielsen Price, Irwin Gage, Nicole Murphy.

Попри те, що джерел з даної проблеми існує доволі велика кількість, відчувається відкритість і концептуальна незавершеність численних висновків. Більшість досліджень зводяться до нескінченного переліку того, що повинен вміти піаніст-концертмейстер. Крім того істотно ускладнює пошуки відповідей тотальний плагіат у статтях, опублікованих за останні десять років (Фахрутдінова Т. Г., Карпова Ю. Н., Верещагіна І. А., Мамутова З. А., Шахрай О. М. та багато інших). Автори переписують один в одного цілі абзаци, перекладають іншими мовами, і знайти першоджерело не видається реальним. Моє дослідницьке завдання на цьому етапі полягає не в тому, щоб викрити когось у плагіаті, а в тому, щоб акцентувати увагу на вирішенні проблеми.

Що ж до джерел про життя і творчість Ж. Віньєрі, то приведемо кумедний факт. У 1961 році видавництво «Музгіз» опублікувало окремою книжкою сонату Ж. Віньєрі. Музика сонати припала до смаку валторністам і стала виконуватися все частіше. Мабуть, через зако-



ренілі стереотипи ні в кого й сумніву не виникло, що композитор – такий собі Жан Віньєрі, французький митець. На перших же сторінках в Інтернеті, якщо в пошуку ввести російською мовою, пропонується інформація про сонату Жанна Віньєрі, з позначкою «імпресіоністська мова у стилі Дебюссі». Насправді ж Жанна (Джейн Віньєрі) була бельгійською жінкою-композитором і викладачем. Інформації про цю жінку вкрай мало не лише українською чи російською мовами. Існують лише невеликі біографічні абзаци з кількох бельгійських і французьких енциклопедій (Gubin E., 2006, с. 9). Дивно, що при широкій виконавській популярності Соната для валторни та фортепіано Ж. Віньєрі досі не стала об'єктом наукового дослідження.

**Викладення основного матеріалу.** Жанна Емілі Вірджинія Віньєрі (1913–1974) народилася в бельгійському місті Гент у родині музикантів. Її мати була відомою на той час піаністкою, викладала в консерваторії Гента і звали її Пальміра Бьойст. Природно, що перші музичні уроки Жанна отримала в сімейному колі. Потім вона так само навчалася в консерваторії Гента по класу скрипки, після чого поїхала до Парижу – стажуватися у Вищій школі музики. Там вона навчалася гармонії в Наді Буланже, композиції – в Жака де ля Пресля, аналізу музики – в Поля Дюка та скрипкової майстерності – в Жака Тібо. В якості скрипальки вона неодноразово отримувала премії на місцевих конкурсах. Згодом, коли в неї сталася м'язова хвороба, вона вимушена була залишити гру на скрипці та зосередитися на композиції, де, так само, за деякі твори була удостоєна високих премій. Наприклад, отримала першу премію за кантату «Спляче світло» (*La lumière endormie*), приз Емілі Матьє за валторнову сонату, премію Ірен Фуерізон за сонату для скрипки та фортепіано. Взагалі, як у композитора, в Ж. Віньєрі доволі скромна спадщина. Це всього лише вісім творів, серед яких, окрім вже названих, – симфонічна поема «Споглядання війни», кантата «Дочка Джефта», п'єси для голосу та фортепіано на слова Альфреда де Вінї та фортепіанні п'єси малих форм для юних виконавців. Але, на превеликий жаль, у вільному, тобто безкоштовному доступі є тільки соната для валторни та фортепіано.

Друга світова війна перервала навчання Жанни Віньєрі в Парижі, й вона вимушена була повернутися до Бельгії. Там вона, будучи вже



досить відомим музикантом, була відразу запрошена в якості викладача до консерваторії Гента. На 61 році життя вона трагічно загинула в нещасному випадку. 15 серпня 1974 року потяг, в якому вона їхала з Шарлеруа до Брюсселя, зійшов з рейок на мосту Понт-а-Сель, внаслідок чого всі вагони впали з мосту. В тій катастрофі загинули 18 осіб та 69 були поранені.

**Соната для валторни і фортепіано ор. 7** присвячена бельгійському валторністу, професору консерваторії Гента, Морісу ван Бокстейлю (Maurice van Bocstaele). Точний рік створення невідомий, і багато джерел наводять різні дати. Тому, узагальнивши, припустимо, що це початок 40-х років XX століття. Соната складається з 3-х частин, де перша написана в сонатній формі, друга – в складній тричастинній формі, а третя – у формі рондо. У російськомовних джерелах стиль сонати визначається як імпресіоністський. Американський валторніст Джефрі Пауерс (Jeffrey Powers, Professor of Horn, Baylor University School of Music, 9) визначає стиль цієї сонати як перехідний від консервативного романтизму до прогресуючого хроматизму XX століття з одного боку, і як національний бельгійський стиль з домішками французького й німецького впливу, з іншого. Лін Фулк, американська валторністка (Lin Foulk Baird, Professor of Music at Western Michigan University, 8) при аналізі сонати вказує на імпресіоністську гармонічну мову.

Перейдемо до практичної частини й позначимо межі аналітичних завдань. Згідно мети цього дослідження, головна увага спрямована на драматургічний каркас даної сонати з основними драматургічно важливими вузлами.

**Перша частина** сонати традиційно представлена сонатним алегро. Головна партія має войовничо-призивний характер, що передається за допомогою першої та ключової інтонації висхідної чистої кварта в партії валторни, а так само пунктирного й синкопуючого ритму у висхідному мелодійному русі. У сонаті немає вступу, тому дуже важливий первинний імпульс, з яким піаніст візьме перші акорди. Вони являють собою тонічну октаву в басовому голосі на першу долю, а на другу – синкопою в середньому регістрі квінтсекстакорд шостого ступеня. Така гармонія з перших же звуків розкриває оберто-



новий ряд головної тональності. Концертмейстер має розуміти важливість цього нюансу, щоб перша доля підкреслювала наявність синкопи, а не провокувала зміщення сильної долі. Для цього першу октаву в лівій руці необхідно упередити педаллю та злегка акцентувати.

У розвитку головної партії багато зісковзуючих хроматичних рухів, ґрунтованих на перекличці фортепіано й валторни. Піаністові треба строго дотримуватися темпу, незважаючи на провокації «пограти» з агогікою. Навіть у тих місцях, де в тексті прописані уповільнення, їх треба робити практично непомітними в плані темпу, користуючись тільки ресурсами динамічної палітри. Інакше валторністові важко буде зображувати закличні інтонації в потрібному характері.

Розвиток єднальної партії призводить до першої кульмінаційної хвилі, яка віддана повністю фортепіанній партії. Концертмейстерові впродовж усього п'яти тактів треба зобразити сплеск і спад звукової хвилі. Оскільки побічна партія так само проводиться фортепіано-соло, то в переході від єднальної до побічної партії піаністові надається повна свобода дії. Він сам має право визначати темп і, відповідно, характер побічної партії. Партія валторни не повторює, а продовжує розвиток побічної партії, тому піаніст повинен передати естафету, підготувати вступ соліста. При цьому фортепіанна партія не стає акомпануючою, а зберігає індивідуальний мелодійний голос, який разом із солістом сплітається в ніжний ліричний дуєт.

Наступний важливий драматургічний вузол – перехід від побічної партії до розробки. Завершальна партія в експозиції сонати відсутня. Вона з'явиться лише в репризі, упереджаючи яскраву й фанфарну коду. Такий принцип формоутворення продиктований тематизмом першої частини і з точки зору драматургічної логіки виправданий та переконливий.

Розробка, так само, як і попередні драматургічні елементи, починається сольо в партії фортепіано. Концертмейстерові важливо повернутися до первинного темпу, оскільки на початку розробки проводяться елементи головної партії в тембрових перекличках інструментів. Мотив висхідної чистої кварта розширюється спершу на чисту квінту, а потім на октаву. Така тематична знахідка має стратегічне смислове значення і вимагає особливої виконавської уваги. Вінчає



розробку центральна кульмінація першої частини. І, знову ж таки, її проведення довірене сольному фортепіано. Оскільки не треба піклуватися про звуковий баланс між двома інструментами, піаністові необхідно бути тут максимально яскравим і не скупитися на гучну динаміку.

У момент переходу від кульмінації до репризи можливі різні виконавські варіанти. Якщо дотримуватися нотного тексту, в якому між розділами прописана чітка межа (кома, дві розділові тактові риси і зміна знаків), то перед репризою треба зробити паузу й виконувати її наче з початку. Проте, більш драматургічно переконливим видається інше рішення, де тонічна октава в басовому голосі, що відкриває репризу, одночасно є й кінцевим звуком кульмінації розробкового розділу.

У репризі традиційно проводяться усі тематичні партії, а також з'являється завершальна партія. Вона є перекличкою квартових вигуків в обох партіях в тихому нюансі, де характер і темп задає фортепіано. Щоб перехід до урочистої й фанфарної коди не був безглуздом, концертмейстерові необхідно на тлі перекличок зробити крещендо на тремолоючій октаві у лівій руці. Перед останньою тонічною нотою валторніст має упродовж чотирьох тактів тягнути звук у високому регістрі. Концертмейстерові тут рекомендується «підігнати» темп, стиснути час, щоб полегшити завдання соліста.

Також дуже цікавим видається сам принцип формоутворення першої частини. Відсутня в експозиції заключна партія з'являється тільки в репризі першої частини і сприймається як стверджувальний висновок, який після неодноразових тематичних завершень вінчас музику першої частини в життєствердному характері.

Драматургічним центром у цьому циклі є **друга частина**. Це дивовижна за своєю красою та глибиною задуму музика. Тут перед слухачем розгортається рівноправний діалог тембрів. Основна тема цієї частини трансформується зі співучої мелодії сумного характеру в життєствердний урочистий гімн. Розвиток драматургії в цій частині рухається від особистісно-суб'єктивного до позаособистісно-об'єктивного (термінологія В. Бобровського).

Основна тема проводиться три рази: спочатку в скорботно-сумному характері, потім в романтично-схвильованому, а востаннє – в уро-



чисто-стверджувальному. Мелодійна лінія, яка викладається у партії валторни, всі три рази проводиться без змін у нотному тексті. Її емоційне забарвлення цілком залежить від характеру фортепіанної фактури. Саме від піаніста залежить вибудовування вірного драматургічного профілю.

Кульмінаційні хвилі, які упереджають друге та третє проведення теми, викладаються в сольній фортепіанній партії. Саме вони є найважливішими драматургічними вузлами цієї частини. Концертмейстерові знову дається своєрідна свобода: з одного боку, він вільний не обмежувати себе в динаміці та агогіці, а з іншого – має з ювелірною точністю розрахувати свої виразні ресурси, щоб підготувати проведення основної теми в потрібному характері. Інакше виконання ризикує бути нудним і «клаптиковим», що навряд чи справить потрібне враження на слухача.

Окрім триразового викладу головної теми між другим і третім її проведенням міститься розгорнутий середній розділ. За характером гармонічної та ритмічної мови він близький творам імпресіоністів. Тут композитор знову довіряє початок розділу піаністові. Незважаючи на зовнішню перевантаженість фактури, тканина фортепіанної партії має бути легкою, повітряною й постійно рухатися. Завершення середнього розділу є яскравою кульмінацією всієї частини, яка проводиться фортепіано.

**Фінал сонати** – грайливе рондо. Найрізноманітніші штрихи і виконавські прийоми в партіях обох інструментів створюють жартівливий, несерйозний образ скерцозного характеру. Короткий двотактовий вступ фортепіано за мить повинен перемкнути настрої і наставити соліста на необхідний характер. Тут украй важливо вгадати з темпом. У занадто повільному не відчуватиметься легкість «кривлянь», в занадто швидкому валторністові важко буде домогтися потрібної артикуляції. Як у калейдоскопі перед слухачем змінюються епізоди. Фінал сприймається органічно й легко, якщо всі епізоди виконувати в одному темпі, не роблячи при цьому між ними люфти.

Єдиним винятком є епізод, де в нотному тексті прописане *poco meno mosso*. До речі, його починає проводити спочатку піаніст, тому саме він відповідальний за необхідний психологічний ефект.



Мелодійну поспівку на трьох нотах та альбертієви баси в акомпанементі треба розтушувати за допомогою педалі, при цьому зберігши пружну артикуляцію. Все це в поєднанні з уповільненим темпом здатне передати ефект затьмарення, немов у наркотичному сп'янінні. Концертмейстер відповідальний не лише за входження в стан загальмованості, але й за вихід з нього та повернення до первинного характеру виконання.

Останнє проведення жартівливої теми рефрену закінчується на *ritenuto* та *diminuendo*. Характер фортепіанного акомпанементу повинен викликати пряму асоціацію з механічним рухом, що поступово уповільнюється. Концертмейстерові важливо дуже точно розрахувати уповільнення й «зависнути» на ферматі, після чого різко, у гранично швидкому темпі почати коду. **Кода** являє собою переклички інструментів, що нагадують останні судоми. Найважливіше в коді – це добитися в перекличках однієї цілісної мелодійної лінії. Тому грати коду слід строго в єдиному темпі з чіткою артикуляцією та жорсткими акцентами.

Варто сказати кілька слів про динаміку та нюансування в інтонаційній драматургії сонати. При детальному аналізі тематичного матеріалу була виявлена цікава закономірність. У першій частині і головна, і побічна партії, а так само тема середнього розділу другої частини мають димінуючий драматургічний профіль. Тобто, починаючись у вольовому, активному характері до кінця мелодійної побудови енергетичний тонус далі слабшає, завершуючи тему в іншому (вже споглядальному) ключі. Такий драматургічний прийом властивий багатьом зразкам французької музики тієї доби.

Дивно, як в одній сонаті поєднуються діаметрально протилежні образи, і при цьому створюється загальне враження цілісності і завершеності. А ще більш дивовижним є те, що створена ця прекрасна музика композитором-жінкою.

**Висновки.** Майстерність концертмейстера полягає не тільки в супроводі соліста, створенні для нього зручного фону, але, передусім, в диригентській роботі, що включає охоплення партитури та управління музичним часом – найважливішим чинником драматургії. Про проблему темпоральної організації в роботі концертмейстера дуже точно





говорить О. Ахrameєва (2015): «Концертмейстерові у своїй роботі над фактурою акомпанементу дуже важливо добитися нерозривної єдності солюючої і акомпануючої партій, що підкорюються загальному художньому завданню твору. З цього витікає одна з основних проблем – проблема вільного розпорядження часом» [Переклад – М. О.]. Враховуючи гостроту та актуальність позначеної проблеми, акцентую увагу на важливості й практичній необхідності такого різновиду виконавського аналізу як *концертмейстерський аналіз*.

Далеко не завжди вибудовування й розвиток драматургії залежить від волі соліста. Соната для валторни і фортепіано Ж. Віньєрі є показовим прикладом композиційної форми, в якій усі ключові драматургічні вузли зосереджені в партії солюючого фортепіано. Виконана за законами драматургічної логіки, ця соната здатна справити колосальне враження на слухача. Попри те, що вона вважається валторновою сонатою і вимагає найвищого професіоналізму від соліста, вибудовування драматургічного рельєфу цілком підпорядковане майстерності концертмейстера.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Ахrameєва, О. (2015) Концертмейстерский анализ музыкального произведения: структура произведения, исполнительские задачи, вопросы работы с солистом. Режим доступа: [http://pedsovet.su/music/47371\\_analiz\\_muz\\_proizvedenia](http://pedsovet.su/music/47371_analiz_muz_proizvedenia)
2. Бобровский, В. (2015) Функциональные основы музыкальной формы: исследование. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 338 с.
3. Молчанова, Т. (2007) Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібник. Львів: СПОЛОМ, 216 с.
4. Молчанова, Т. (2016) Мистецтво піаніста-концертмейстера: історичний і методологічний дискурс-аналіз: дис. на здобуття наук. ст. доктора мистецтвознавства / Т. О. Молчанова. Львів, 463 с.
5. О работе концертмейстера. Сборник статей. [редактор-составитель Смирнов М.], Москва, Музыка, 1974. 160 с.
6. Серік, М. Аспекти діяльності концертмейстера-піаніста. Режим доступу: <http://www.stattionline.org.ua/pedagog/104/17496-aspekti-diyalnosti-koncertmejstera-pianista.html> (28.06.2019)



7. Gubin, E. (2006) Dictionnaire des Femmes Belges: XIXe et XXe siècles. Brussels, Éditions Racine. P. 574.
8. Foulk, L. (2010) Jane Vignery *Sonata*, op. 7. Retrieved from: [http://www.linfoulk.org/catalog/recommended\\_works.html#Vignery](http://www.linfoulk.org/catalog/recommended_works.html#Vignery) (27.06.2019).
9. Powers, J., de Vries V. Into the 21<sup>st</sup> Century: Music for Horn and Piano by Baldwin, Bentzon, Pilss and Vignery. <https://www.baylor.edu/research/doc.php/282618.pdf> (26.06.2019).
10. Pendle, K., Boyd, M. (2015) Women in Music: A Research and Information Guide. 2<sup>nd</sup> Edition. London, Routledge Northern Iowa. 846 p.

### REFERENCES

1. Ahrameeva, O. (2015) Koncertmeisterskij analiz muzykalnogo proizvedeniya: struktura proizvedeniya, ispolnitelskie zadachi, voprosy raboty s solistom [Accompaniment analysis of a musical work: structure of the work, performing tasks, working with a soloist]. Retrieved from: [http://pedsovet.su/music/47371\\_analiz\\_muz\\_proizvedenia](http://pedsovet.su/music/47371_analiz_muz_proizvedenia) [in Russian].
2. Bobrovskij, V. (2015) Funkcionalnye osnovy muzykalnoj formy: issledovanie. [The functional basis of the musical form: research]. M.: Knizhnyj dom «LIBROKOM» [Bookshop «LIBROKOM»]. 338 p. [in Russian].
3. Molchanova, T. (2007) Mistectvo pianista-koncertmejstera: navchalnij posibnik [The art of a pianist-concertmaster: a tutorial]. Lviv: SPOLOM. 216 p. [in Ukrainian].
4. Molchanova, T. (2016) Mistectvo pianista-koncertmejstera: istorichnij i metodologichnij diskurs-analiz: dis. na zdobuttya nauk. st. doktora mistectvoznavstva. [The art of a pianist-concertmaster: historical and methodological discourse-analysis]. Lviv. 463 p. [in Ukrainian].
5. O rabote koncertmejstera. Sbornik statej (1974) Redaktor-sostavitel Smirnov M. [About the concertmaster's work. Collection of articles. Editor Smirnov M.]. Moskva, Muzyka [Moscow, Music]. 160 p. [in Russian].
6. Syerik, M. V. Aspekti diyalnosti koncertmejstera-pianista [Aspects of the concertmaster-pianist activity]. Retrieved from: <http://www.stationline.org.ua/pedagog/104/17496-aspekti-diyalnosti-koncertmejstera-pianista.html> (28.06.2019) [in Ukrainian].
7. Gubin, E. (2006) Dictionnaire des Femmes Belges: XIXe et XXe siècles. Brussels, Éditions Racine. 574 p. [in French].



8. Foulk, L. (2010) Jane Vignery *Sonata*, op. 7. Retrieved from: [http://www.linfoulk.org/catalog/recommended\\_works.html#Vignery](http://www.linfoulk.org/catalog/recommended_works.html#Vignery) (27.06.2019).
9. Powers, J., de Vries V. Into the 21st Century: Music for Horn and Piano by Baldwin, Bentzon, Pilss and Vignery. Retrieved from: <https://www.baylor.edu/research/doc.php/282618.pdf> (26.06.2019).
10. Pendle, K., Boyd, M. (2015) *Women in Music: A Research and Information Guide*. 2<sup>nd</sup> Edition. London, Routledge Northern Iowa. 846 p.

*Стаття надійшла до редакції 14.08.2019 р.*

УДК 780.643.2.082.4 : [785.7 : 780.614.3] : 78.071.1 (44)  
DOI 10.34064/khnum1-5407

**Чуріков В. В.**

ORSID 0000-0003-3447-4434

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

## **Концерт для саксофона та струнного оркестру П.-М. Дюбуа: методичні настанови до виконання**

**АНОТАЦІЯ ■ Чуріков В. В. Концерт для саксофона та струнного оркестру П.-М. Дюбуа: методичні настанови до виконання. ■** Статтю присвячено творчості французького композитора П.-М. Дюбуа, зокрема, – виконавському аналізу його Концерту для саксофона. Підготовка методичних настанов до виконавського прочитання твору дала підставу до таких висновків: композитор враховував інструментальну специфіку та, синтезуючи різностильові комплекси, склав оригінальну авторську концепцію. В ній збережено традиції програмності, кольоровості жанрової палітри, є збагачення стилістики та вільне ставлення до композиційної структури концерту (йдеться про співвідношення розділів, масштабів, розташування каденції, вільно



трактованої сонатності та пріоритетності варіативного розвитку тематизму). В ракурсі стильових витоків очевидними є орієнтири композитора на художні засади неокласицизму, імпресіонізму та експресіонізму (стильові аллюзії на стилі Д. Шостаковича, С. Рахманінова, П. Гіндемита, М. Равеля). Така «багатовекторність» стилю Концерту зумовлює багатоплановість стилістичного виміру твору та ставить перед виконавцем завдання диференціації різних засобів – перш за все, тембрової палітри та артикуляційної техніки.

■ **Ключові слова:** концерт для саксофона, виконавські засоби виразності, артикуляційна техніка на саксофоні, П.-М. Дюбуа.

**АННОТАЦИЯ ■ Чуриков В. В. Концерт для саксофона и струнного оркестра П.-М. Дюбуа: методические указания к исполнению.** ■ Статья посвящена творчеству французского композитора П.-М. Дюбуа, в частности, – исполнительский анализ его Концерта для саксофона. Подготовка методических указаний к исполнительскому прочтению произведения дала основание для следующих выводов: композитор учитывал инструментальную специфику и, синтезируя различные стилевые комплексы, составил оригинальную авторскую концепцию. В ней сохранены традиции программности, красочность жанровой палитры, обогащение стилистики и свободное отношение к композиционной структуре концерта (речь идёт о соотношении разделов, масштабов, расположении каденции, свободно трактуемой сонатности и приоритетности вариативного развития тематизма). В ракурсе стилевых истоков очевидны ориентиры композитора на художественные принципы неоклассицизма, импрессионизма и экспрессионизма (стилевые аллюзии в стиле Д. Шостаковича, С. Рахманинова, П. Хиндемита, М. Равеля). Такая «многовекторность» стиля Концерта обуславливает многоплановость стилистики произведения и ставит перед исполнителем задачу дифференциации выразительных средств – прежде всего, тембровой палитры и артикуляционной техники. ■ **Ключевые слова:** концерт для саксофона, исполнительские средства выразительности, артикуляционная техника на саксофоне, П.-М. Дюбуа.

**ABSTRACT ■ Churikov V. V. Concerto for saxophone and string orchestra by P.-M. Dubois: guidelines for performance.**

■ **Statement of the problem.** Creativity for saxophone by the French composer Pierre-Max Dubois (1930–1995) reflects in its sound palette many



style tendencies of music art of the twentieth century. A student of D. Milhaud, he inherited from his teacher the desire for vivid character and imagery of music, which were achieved by various artistic possibilities of modern musical styles and trends. For the saxophone, he wrote such compositions as *Characteristic pieces in the form of a suite, Quartet, Divertissement, Sonata and Concerto for saxophone and string orchestra* which is quite relevant for the repertoire of the modern saxophonist. Taking into account specific features of the author's style of P. Dubois, the performer faces the problem of mastering a number of technical and artistic expressive techniques aimed at revealing the figurative content of the piece. For a contemporary performer, the awareness of style components of P. Dubois' music, which make up the logic of the performance interpretation, is of particular importance. These are the main aspects of work at this composition in the class of saxophone.

**Analysis of recent publications on the topic.** Saxophone performance is considered in many publications, including those written by the author of this paper. However, there are very few works related to the study of P.-M. Dubois' creative work, and all of them are bibliographic or encyclopedic in nature. Therefore, the analysis of compositions by P.-M. Dubois seems relevant.

**The purpose of the study is** to develop methodology guidelines on search for performance interpretation of *Concerto for Saxophone and String Orchestra* by P. Dubois.

**Presentation of the main research material.** The *Concerto for Saxophone and String Orchestra* by P. Dubois was written in 1956 and was a striking embodiment of the instrumental style of the French composer. Adhering generally to traditional ideas about instrumental genres, P. Dubois greatly expands the sound palette of his works and develops the expressive capabilities of the saxophone. As a student of the famous and one of the most extravagant representatives of the French "Group of Six" – D. Milhaud, P. Dubois in many ways inherits the principle of distinctness of musical language and bright, expressive musical and artistic imagery.

P. Dubois' concerto is a traditional three-part cycle, built on the principle of contrasting extreme fast and medium slow parts, which in the overall contexture of the composition are very different in their imaginative content and musical language. Highlighting the stylistic origins of music of the Concerto, the composer is obviously focused on artistic principles of such musical directions as neoclassicism, impressionism-symbolism and expressionism.



**Conclusions of the study.** From the viewpoint of performance, works for saxophone by P. Dubois have undoubted merits. They are instrumental in nature, written in the light of instrumental specificity, though not without technical and imaginary difficulties. Summarizing the analysis of the Concerto for the saxophone by P. Dubois, it can be argued that this piece clearly fits into the artistic context of the development of French music in the second half of the twentieth century, since it reflects the process of synthesizing various style complexes in the original author's concept.

1. *Concerto for Saxophone and String Orchestra* by P. Dubois is an original interpretation of the concerto genre in the context of French music of the second half of the twentieth century. Preserving national traditions of instrumental thinking – programmability, genre, beauty of the timbre palette – P. Dubois enriches the musical language of his work significantly and freely interprets the compositional structure of the concerto (the ratio of form sections, their scales, cadence at the very beginning of the sonata allegro, “removed” thematic contrast and a departure from conflict dramaturgy). On the whole, we can speak of a shift from the sonata form and priorities of the variative development of the musical thematism.

2. In identifying the stylistic origins of the Concert's music, the composer's focus on artistic principles of such musical directions as neoclassicism, impressionism-symbolism and expressionism are evident. Moreover, each of these style complexes is as if personified in a specific author's “manner”, causing reminiscence with the music of D. Shostakovich, S. Rachmaninov, P. Hindemith, M. Ravel. Such a “multicomponibility” of the Concerto style introduces the multifaceted nature of the musical language of the piece and assigns the performer the task of differentiating expressive means – mainly the timbre palette and articulation technique.

**The prospect of further study of the topic** is related to the performance analysis of other works by P. Dubois for saxophone, comparison of interpretations made by contemporary prominent artists. ■ **Key words:** *concerto for saxophone, performing means of expression, articulation technique on saxophone, P. Dubois.*

**Постановка проблеми.** Твори для саксофона французького композитора П. Дюбуа (1930–1995) відображають у своїй звуковій палітрі багатостильові тенденції музичного мистецтва ХХ століття.



Учень Д. Мійо, П. Дюбуа успадкував від свого вчителя прагнення до яскравої характерності та образності музики, які досягалися різними художніми засобами тогочасних музичних стилів і напрямків. П'єр-Макс Дюбуа, відомий, в першу чергу, як автор великої кількості творів для духових інструментів, а його музика для різних інструментальних складів, твори для флейти, кларнета, тромбона, фагота є популярними серед сучасних виконавців. Для саксофона ним написані такі твори, як Характерні п'єси у формі сюїти, Квартет, Дивертисмент, Соната і Концерт для саксофона і струнного оркестру. Твори П. Дюбуа доволі актуальні в репертуарі сучасного саксофоніста, а твір, який ми аналізуємо, багато в чому відображає стильові тенденції музичного мистецтва ХХ століття, демонструючи оригінальність авторського задуму в подоланні усталених канонів жанру інструментального концерту. З огляду на специфічні особливості авторського стилю П. Дюбуа, виконавець стикається з проблемою опанування цілої низки технічних і художньо-виражальних прийомів, спрямованих на розкриття образного змісту твору. Для сучасного виконавця особливе значення має розуміння стильових складників музики П. Дюбуа, які формують логіку виконавської інтерпретації. Цілком природно, що саме цьому приділяється основна увага при роботі над названим твором у класі.

**Аналіз останніх публікацій за темою.** Виконавству на саксофоні присвячено безліч публікацій [1; 3–6], зокрема, – автора пропонованої статті [7; 8]. Що стосується досліджень творчості П. Дюбуа, то їх вкрай мало й усі вони – бібліографічного або енциклопедичного характеру [9]. Тому ретельний музикознавчий аналіз творів П.-М. Дюбуа видається вкрай актуальним.

**Мета даного дослідження** – сформулювати методичні настанови до виконавського прочитання Концерту для саксофона та струнного оркестру П. Дюбуа.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Концертний жанр для саксофона, представлений у ХХ столітті в усьому розмаїтті існуючих типів. Так, до першої половини століття відносяться: Концерт для саксофона-альта А. Глазунова (1934), «Концертштюк» П. Гіндемита (1933), Концерт для саксофона-альта Е. Ларсена (1934), Концерт П. Велонезе (1934), «Камерне концертино» Ж. Ібера,



Концерт П. Крестона (1941). Концерт для саксофона і струнного оркестру П. Дюбуа був написаний 1956 року і став яскравим втіленням інструментального стилю французького композитора. Дотримуючись в цілому традиційних уявлень про інструментальні жанри, П. Дюбуа значно розширює звукову палітру своїх творів і розкриває виразні можливості саксофона. Будучи учнем знаменитого й одного з найбільш екстравагантних представників французької групи «Шести» – Д. Мійо – П. Дюбуа багато в чому успадковує принцип характерності музичної мови та яскравої, виразної музично-художньої образності.

Концерт П. Дюбуа являє собою традиційний цикл із трьох частин, збудований за принципом контрастування крайніх швидких та середньої повільної частини, які в загальній композиції твору суттєво розрізняються за своїм образним наповненням і музичною мовою. Виокремлюючи стилеві витoki музики Концерту, ми виявляємо очевидну зорієнтованість композитора на художні засади таких музичних напрямів як неокласицизм, імпресіонізм, символізм та експресіонізм. При чому кожен із зазначених стилів немов персоніфікується в конкретній авторській «манері», викликаючи ремінісценції з музикою Д. Шостаковича, С. Рахманінова, П. Гіндеміта, М. Равеля. Подібна стильова «багатовекторність» Концерту зумовлює багатоплановість музичної мови твору і ставить перед виконавцем завдання диференціації виразних засобів.

*Частина 1. Lento espressivo – Allegro. Тривалість 7:06.*

Перша частина Концерту композиційно будується за принципом сонатного алегро, проте П. Дюбуа доволі вільно трактує класичну форму: це позначається і в контрастності основного тематизму, і в співвідношенні окремих розділів, і у «взаємодії» партії соло інструмента з оркестром. Загальний колорит та інтонаційний характер музики першої частини викликає асоціації з музичним стилем П. Гіндеміта і Д. Шостаковича – та ж загострена характерність основних тем, принципова монологічність у викладі партії саксофона, динаміка та гнучкість ладотонального й гармонійного розгортання музичного матеріалу.

Вже початкова тема вступу першої частини налаштовує на експресивну виразність монологу саксофона solo: імпровізаційний ви-





клад з характерними альтераціями і хроматизмами, фігуративне інтонаційне розгортання з «перериваним диханням» – паузами на початку кожного такту. Всі ці «ознаки експресії» викликають в пам'яті інструментальні монологи в музиці Д. Шостаковича, які уможливають занурення у внутрішній світ героя та зосередженість течії думки. Членування паузами «нескінченного» інтонаційного потоку в подальшому розвитку партії саксофона (від т. 4) надає темі ознак декламаційності, мовного висловлювання, забарвленого емоційним станом схвилюваності та напруги.

Ця частина має незвичайну для концерту структуру, яка складається з двох розділів, розділених між собою каденцією. Повільний вступ в темпі  $\text{♩}$  58, який саксофон виконує без супроводу. За деякими ознаками це нагадує каденцію, оскільки йдеться про соло, однак, характер музики демонструє дещо інше семантичне навантаження даного матеріалу.

У дисертаційному дослідженні А. Понькіної [6] дається детальна класифікація типів каденцій, які зустрічаються в сонатах для саксофона композиторів другої половини XX століття. Це дві основні категорії – каденція-розділ (каденція-інтермедія, каденція-інтерлюдія (прелюдія), каденція-розробка, каденція-постлюдія, каденція-зв'язка, каденція-рефрен,) і каденція-частина (два типи – виконують функцію зв'язки-розробки та функцію постлюдії). Використовуючи цю класифікацію, вступ до Першої частини концерту можна визначити як «квазі-каденцію». У плані фразування вступ містить короткий однотактовий мотив з чотирьох угруповань шістнадцятих з шістнадцятою паузою на початку, який утворює секвенції з трьох ланок і далі зазнає розвитку. В інтервальному відношенні для даного мотиву характерні стрибки на широкі інтервали: велику й малу септими, октаву, малу нону. У такті 4 цифри 1 відбувається повторення експозиції мотиву, вступають струнні інструменти в мінімальному динамічному нюансі, поступово посилюючись в динаміці. Розвиваючи тему, композитор у партії саксофона застосовує велику кількість секвенційних оборотів. У такті 5 цифри 2 оркестр замовляє, і саксофон виконує тривалу каденцію, що відрізняється помірною віртуозністю та цільними блоками секвенцій-пасажів. Це, наприклад, спадний пасаж



секстолями шістнадцятими від ноти «фа» третьої октави, далі від ноти «ре-дієз» і так далі. У каденції присутні чергування пасажів від нот «до» і «до-дієз» першої октави, а потім з'являється нова тема – мелодія пісенного складу, що має схожість з темою вступу опери М. Мусоргського «Борис Годунов». Ця тема присутня і в наступному розділі. Завершується каденція віртуозними пасажами по діатонічних терціях у висхідному напрямку, які потім змінюють напрям і розподіл тривалостей. З огляду на розташування та тип матеріалу, викладений в каденції, за класифікацією А. Понькіної дану каденцію ми віднесемо до «каденції-інтермедії». Ця каденція виконує функцію смислового розмежування двох музичних блоків Першої частини.

Друге проведення вступної теми набуває ознак ще більшої тривожності за рахунок «повзучих» басів низьких струнних. Насичене альтерірованими гармоніями подальше розгортання теми призводить до досить незвичайної кульмінації – каденції соліста, яку композитор розташовує не в кінці першої частини (традиційний варіант сонатного алегро інструментального концерту), а на самому початку – перед викладом головної партії. Таким чином підкреслюється значимість заявленої на початку музичної образності – експресивного монологу соліста – що й формує весь стильовий образ і характер подальшого музичного матеріалу.

Після каденції слідує розділ 2 – Allegro, що представляє абсолютно інший характер викладу музичного матеріалу. Головна партія являє собою гранично контрастний матеріал по відношенню до теми вступу – це танцювальна тема з гострою виразною ритмікою, підкресленою стаккатним штрихом. Подібну характеристику музичного тематизму часто можна зустріти в інструментальних темах Д. Шостаковича, що втілюють образи «злих» скерцо і фантастичних видінь. Масштаби головної партії Концерту також різко контрастують з розгорнутою темою вступу – всього 20 тактів. Одним з найяскравіших та акцентованих композитором контрастів між головною партією і вступною темою є фактурний виклад: верховенство мелодико-інтонаційного розгортання на тлі скупих, але терпких і островиразних гармоній оркестру, а ще – чітка графічність і «примітивізм» дводольного розміру.



Від цифри 3 змінюється розмір з 4/4 на 2/4 і темп зростає до ♩ 182. Звучить нова тема – скерцо, тривалістю 8 тактів, характер якої передається композитором за допомогою штриха стаккато, інтервальних стрибків вниз на малу сексту й чисту квінту. Розділи першої частини концерту побудовані за контрастом: якщо в першому розділі домінує плавність, безперервність фразування, «легатність», співучість, то в другому розділі використовуються протилежні виразні засоби і створюється танцювальний, скерцозний настрій.

Побічна партія (ц. 5) також звернена до мелодійного стилю «зразка» Д. Шостаковича: діатонічна мелодія широкого дихання саксофона на тлі хроматизованої фігурації, ефект подібності зі стилем російського композитора посилений і дублюванням мелодії октавним діапазоном регістрів. Третє проведення теми в оркестрі змінює образне наповнення музики, оскільки в партії саксофона з'являються неспокійні декламаційні інтонації, співзвучні темі вступу.

Перед цифрою 6 проводиться друга тема розділу, що пов'язана з пісенними джерелами, і яка вже була представлена в каденції. Вона позначена тональною нестійкістю й модулює в соль-мінор, а потім в ля-мінор (тональності визначені по нотах партії саксофона-альта, стрій якого – мі-бемоль). Тема триває 2 такти й різко контрастує з першою темою цього розділу. Щоб підкреслити це протиставлення, автор відразу після проведення другої теми повторює першу, але скорочену вдвічі.

У короткому розробочному розділі (від ц. 7) у соліста з'являються ритм та інтонації головної партії, які набувають ще більшої характерності – йдеться про колорит гармонійного розвитку, зіставлення далеких тональностей, перекличка коротких фраз саксофона та оркестру. Гостра ритміка і свобода інтонаційного розвитку вимагають від виконавця гранично чіткої артикуляції та чіткого видобування кожного звуку, уваги до штрихів. Виразною особливістю саксофонної партії тут є, перш за все, лаконічність фразування й декламаційність музичного тематизму, яка уподібнює музичний виклад мовному вислову. У репризі співвідношення головної та побічної партій зберігається, але динамізується загальний тонус розвитку за рахунок яскравого тонально-гармонічного колориту. Перша тема не проводиться в її оригінальному вигляді, при-



сутні тільки окремі фрагменти з неї. Взагалі, композиторському стилю П. Дюбуа притаманне дроблення фраз, мотивів на сегменти та подальше їх комбінування, а також контрастне протиставлення.

До кінця першої частини музичний матеріал побудований з окремих сегментів всіх тем з двох розділів. Завершується перша частина низхідним пасажем штрихом стаккато на IV ступені головної тональності даної частини (фа-дієз-мінору). Слід звернути увагу на загальну, характерну для всього концерту тональну нестійкість. Зміна тональності може відбуватися як по кварто-квінтовому колу, так і в тональності далекого ступеня споріднення (наприклад, перехід з фа-дієз-мінору в ре-дієз-мінор або до-мінор).

*Частина 2. Sarabande – Lento nostalgico також складається з двох розділів. Її тривалість – 5:52. Темп ♩ 60.*

Друга частина Концерту явно апелює до музичного колориту імпресіоністської музики, і зокрема – до музики М. Равеля, що підкреслено не лише оркестровим колоритом, але й програмним підзаголовком («Сарабанда»), що викликає в пам'яті знамениту «Павану» французького композитора-імпресіоніста. Схожість з равелівською музикою підтверджує і трьохдольна ритміка в дуже повільному темпі, яка є «остинатним» елементом другої частини. Також музика повільної частини Концерту П. Дюбуа близька за своїм образно-мелодійним колоритом до фрагментів саксофонного solo в «Симфонічних танцях» С. Рахманінова, в яких російська народнопісенна мелодика позначена оригінальним тембровим колоритом. Діатонічна мелодія, побудована на пісенному інтонаційному комплексі – в основі якого терцово-квінтовий ладовий приклад – становить основний тематизм другої частини. Розгортання цього джерельного комплексу спрямоване на його мелодико-інтонаційне ускладнення, відхід від пісенності в бік декламаційності. Партія саксофона тут також має яскраво виражений монологічний характер висловлювання, але не в експресивному ключі сонатного алегро, а в ліричному плані. Перед виконавцем, виходячи з цього, стоїть першочергове завдання: передати темброву «теплоту» та «оксамитовість» звучання саксофона, розкрити його темброве розмаїття і красу.

Основна тема втілює співучість, мелодизм. Композитор ставить перед виконавцем складне завдання, що вимагає високорозвиненої



техніки дихання музиканта: матеріал побудований на довгих безперервних фразах (деякі з них мають тривалість 4 такти й більш в повільному темпі). Їх слід виконувати з посиленням і зменшенням динамічного нюансу, при цьому не брати проміжне дихання, щоб не розірвати фразу й не порушити смислову лінію. Інтерес викликають тональні співвідношення, наприклад, в цифрі 5 спостерігається мажорно-мінорний перехід. У цифрі 7 у струнного оркестру проводиться основна тема, а в партії саксофона в цей час проводиться акомпанемент – хроматичні пасажі секстолями шістнадцятими. Наступне проведення основної теми на саксофоні звучить в соль-дієз-мінорі та на октаву вище початкового викладу теми. Кульмінація частини відбувається в такті 6 цифри 9, в якій саксофон виконує пощаблевий висхідний рух до «фа» третьої октави, гранично високий регістр для цього інструмента, після чого слідує такий же пощаблевий «спуск». У подібних ситуаціях на саксофоні дуже складно досягти м'якого звучання, плавності у виконанні штриха «легато» і непомітної подачі дихання, а також уникнути побічних немусичних звуків, пов'язаних зі стуком клапанів при зміні аплікатури. Закінчення частини – відзвуки фа-дієз-мінорного тризвуку з основної тональності. Останній фрагмент теми має збільшення. І справжнє випробування для амбушюра духовика – фінальна нота «фа-дієз» третьої октави, яку слід виконувати в мінімальному динамічному нюансі – *pp*.

У другій частині концерту для саксофона варта уваги здійснена автором жанрова трансформація: історично сформований танець сарабанда перетворюється на пісню. Про це можна зробити висновок з наявності ознак пісенних витоків: довгих фраз, плавності інтервальных переходів, переважного використання штриха «легато». Хоча розмір  $\frac{3}{4}$  досить характерний для танцювальних жанрів. Широкі, довгі фрази вступають у протиріччя з танцювальним жанром, якому притаманні чіткість і конкретика рухів. Велику увагу автор приділяє нюансуванню: один і той самий музичний фрагмент при повторенні ніколи не виконується за допомогою однакових динамічних відтінків. Загальна структура повільної частини «скріплена» остинатною ритмікою оркестру, яка є ритмічною «основою» для гармонійного «оздоблення» музичної тканини, що відтворює певні імпресіоніст-



ські принципи (тональні зіставлення, «стрічковий» рух паралельними акордами тощо).

*Частина 3. Rondo – Allegretto* має тривалість 4:33. Темп ♩ 138, розмір 2/4.

Фінал Концерту написаний у традиційній формі рондо, що позначено автором в підзаголовку («Рондо»), і відтворює схему заключної частини класичного сонатно-симфонічного циклу, побудованого на розвитку танцювальної музики. В цьому плані П. Дюбуа дотримується типових норм образно-інтонаційних контрастів, вироблених класичною традицією. Рефрен – яскраво виражена танцювальна музика з опорою на хоровод (із французького музичного фольклору), розвиток матеріалу в епізодах побудовано на відмінностях інтонацій з основного тематизму та його фактурно-гармонійному й ритмічному перетворенні – тобто мотивній розробці. Класична форма рондо послідовно дотримана, але, крім проведення рефрену в цілому вигляді (він зустрічається шість разів протягом третьої частини), музична тканина просякнута окремими фрагментами рефрену. Композитор вдається до прийому «дроблення» фрази на менші складники, а потім використовує їх у різних комбінаціях і в різних тональностях. Ймовірно, це прийшло з практики джазової імпровізації, в якій подібні прийоми набули широкого поширення.

Рефрен починається із затакту в сі-мажор і триває 4 такти. Він являє собою послідовність семи угруповань шістнадцятими. Музичний матеріал між рефренами містить довгі фрази, що виконуються на легато і займають по 8 тактів, а також хроматичні спадні секвенції. Зустрічаються і складні пасажі зі стрибками на широкі інтервали і штрихом стаккато, що ще більше ускладнює виконавське завдання. Щоб досягти рівного й невимушеного звучання, від виконавця вимагається високий технічний рівень підготовки, оскільки при великих інтервальних стрибках за рахунок підвищення регістра, верхні ноти на духовому інструменті звучать голосніше. Таким чином, динаміка й характер звуковидобування мають виявлятися та розподілятися рівномірно. Мотив рефрену може варіюватися доволі непередбачуваним чином. Наприклад, може змінюватися напрямок руху угруповань шістнадцятих, або в середині фрази може з'явитися новий компонент.



У цифрі 9 звучить новий епізод, який триває до цифри 12. Він включає в себе 7 фраз, що характеризуються хроматичним пощаблевим рухом восьмими по черзі у висхідному і низхідному напрямках. Це в цілому характерно для творчості П. Дюбуа, при цьому композитор може використовувати будь-які складові елементи основних тем, з будь-якими тривалостями та ритмічними малюнками. Часто також можна виявити пасажі, що складаються з терцій, як діатонічних, так і хроматичних.

Переважним штрихом в концерті є легато, але зустрічаються і стаккатні звукові послідовності. Характерною рисою творчості П. Дюбуа є розподіл тривалостей в пасажах, з подальшим їх скороченням і збільшенням загальної кількості нот. Важливо відзначити також підхід композитора до динамічних відтінків: від гри у високому регістрі на піанісімо виконавцеві слід починати висхідний пасаж на форте і, в міру переходу до верхніх регістрів, зменшувати динаміку, доводити її нарешті до самого тихого динамічного нюансу. Треба врахувати, що це не є властивим для виконавства на духових інструментах. Після середнього епізоду, в якому створюється відчуття уповільнення темпу через перехід на більші тривалості, перед цифрою 21 знову з'являється рефрен, при чому проводиться він у струнних інструментах, в той час, як в інших проведеннях рефрен виконує саксофон. Завершується третя частина (і весь концерт) в тональності сі-мажор, незважаючи на заявлену загальну тональність концерту фа-діз-мінор.

Підсумовуючи, наведемо твердження Т. Золозової, згідно з яким «... інструментально-симфонічні жанри в післявоєнні роки утримують свою провідну роль як у плані збереження й оновлення багатих традицій, так і в плані новаторських пошуків – модифікацій виразних засобів, еволюції та метаморфоз жанрів. Константними залишаються традиційні ознаки французького інструменталізму – програмність, театральність, жанровість, збагачення музичної мови за рахунок інонаціональних музичних культур, прагнення до мальовничості тембрової палітри, до вишуканих і складних ритмів...» [с. 202].

**Висновки дослідження.** З точки зору виконавства твори для саксофона П. Дюбуа мають незаперечні переваги. Вони інструментальні по самій своїй суті, написані з урахуванням інструментальної специ-



фіки, хоча й не позбавлені труднощів технічного та образного порядку. Узагальнюючи аналіз Концерту для саксофона П. Дюбуа, можна стверджувати, що цей твір з усією очевидністю «вписується» в художній контекст розвитку французької музики другої половини ХХ століття, оскільки віддзеркалює процес синтезування різних стильових комплексів в оригінальній авторській концепції.

1. Концерт для саксофона і струнного оркестру П. Дюбуа є оригінальною інтерпретацією концертного жанру в контексті французької музичної культури другої половини ХХ століття. Зберігаючи національні традиції інструментального мислення – програмність, жанровість, барвистість тембрової палітри – П. Дюбуа значно збагачує музичну мову свого твору й досить вільно трактує композиційну структуру концерту (йдеться про співвідношення розділів форми, їх масштаби, каденцію на самому початку сонатного алегро, «зняту» контрастність тематизму й відхід від конфліктної драматургії). В цілому можна говорити про відхід від сонатності та про пріоритет варіативного розвитку музичного тематизму.

2. Досліджуючи стильові витоки музики Концерту, робимо висновки про звернення композитора до художніх засад таких музичних напрямів як неокласицизм, імпресіонізм, символізм та експресіонізм. При чому кожен із зазначених стильових комплексів немов персоніфікується в конкретній авторській «манері», викликаючи ремінісценції з музикою Д. Шостаковича, С. Рахманінова, П. Гіндемита, М. Равеля. Подібна «багатовекторність» стильового характеру Концерту зумовлює багатоплановість музичної мови твору і ставить перед виконавцем завдання диференціації виразних засобів – насамперед, тембрової палітри та артикуляційної техніки.

**Перспектива подальшого дослідження теми** пов'язана з виконавським аналізом інших творів для саксофона П. Дюбуа, порівнянням інтерпретацій, які здійснені сучасними видатними виконавцями.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Василевич, Ю. Методичні основи навчання гри на саксофоні // Науковий вісник : зб. статей. К. : НМАУ імені П. І. Чайковського ; упор. М. Давидов, В. Сумарокова, 2008. Вип. 77, кн. 14. С. 202–213.





2. Золозова, Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970). К. : Музична Україна, 1989. 216 с.
3. Иванов, В. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: спец. 17.00.03 – Музыкальное искусство. М., 1997. 40 с.
4. Крупей, М. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX століть): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2006. 15 с.
5. Мимрик, М. Жанрові особливості української камерно-інструментальної музики з участю саксофона кінця XX–XXI століть // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво) / Ред.-упорядн.: В. Т. Посвалюк, В. М. Сніжко. К. : НМАУ, 2009. Вип. 83. С. 140–148.
6. Понькина, А. Саксофон в музыкальной культуре XX века (на материале сонатного творчества зарубежных и украинских композиторов) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 – музыкальное искусство. Харьков, 2009. 257 с.
7. Чуриков, В. Основы исполнительской техники при игре на саксофоне : учеб.-метод. пособие. Харьков, 1996. 25 с.
8. Чуріков, В. Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики. К., 1997. 72 с.
9. Dubois Pierre-Max. URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre-Max\\_Dubois](https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre-Max_Dubois)

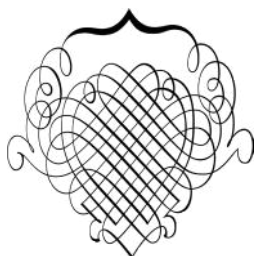
### REFERENCES

1. Vasilevich, Yu. Metodichni osnovi navchannya gri na saksofoni [Methodical basics of playing the saxophone] // Naukovij visnik : zb. statej. K. : NMAU imeni P. I. Chajkovs'kogo ; upor. M. Davidov, V. Sumarokova, 2008. Vip. 77, kn. 14. S. 202–213 [in Ukrainian].
2. Zolozova, T. Instrumental'naya muzyka poslevoennoj Francii (1945–1970). [Instrumental music of post-war France (1945–1970)]. K. : Muzichna Ukraina, 1989. 216 s. [in Russian].
3. Ivanov, V. Sovremennoe iskusstvo igry na saksofone: problemy istorii, teorii i praktiki ispolnitel'stva. [The modern art of playing the saxophone:



- problems of history, theory and practice of performance]: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: spec. 17.00.03 – Muzykal'noe iskusstvo. M., 1997. 40 s. [in Russian].
4. Krupej, M. Stil'ovi osnovi formuvannya vikonavs'koї majsternosti saksofonista (u konteksti muzichnoї tvorchości XIX–XX stolit'). [Style bases of formation of a saxophonist's performing skill (in the context of musical creativity of XIX–XX centuries)]: avtoref. dis. na zdobuttya nauk. stup. kand. mistectvoznavstva: 17.00.03 – Muzichne mistectvo. Odesa, 2006. 15 s. [in Ukrainian].
  5. Mimrik, M. Zhanrovi osoblivosti ukraїns'koї kamerno-instrumental'noї muziki z uchastyu saksofona kincyа XX–XXI stolit' [Genre features of Ukrainian chamber-instrumental music with the participation of saxophone of the late XX–XXI centuries] // Naukovij visnik NMAU imeni P. I. Chajkovs'kogo: Problemi metodiki ta vikonavstva na duhovih instrumentah (vokal'ne ta instrumental'no-duhove mistectvo) / Red.-uporyadn.: V. T. Posvalyuk, V. M. Snizhko. K. : NMAU, 2009. Vip. 83. S. 140–148. [in Ukrainian].
  6. Pon'kina, A. Saksofon v muzykal'noj kul'ture XX veka (na materiale sonatnogo tvorchestva zarubezhnyh i ukrainskih kompozitorov) [Saxophone in 20th Century Music Culture (Based on Sonata Creativity by Foreign and Ukrainian Composers)]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.03 – muzykal'noe iskusstvo. Har'kov, 2009. 257 s. [in Russian].
  7. Churikov, V. Osnovy ispolnitel'skoj tekhniki pri igre na saksofone [performing technique when playing saxophone]: ucheb.-metod. posobie. H., 1996. 25 s. [in Russian].
  8. Churikov, V. Metodika navchannya gri na muzichnih instrumentah u sistemi pidgotovki vchitelya muziki [Methods of teaching the playing of musical instruments in the system of music teacher training]. K., 1997. 72 s. [in Ukrainian].
  9. Dubois Pierre-Max. URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre-Max\\_Dubois](https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre-Max_Dubois)

*Стаття надійшла до редакції 27.08.2019 р.*



### Розділ 3.

## Шляхи еволюції духових музичних інструментів і тенденції вдосконалення виконавської майстерності музикантів-духовиків

УДК 780.646.1 : 78.03

DOI 10.34064/khnum1-5408

**Тарарак Ю. П.**

ORCID 0000-0003-0321-8841

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, Майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

### **Історія виникнення та розвитку труби: органологічний аспект**

**АНОТАЦІЯ ■ Тарарак Ю. П. Історія виникнення та розвитку труби: органологічний аспект.** Стаття присвячена дослідженню специфіки виконавства на трубі, яке поєднує ряд історичних і практичних питань і дозволяє відповісти на них у зв'язку із запитами музичної науки і практики. Мета дослідження – виявити зв'язок між історико-органологічною та практичною специфікою виконавства на трубі минулого та сучасності. Основні методи дослідження – історичний та органологічний. Еволюція труби свідчить про те, що цей інструмент має напівфіксовану висоту звуку. Виконавець може змінювати висоту звуку в межах певної зони і виправляти дефекти настройки окремих звуків шляхом використання спеціального пристосування, а також розвиненого музичного слуху і виконавської майстерності. Органологічний аспект у царині виконавства на трубі пов'язує теоретичний та практичний вектори в єдиний комплекс знань; сприяє усвідомленню специфіки гри на інструменті, зокрема, розумінню конструктивних особливос-



тей труби в її історичних варіантах та відповідних принципів звуковидобування з технічно-акустичними та художніми ефектами. ■ **Ключові слова:** *труба, духові інструменти, органологія, звуковидобування, виконавство на духових інструментах.*

**АННОТАЦИЯ ■ Тарарак Ю. П. История возникновения и развития трубы: органологический аспект.** Статья посвящена исследованию специфики исполнительства на трубе, которое объединяет ряд исторических и практических вопросов и позволяет ответить на них в связи с запросами музыкальной науки и практики. Цель исследования – выявить связь между историко-органологической и практической спецификой исполнительства на трубе прошлого и современности. Основные методы исследования – исторический и органологический. Эволюция трубы свидетельствует о том, что этот инструмент имеет наполовину фиксированную высоту звука. Исполнитель может изменять высоту звука в пределах определенной зоны и исправлять дефекты настройки отдельных звуков путем использования специального приспособления, а также развитого музыкального слуха и исполнительского мастерства. Органологический аспект в области исполнительства на трубе связывает теоретический и практический векторы в единый комплекс знаний; способствует осознанию специфики игры на инструменте, в частности, пониманию конструктивных особенностей трубы в её исторических вариантах и соответствующих принципов звукоизвлечения с технико-акустическими и художественными эффектами. ■ **Ключевые слова:** *труба, духовые инструменты, органология, звукоизвлечение, исполнительство на духовых инструментах.*

**ABSTRACT ■ Tararak Yu. P. The history of the origin and development of the trumpet: the organological aspect.**

■ **Logical reason for research.** Modern performance on wind instruments, in particular on the trumpet, is characterized by a powerful development. It is an object of listening interest and composing, and today it has a fairly large repertoire of both transpositions and original works in many instrumental compositions (from solo to various ensembles and orchestras) in different styles and genres. This situation in music practice requires theoretical understanding and generalization, however, we can state that at the moment, music science highlights



the performance on the wind instruments without any system, mostly from the methodological viewpoint.

**Innovation.** The article under consideration deals with the organological aspect of studying the specificity of the performance on the trumpet, which combines a number of historical and practical questions and allows them to be answered in connection with the requests of both music science and music practice (from the peculiarities of the sound production on various instruments of the trumpet family at different times (from the historical origins of trumpet performance to the present) to the technical and artistic tasks faced by the trumpet performer, as well as by the composers who create both transpositions of time-tested music for trumpet and original trumpet pieces that take into account technical, timbre, artistic and expressive capabilities of this instrument).

**Objectives.** The purpose of research is to reveal connection between the historical-organological and practical specificity of the performance on the trumpet in the past and at present.

**Methods.** The main methods of the research are historical and organological.

**Results and Discussion.** Trumpet as a musical instrument is one of the oldest musical instruments in the world. Its earliest prototypes are revealed in archaeological studies of the historical past of humanity. The prototypes of embouchure instruments are horn, bone, and tusk pipes with conical bore, mostly curved, which are ancestors of the horn family; instruments with straight cylindrical pipes formed a family of trumpet. The art of playing wind instruments was a significant development in ancient Egypt, where the state placed musical art at the service of rulers and worship. Musicians in those days accompanied festive events and rituals; what is more, wind and percussion instruments became the basis for the creation of military orchestras.

A straight metal trumpet appeared in Europe in the Middle Ages. In the countries of Central Asia, Iran, Tajikistan, Kazakhstan copper brass instruments were played. China's music and performing culture employed bronze trumpets of various sizes.

In the 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries the evolution of metal instruments underwent qualitative changes. Forms of curved trumpets were born. In addition to this, trumpets were split into low and high ones; later, middle-register instruments appeared. The so-called natural trumpets, used then, were very close in sound to the modern trumpet.



In Europe there were masters who made metal instruments; eminent experts in this field, the Heinlein Schmidt family, the Nagel family, English masters Dudley, U. Bullem worked in Nuremberg from the 15<sup>th</sup> and up to the 19<sup>th</sup> century.

The emergence of a slide trumpet, a trumpet with a sliding crook, is connected with the attempts to improve the instrument for the sound production of more chromatic sounds (we must distinguish the achievements of Anton Weidinger). An important step in the evolution of the chromatic trumpet was the use of horn invention (crooks). In the mid-nineteenth century, having improved the inventory system with a valve mechanism, the trumpet finally gained its place in the orchestra as a chromatic instrument. At the present time, a trumpet with a piston valve mechanism (in jazz, variety, modern music) has become very popular. At the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, trumpets of different structures, such as in C, in D, in Es, in F, were constructed; the designs of these trumpets are almost indistinguishable from the design of the modern trumpet. The piccolo trumpet was designed for a solo performance of ancient music (clarinet style); to amplify the low sounds, the alt trumpet in F and the bass trumpet became popular.

Compared to fixed-mode instruments, the trumpet is a semifixed-pitch instrument. Therefore, a skilled performer is able to adjust the pitch within a certain area and correct defects in the setting of separate modeless sounds. The «planned» inaccuracy of the trumpet intonation is related to the use of a third valve. To correct the intonation associated with this, the trumpet has a device for extending an additional pipe of the third valve.

There is no precise theoretical prediction of the given problem, so the correction of modeless sounds requires from the performer well-developed musical ear and knowledge of the specific features of their instrument.

**Conclusions.** The summarized results of the presented article indicate that the organological aspect of the research in the field of performance on wind instruments, in particular, on the trumpet, is important and illustrative. It is an indispensable link that binds the theoretical and practical vectors of the study of trumpet art as a single set of knowledge; helps to identify the connection between the historical, organological and practical aspects of the performance on the trumpet, both past and present; promotes awareness of the specificity of playing a particular instrument, especially, understanding and assimilation of the design features of the trumpet in all its historical variants, and the corresponding principles of sound production with technical-acoustic and artistic effects; outlines



the theoretical, scientific and methodological tasks for performers and composers whose work is related to the art of playing the trumpet. These are the directions in which further avenues for researching music related to the performance on the trumpet of different times, styles and genres can be seen. ■ **Key words:** *trumpet, wind instruments, organology, sound production, performance on wind instruments.*

**Вступ.** Органологічний аспект дослідження специфіки виконавства на трубі поєднує в єдиний комплекс теоретичні та практичні проблеми музичного мистецтва й дозволяє відповісти на них, враховуючи актуальні запити сьогодення. Конструктивні особливості труби, які змінювалися відповідно до історичної еволюції інструмента, породжували особливості звуковидобування. Сучасний розвиток мистецтва гри на трубі (в руслі загального процесу активного розвитку виконавства на духових інструментах останніх десятиліть) поставив як перед виконавцями й композиторами, так і перед науковцями необхідність усвідомлення специфіки того зв'язку, який існує між історично надбаним досвідом – як теоретичним, так і практичним – та новими технічними й художніми завданнями, які породжує згаданий розвиток музичного мистецтва. Труба має свої технічно-акустичні та художньо-виразові особливості, які потребують наукової систематизації, що матиме нові проєкції як у сфері музикознавства (історичного, теоретичного, виконавського), так і в царині музичного виконавства.

**Огляд літератури.** Сучасне виконавство на духових інструментах, зокрема, на трубі, позначене стрімким розвитком. При цьому воно є об'єктом слухацького інтересу та композиторської творчості й на сьогоднішній день має досить великий репертуар – як перекладень, так і оригінальних творів у багатьох інструментальних складах (від виконавства solo до різноманітних ансамблів та оркестрів), у різних стилях та жанрах. Така ситуація в музичній практиці потребує теоретичного осмислення та узагальнення, проте ми можемо констатувати, що на даний момент пострадянська та українська музична наука звертається до виконавства на духових інструментах не надто системно. Це праці або методологічного спрямування, наприклад, авторства українських митців (Апатський, В., 2006) та їхніх колег –



представників ближнього зарубіжжя (Волков, В., 1999), або історичні нарисы про, наприклад, зарубіжне виконавство на духових інструментах (Усов, Ю., 1978) чи радянське духове інструментальне мистецтво (Черних, А., 1989). Отже, назріла необхідність комплексного дослідження виконавства на трубі.

**Мета й завдання.** Мета представленого дослідження – виявити зв'язок між історико-органологічною та практичною специфікою виконавства на трубі від далекого минулого до сучасності. З досягненням означеної мети пов'язані наступні завдання: виконати історичний огляд конструктивної еволюції труби з фіксацією відповідних особливостей звуковидобування та функціонального призначення інструмента; визначити родові конструктивні особливості труби та пов'язані з цим основні завдання виконавця.

**Методологія.** Основними методами дослідження є історичний та органологічний. Історичний метод покликаний необхідністю виконати хронологічний огляд процесу конструктивної еволюції труби з окресленням часових етапів та історичних різновидів інструмента. Стосовно органологічного методу, де визначальним є звернення до кількісних та якісних ознак досліджуваного явища чи процесу, слід зауважити, що цілком успішна його апробація відбулася в окремих роботах музикознавчої тематики вітчизняних авторів (Чефранов, В., 2017). Для нас важливим є те, що застосування цього методу дає можливість виявити та охарактеризувати ті особливості історичних різновидів труби, які суттєво впливали на характер та результат звуковидобування та відповідні акустичні й художні характеристики музики, виконуваної на трубі.

**Виклад основного матеріалу.** Труба – музичний духовий інструмент – належить до найдавніших музичних інструментів. Її ранні прообрази виявлені серед археологічних пам'яток історичного минулого людства. Це різного роду свистульки, морські раковини, зроблені з кісток та рогів тварин різноманітні труби, дудки з бамбуку та різних стволів рослинного походження. Всі ці інструменти поєднував принцип утворення звуку, що відбувалося завдяки струменю повітря. В умовах первісного суспільства намітилися три різновиди духового інструментарію, що розрізняються за принципом звукоутворення,





а саме – за типом вібратора, що спричиняє коливання стовпа повітря: це флейтові, язичкові та мундштучні інструменти.

Відомий німецький вчений Курт Закс (1881–1959) запропонував наступну послідовність виникнення основних видів духових інструментів.

*Епоха палеоліту* (приблизно 80000–13000 років тому), де в якості духового інструмента виступала раковина – прообраз флейти. Про давність таких інструментів свідчать археологічні знахідки. У 1950-х рр. біля села Молодове Кельменецького району на Буковині були знайдені три кроманьйонські флейти, виготовлені з рогу й гомілкової кістки північного оленя. Звук на таких інструментах виникає завдяки струму повітря, що розтинається. В Україні понад 7000 років тому за часів Трипільської цивілізації була винайдена пращурами українців і відроджена в сучасних сувенірах як український культурний символ зозулиця – глиняна пташка-свищик, що є давнім амулетом та народним музичним інструментом.

*Епоха неоліту* (приблизно 5000–2000 років до н. е.) позначена використанням дудки з одинарним або подвійним язичком, що є прообразом кларнета, гобоя та фагота, де звук виникав завдяки коливанням тростини.

*Бронзова доба* (приблизно 3600 років до н. е.). З розвитком культури Стародавнього Єгипту пов'язані великі досягнення в області музичного інструментарію. Виникають «пращури» мідних духових інструментів з мундштуком, де виникнення звуку відбувалося завдяки коливанням губ. Прообрази амбушюрних інструментів складають рогові, кістяні, бівневі з конусним каналом, здебільшого, зігнутої форми інструменти, що є предками сімейства рогів (горнів); інструменти з прямими циліндричними стовбурами заснували сімейство труб.

Ті часи позначені суттєвим прогресом у мистецтві гри на духових інструментах та зростанням соціального статусу музикантів, котрі на них грали. Приміром, у Стародавньому Єгипті музичне мистецтво було поставлене на службу правителів та культу, грою музикантів супроводжувалися святкування та релігійні ритуали. Музиканти перебували у привілейованому становищі – їм відводилось почесне місце поряд з представниками державної верхівки.



Під час правління фараона Тутанхамона виникають і військові оркестри, де головними музичними інструментами були духові та ударні інструменти. Застосовуються прямі труби, що виникли ще в доісторичну епоху і набули поширення в усьому середземноморському районі (Єгипет, Ассирія, Палестина, Греція, Рим). За археологічними та історичними свідченнями пряма труба мала конічний ствол, невеликий розтруб та мундштук з рога або кості. За свідченням Плутарха, звучання цього інструменту нагадувало крик віслюка. Шофар – древньоєврейський духовий інструмент, що являв собою баранячий або коров'ячий ріг, де вузький кінець служив мундштуком; звук цього інструмента був дуже гучний. Шофар згадується в Біблії – за біблійними переказами, стіни міста Єрихон не витримали гучних звуків труб завойовників і зруйнувалися, а місто було завойоване. Саме після цих подій подібні інструменти отримали назву «єрихонської труби». У наш час ця назва стала виразним і доволі поширеним фразеологізмом.

В епоху Середньовіччя з'являється пряма металева труба, яка застосовується не тільки як сигнальний інструмент, але й для супроводу різних урочистих заходів. Користувалися такими трубами лише лицарі та дворяни. Ця труба мала назву бузіне (старофр. – *buisine*). У країнах Середньої Азії, Ірані, Таджикистані, Казахстані використовували мідний духовий інструмент карнай. Цей інструмент був подібний до трембіти, тільки виготовлявся з міді. Назва «карнай» перекладається як «інструмент для глухих». У минулому карнай використовувався як військовий (сигнальний) інструмент, а також під час урочистостей та парадів. Він зберігся до наших днів і широко використовується в якості церемоніального інструмента на парадах, масових гуляннях та ін. У музично-виконавській культурі Китаю поряд з величезною кількістю ударних, струнних та флейтових інструментів застосовувалися інструменти мідної групи. Використовувалися бронзові труби різних розмірів – переважно у військових оркестрах.

Металеві духові інструменти завжди імітували форму природного рогу. Такі інструменти бронзової доби, що були виявлені в розкопках, мають назву західнобалтійські лури. За формою вони нагадували бивні мамонта та виготовлялися з металу (бронзи). Звук видобувався за



допомогою мундштука і був схожий на звук валторни. Ближче до нашої ери форма інструментів дещо змінювалася. З прямих вони поступово, очевидно для зручності, перетворювалися на частково вигнуті. Еволюція форми прямих труб призвела до згинання стовбура інструмента. Почали з'являтися вигнуті інструменти у вигляді латинської букви S і закручені, подібно до сучасної валторні. Літуус – інструмент з циліндричним прямим розтрубом, різким і гучним звучанням, який обумовлював характер римського музикування (пишність, помпезність) та посилював звучання оркестру, так само з групи металевих духових інструментів нам відомий букцин – інструмент зі звучанням у низькому регістрі, прототип тромбона.

За часів Петра I (1689–1725) при дворах була популярна так звана «мисливська» або «рогова» музика. На початку розвитку цього явища до складу оркестру входили мундштучні інструменти, зроблені з листової міді. Інструмент міг видобувати тільки одну ноту, а її висота залежала від розміру інструмента, тож отримати потрібну ноту в потрібний час було не просто. Всі інструменти були налаштовані по звуках ре-мажорного тризвуку. Склад такого оркестру міг досягати 200–300 музикантів, тому мати такий оркестр могли дозволити тільки дуже багаті вельможі.

Видозміни в сімействі металевих духових інструментів стали результатом тривалого процесу, пов'язаного з розвитком музичного мистецтва. При дворах монархів виникають інструментальні та вокальні капели, у придворних концертах беруть участь менестрелі, жонглери тощо, що показували фокуси, акробатичні номери або ж грали на духових інструментах, улюбленим з яких був корнет. Звуковидобування на корнеті здійснювалося за допомогою чашоподібного мундштука, який за формою був схожий на аналогічні у флейтово-гобойній групі інструментів, виготовлявся з дерева або рогу, обтягувався шкірою і мав сім ігрових отворів (шість на лицьовій стороні та один на тильній, що дозволяло відтворювати хроматичні звуки). Тембр корнета нагадував трубний, і, найголовніше, він міг виконувати не тільки сигнали, але й мелодію. Ці корнети також мали назву «цинк».

Використовувалися також так звані натуральні труби – дуже близькі за звучанням до сучасної труби. Вони давали можливість



отримувати невелику кількість звуків натурального (обертонового) звукоряду. Основні ноти натурального звукоряду звучали струнко, яскраво, але обертони 7, 11, 13, 14, 21, 23, звучали інтонаційно неточно. Грати на натуральній трубі через великий діапазон (її звукоряд починався з ноти «до» великої октави до ноти «соль» третьої октави) було не дуже зручно, тому музиканти поділялися на тих, хто грав у нижньому регістрі, використовуючи мундштуки більшого розміру та глибокою чашкою, і на тих, хто грав у верхньому регістрі, використовуючи зменшені мундштуки.

У XIV–XV століттях еволюція форми металевих інструментів, що розпочалася в добу Середньовіччя, зазнає якісних змін. Зароджуються форми вигнутих труб, а також відбувається поділ труб на низькі (басові) та на високі (дискантові); пізніше з'являються інструменти, що звучать в середньому регістрі. Наразі складно встановити, хто вперше став використовувати вигнуті труби. В Європі з'являються вправні майстри, що виготовляють металеві інструменти. У виготовленні труб застосовуються вже різні метали, такі як мідь, бронза, срібло. Курт Закс, німецький і американський музикознавець, один з авторів класифікації музичних інструментів, зазначає, що винахідниками вигнутих труб є південно-німецькі та північно-італійські майстри. Вже від XV й аж до XIX століття в Нюрнберзі працювали видатні фахівці в цій області – родини Хайнлейн, Шмідт, Нагель, чималих успіхів досягли англійські майстри – Дадлі, У. Буль. А нідерландець Гайс Мемлінг 1490 року зобразив на органі бенедиктинської церкви в Кастилії трубу з двічі зігнутим розтрубом. У цей самий час з'являється також кулісна труба. За допомогою довгої мундштучної гільзи (довжиною близько 25 см) трубач притискав мундштук до губ і пересував інструмент по гільзі. Таким чином, разом із натуральним звукорядом виконавець міг видобувати деякі хроматичні звуки. Це була перша спроба зробити трубу хроматичним інструментом.

У XVIII столітті англійські майстри сконструювали трубу з ковзаючим кроном. За допомогою невеликого висувного крона трубач міг знизити висоту натурального звуку на цілий тон, що дозволяло збільшити кількість хроматичних звуків. У спробах вдосконалити трубу та зробити її хроматичною вагомих результатів досяг віденський трубач



Антон Вейдінгер. До натуральної труби він пристосував клапанний механізм, який вже використовувався на дерев'яних духових інструментах. Цей механізм давав можливість закривати та відкривати висвердлені шість отворів на стовбурі інструменту, що дозволяло істотно поліпшити можливості інструмента та отримати хроматичний звукоряд. Цей механізм був запатентований 1801 року. Завдяки цьому вдосконаленню Йозеф Гайдн пише для Вейдінгера концерт для труби з оркестром *Es-dur*, який став візитівкою трубача, що концертує, та входить до обов'язкового репертуару престижних міжнародних конкурсів виконавців-трубачів.

На жаль, клапанна труба не отримала подальшого розповсюдження, на відміну від концерту. Також у процесі спроб зробити трубу хроматичним інструментом зазнала невдачі труба-«півмісяць». Трубач, вставляючи руку в розтруб на різну глибину, міг знижувати звук на тон або на половину тона. Для зручності такого звуковидобування труба була зігнута подібно до «півмісяця». Французький композитор Г. Берліоз писав, що деяким артистам певною мірою вдається видобувати на трубі окремі закриті звуки, використовуючи такий самий прийом, як під час гри на валторні – вводячи руку в розтруб інструмента, проте, отриманий ефект називає поганим і інтонацію настільки сумнівною, що переважна більшість композиторів – попередників і сучасників Берліоза – утримувалася від їхнього застосування» (Берліоз, 1972).

Дуже важливим кроком в еволюції хроматичної труби було застосування валторнових інвенцій (крон), котрі вставлялися в середню частину каналу інструмента. Крони мали різну довжину й могли, в залежності від особливостей застосування, знижувати основний тон від половини до двох тонів. Цю систему запропонували 1780 року німецькі майстри М. Вегель та І. Штейн. В середині XIX століття, отримавши вдосконалення інвенційної системи вентильним механізмом, труба остаточно посіла своє місце в оркестрі як хроматичний інструмент. Практичне застосування отримали тільки два механізми: помпові (натискні) та вентильні (оберткові). На даний час велику популярність має труба з помповим механізмом. Джаз, естрадна, сучасна музика виконується, переважно, на помпових інструментах, але часто у виконанні



класичної та старовинної музики ми спостерігаємо використання вентилях труб, очевидно, через більш м'яке звучання останніх.

На рубежі XIX–XX століть конструюються труби різних строїв, такі як *in C*, *in D*, *in Es*, *in F*. Конструкції цих труб анітрохи не відрізняються від конструкції сучасної труби, що найчастіше використовується в ладі *in B*. Змінюється в цих інструментах тільки довжина каналу, він зменшується. А оскільки зменшення каналу та зменшення трубки в діаметрі веде до підвищення звучання інструмента, то гра на таких інструментах у верхньому регістрі полегшується. Мундштуки також дещо зменшуються й мають трохи дрібнішу чашку, що дозволяє забезпечувати більш точну інтонацію в верхньому регістрі.

Труба-ріссоло ладу *in B* та *in a* була сконструйована для сольного виконання давньої музики (стиль кларіно). Трубу-ріссоло широко використовували композитори XVII–XVIII століть Г. Перселл, А. Вівальді, Дж. Габріелі, Г. Телеман, Г. Ф. Гендель, В. А. Моцарт та ін. У музиці XX століття труба-ріссоло широко застосовувалася на перших «ролях» завдяки її яскравому й характеристичному звучанню: згадаємо, зокрема, такі твори як «Весна священна» І. Стравінського, «Болеро» М. Равеля, «Пустотливі частівки» Р. Щедріна та ін.

Для видобування низьких звуків широкого поширення набули альтова труба *in F* і басова труба, яка звучить на октаву нижче написаного в нотах. Якщо альтова труба використовувалася в багатьох творах російських композиторів, таких як М. Римський-Корсаков, О. Глазунов, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, то басова труба звучала значно рідше, бо композитори в цьому випадку віддавали перевагу звучанню тромбонів. У XX столітті композитори найчастіше використовували стандартні труби ладу *in B* та *in C*, бо така труба є найвищим інструментом у мідній групі, звучання її сильне, яскраве з хорошими технічними можливостями.

Сучасні труби виготовляються з різних сплавів латуні, міді, срібла, полутомпака (особливий сплав міді та цинку). Складається труба з мундштука, циліндричної трубки довжиною близько 1,5 м (діаметр близько 11 мм), має два вигини. На першому вигині розташований основний крон, який дозволяє налаштовувати інструмент і зливати накопичену вологу. Помповий механізм, що уможливорює видобуван-



ня на трубі хроматичних звуків, працює таким чином: 1-й крон подовжує канал інструмента і знижує звук на половину тона, 2-й крон також знижує звук на половину тона і 3-й крон знижує звук на 1,5 тони. У поєднанні перший ігровий обертон (це буде нота «до» першої октави), можна знизити на півтора тону і це буде нота «фа-дієз» першої октави, найнижча ігрова нота. На виході трубка переходить в розтруб, який дозволяє значно посилювати звучання інструмента. Помповий механізм дозволяє виконувати різноманітні пасажі, вентильні трелі, стрибки, *frullato*.

В результаті технічного вдосконалення труба стала хроматичним інструментом, проте не досконалим. У чому саме полягає її недосконалість? Конструкція труби має таку специфіку, що хроматичний звукоряд з'являється завдяки подовженню трубки. В залежності від того, якою є довжина основної трубки, буде й довжина додаткової трубки, яка знижує звук. Наприклад, довжина труби складає 1380 мм. Щоб знизити її звук на 0,5 тону, треба додати приблизно 9 см (довжина 2-го крона). Коли ми видобуваємо ноту «ре» першої октави, довжина труби складає 1425 мм (1380 мм + 17 мм (1-й крон) + 28 мм (3-й крон)). Отже, знижуючи звук цієї трубки на півтону, ми використовуємо тільки довжину 2-го крона, що складає 90 мм. В цьому й полягає невідповідність звуків з конструктивними можливостями звуковидобування на даному інструменті. Тому всі ноти, які виконуються на трубі з використанням усіх крон, будуть завжди звучати трохи вище запланованого. Ця технологічно-акустична проблема існує в усіх конструкціях труби, де використовуються кілька крон одночасно, проте в описаному випадку вона є найбільш явною. Це потребує від трубача як розвиненого слуху, так і володіння особливою виконавською технікою, яка допомагає видобувати звуки необхідної висоти.

Досить часто для зміни звуку, а також для збагачення тембрового забарвлення, що надає звуку м'якість та приглушеність, використовуються різні сурдини. Труба ладу *in B* є транспонуючим інструментом, партія якого записується в скрипковому ключі та звучить на велику секунду нижче написаного. У порівнянні з інструментами з фіксованим ладом (фортепіано, баян і т. д.), де октава розділена на дванадцять рівних частин-ступенів (тонів) труба є інструментом з напівфіксова-



ною висотою звуку. Це означає, що кваліфікований виконавець отримує можливість змінювати висоту звуку в певних межах та виправляти дефекти настройки окремих безладних звуків (звуків з нестійкою звуковисотністю), наявних, на жаль, на інструменті. «Запланована» неточність інтонації труби пов'язана із застосуванням третього вентиля. Для виправлення інтонації, пов'язаної з використанням третього вентиля, в конструкції труби передбачене спеціальне пристосування. Треба зазначити, що не існує точних теоретичних розрахунків щодо розв'язання означеної проблеми не тільки для труби, але й для інших мідних духових інструментів, тому виправлення безладних звуків вимагає від виконавця розвинутого музичного слуху та знання особливостей свого інструмента.

**Висновки.** Підсумовані результати представленої статті свідчать про те, що органологічний аспект дослідження в царині виконавства на духових інструментах, зокрема, на трубі, є важливим та показовим. Він є незамінною ланкою, яка пов'язує теоретичний та практичний вектори вивчення мистецтва гри на трубі в єдиний комплекс знань; допомагає виявити зв'язок між історико-органологічною та практичною сторонами виконавства на трубі (як минулого, так і сучасного); сприяє усвідомленню специфіки гри на конкретному інструменті – через розуміння конструктивних особливостей труби в усіх її історичних варіантах та відповідних принципів звуковидобування з технічно-акустичними та художніми ефектами; окреслює науково-теоретичні та науково-методологічні завдання для виконавців і композиторів, чия творчість пов'язана з мистецтвом гри на трубі. Саме в окреслених напрямках вбачаються й подальші шляхи досліджень музичного мистецтва, пов'язаного з виконавством на трубі різних часів, стилів та жанрів.

### ЛІТЕРАТУРА

- Апатский, В. (2006) *Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие*. Киев : НМАУ им. И. П. Чайковского, 432.
- Берлиоз, Г. (1972) *Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке*, 2. Москва : Музыка, 356.





- Волков, В. (1999) *Вопросы теории и практики исполнительства на трубе : учебное пособие*. Минск : Белорусская государственная академия музыки, 151.
- Усов, Ю. (1978) *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учебное пособие*. Москва : Музыка, 184.
- Черных, А. (1989) *Советское духовое инструментальное искусство : справочник*. Москва : Советский композитор, 320.
- Чефранов, В. (2017) Гармоніка «хромка» в музичній культурі України та Росії: історичний та органологічний аспекти. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 24. Одеса : ОНМА ім. А. В. Нежданової. С. 383–391.

### REFERENCES

- Apatskiy, V. (2006) *Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykalno-ispolnitelskogo iskusstva : uchebnoe posobie [Fundamentals of the theory and methodology of wind musical performing art: a training manual]*. Kiev : NMAU im. I. P. Chaykovskogo, 432 [in Russian].
- Berlioz, G. (1972) *Bolshoy traktat o sovremennoy instrumentovke i orkestrovke, 2 [A large treatise on modern instrumentation and orchestration, 2]*. Moskva : Muzyka, 356 [in Russian].
- Volkov, V. (1999) *Voprosy teorii i praktiki ispolnitelstva na trube : uchebnoe posobie [Questions of the theory and practice of pipe performance: a training manual]*. Minsk : Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki, 151 [in Russian].
- Usov, Yu. (1978) *Istoriya zarubezhnogo ispolnitelstva na dukhovykh instrumentakh : uchebnoe posobie [History of foreign performance on wind instruments: a training manual]*. Moskva : Muzyka, 184 [in Russian].
- Chernykh, A. (1989) *Sovetskoe dukhovie instrumentalnoe iskusstvo : spravochnik [Soviet wind instrumental art: a reference book]*. Moskva : Sovetskiy Kompozitor, 320 [in Russian].
- Chefranov, V. (2017) Harmonika «khromka» v muzychnii kulturi Ukrainy ta Rosii: istorychnyi ta orhanolohichnyi aspekty [Harmonic «khromka» in the musical culture of Ukraine and Russia: historical and organological aspects]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. Vyp. 24. Odesa : ONMA im. A. V. Nezhdanovoi, S. 383–391 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 26.06.2019 р.*



УДК 78.071.2 : 004.946

DOI 10.34064/khnum1-5409

**Ильенко М. М.**

ORCID 0000-0002-5924-4523

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Проблема «virtus» в музыкальном исполнительстве**

**АНОТАЦІЯ ■ Ильенко М. М. Проблема «virtus» у музичному виконавстві.** Статтю присвячено розгляду феномену віртуозності (лат. *Virtus* – доблість, талант) у музичному виконавстві. Зазначено, що цей феномен і дослідницькі підходи до нього складають цілу галузь у сучасному виконавському музикознавстві, що активно розвивається в останні два-три десятиліття як за кордоном, так і в Україні. У дослідженні підкреслено тісний зв'язок виконавської віртуозності з іншими явищами і категоріями, що мають відношення до даної проблеми. В першу чергу – це мислення музиканта-інтерпретатора, що виступає в ролі справжнього співавтора музичного твору, а також його стиль, «стильна гра» (за Л. Гаккелем), в якій реалізується виразність (експресія) музики як головна якість її семантики в плані впливу на слухачів. У статті простежено етапи становлення виконавського мистецтва, тісно пов'язані з еволюцією музичного мислення, виділено інструментарій, який ставав провідним у ту чи іншу історичну добу або період, що в сукупності й зумовлює наукову оригінальність запропонованого дослідження.

**■ Ключові слова:** музичне мислення, виконання музики, феномен *virtus*, музика як гра, етапи еволюції виконавського мистецтва.

**АННОТАЦИЯ ■ Ильенко М. М. Проблема «virtus» в музыкальном исполнительстве.** Статья посвящена рассмотрению феномена виртуозности (лат. *Virtus* – доблесть, талант) в музыкальном исполнительстве. Отмечено, что данный феномен и исследовательские подходы к нему составляют целую область в современном исполнительском музикознании, активно развивающемся в последние два-три десятилетия как за рубежом,



так и в Украине. В исследовании подчеркнута тесная связь исполнительской виртуозности с другими явлениями и категориями, имеющими отношение к рассматриваемой проблеме. В первую очередь – это мышление музыканта-интерпретатора, выступающего в роли подлинного соавтора музыкального произведения, а также его стиль, «стильная игра» (по Л. Гаккелю), в которой реализуется выразительность (экспрессия) музыки как главное качество её семантики в плане воздействия на слушателей. В статье прослежены этапы становления исполнительского искусства, тесно связанные с эволюцией музыкального мышления, выделен инструментарий, который становился ведущим в те или иные исторические эпохи и периоды, что в совокупности и обуславливает научную оригинальность предлагаемого исследования.

■ **Ключевые слова:** *музыкальное мышление, исполнение музыки, феномен *virtus*, музыка как игра, этапы эволюции исполнительского искусства.*

**ABSTRACT ■ Iliencko M. M. The «*virtus*» problem in musical performing.**

■ The article is devoted to consideration of a virtuosity phenomenon (from Latin *virtus* – virtue, talent) in musical performing. It is stated that this phenomenon and research approaches to it compose an entire musical area in today's performing musicology which has been actively developing during the last two or three decades both abroad and in Ukraine. The given research underlines strong connection of a performing virtuosity with other phenomena and categories dealing with the problem under consideration. First of all, it is thinking of a musician-interpreter acting as an authentic co-author of a piece of music as well as his/her style, the so-called “stylish performance” (according to L. Gakkel), which employs music expression as the main feature of its semantics from the point of affecting audience. The article observes stages of formation of performing art, which are closely related to the evolution of musical thinking, and distinguishes instruments that were taking the lead at different historical periods. Therefore, all these factors together stipulate scientific originality of the suggested research.

It is noted that traditionally the concept of “virtuosity” in performing art, as a rule, reflects only one aspect of artistic process – the technical one which is connected with professional skills of a musician. As if behind the scenes there remains a philosophical and aesthetic background of virtuosity leading to praxeology – the science about forms of human activity. From this perspective,



“activity” is linked to “freedom” and makes up a dialectical pair with it. In other words, the freer a performer is, the higher level of his “mastery of doing” (according to T. Cherednichenko) is, and the more widely he understands the category of *virtus*, which came to Baroque music from the theatrical theory of affects.

It was during this time that the “class” of professional virtuoso performers was formed, which makes Baroque “concert style” basically different from the Renaissance one in which the performers – choristers and orchestra members – were “anonymous”. Each performing school – epochal, national, regional, authorial – develops its own performing standards, determined by the peculiarities of musical thinking under different historical or “geographical” conditions. As a result of these processes, paradigmatic attitudes of musical thinking emerge in the form of its social communicative and artistic determinants, generating one or another type of musical culture, including its performing aspect.

It is proved that musical performing was most influenced by evolution of semantic ideas which serve as a basis for epochal stylistic systems: 1) in Antiquity there prevailed an “idea of a number” which dealt directly with cosmological *harmonia mundi* (the leading instruments were plucked string ones – lyre, cithara as well as aulos; 2) in the Middle Ages influenced by the ideas of Antiquity the Christian idea of Divine Universe was prevailing, and performing culture-bearers were anonymous choristers performing Gregorian chants and their first adaptations; 3) Renaissance period with its idea of humanization of art puts a focus on the image of a virtuoso creator that combines the roles of a performer and a composer (the leading instruments here are organ and clavier in combination with voices and bowed string instruments); 4) Baroque period with its cult of theory of affects is notable for the image of a virtuoso performer that combined in-depth knowledge and high-class technique (the range of instrumental timbres was being expanded significantly – up to the usage of most instruments of then-orchestra with the focus on bowed string instruments as well as some brass ones – flute, trumpet, oboe); 5) Classicism which replaced Baroque clearly differentiated composers and performers giving a strong preference to the first ones (there could be observed a variety of performance specializations from the point of instruments: traditional bowed string instruments and a clavier were enriched with both woodwinds and brass winds).

In the era of Romanticism, there can be observed a new synthesis of composer’s and performer’s intentions in the creation and representation of



musical compositions of various genres and forms, compliant with the Baroque era to some extent. The style of “creative virtuosos” was formed, and it replaced the style of “playing creators” (according to N. Zhaivoronok), which constitutes the main (epochal) division in the formation and evolution of the *virtus* phenomenon in music: it becomes universal and can reveal itself in three versions – composer’s, performing, and mixed. The latter one includes two styles, distinguished by the emphasis on the components – *composer*-performer or *performer*-composer style (according to V. Tkachenko).

As for music of the most recent period (XX – the beginning of XXI century) with its stylistic pluralism, it does not feature complicated intertwining of all variants of the phenomenon *virtus* that needs to be dealt with separately in terms of individual styles – composer’s and performer’s as well as their combination.

■ **Key words:** *musical thinking, musical performing, virtus phenomenon, music as performance, evolution stages of performing art.*

**Постановка проблемы.** В современной музыкологии одним из актуальных направлений является исследование вопросов исполнительского искусства. Ключевой категорией здесь выступает «виртуозность», смысл которой в разные эпохи понимался по-разному. В данной статье систематизированы основные подходы к рассмотрению феномена *virtus* в его историческом бытии, определяемом этапами эволюции музыкального мышления от Античности до наших дней.

**Связь с научными и практическими задачами.** В теоретическом аспекте проблема *virtus* в музыкальном искусстве разработана далеко не достаточно. Поэтому предложенная в данной статье систематизация помогает методологически обосновать данный вопрос, связать его с исследованиями в области музыкальных стилей и жанров, выполняемых в контексте исполнительства. В практическом плане предлагаемая статья может быть полезной как для учебной работы (курс лекций по истории музыкального исполнительства), так и для собственно исполнительства, поскольку представления о виртуозности всегда входили и входят в арсенал художественных задач музыкантов-интерпретаторов.

**Анализ последних исследований и публикаций.** В «исполнительском» музыкознании проблема виртуозности всегда была од-



ной из центральных, но подходы к ней оказывались, как правило, сугубо технологическими. Исключение здесь составляют работы Л. Гаккеля [2], В. Холоповой [12], В. Шаповаловой [16], Н. Жуковой [6] и В. Ткаченко [9], где содержатся подходы к раскрытию проблем эстетики виртуозной игры как особого рода музыкальной деятельности. Вместе с тем, теоретические установки в изучении данной проблемы достаточно редко связываются с инструментарием, его исторической эволюцией, что и составляет ключевую задачу предлагаемого исследования.

**Цель статьи** – выявить и систематизировать теоретические основы изучения проблемы *virtus* в музыкальном исполнительстве.

**Изложение основного материала исследования.** Виртуозность, понимаемая в аспекте музыкального исполнительства, предполагает, прежде всего, совершенное владение инструментом, то есть умение на нём играть. В свою очередь, «умение» – одна из составляющих процесса человеческой деятельности, промежуточная между «знаниями» и «навыками». Триада «знания – умения – навыки» в комплексе охватывает и виртуозность как художественно-эстетический феномен, но в подходе к нему как бы с технологической стороны. Между тем, «технология» виртуозности связана с общеэстетическими и логико-философскими понятиями «свобода» и «деятельность».

На своем базовом (фундаментальном) уровне деятельность человека несвободна – «она зависит от потребности и от материала, к которому прилагается» [15, с. 79]. Речь идёт о существовании «готовых форм деятельности», выступающих в виде общедоступных навыков, которые, в свою очередь, представляют «средний культурный уровень того или иного умения», а «уметь что-то – значит перевести необходимость в измерение развиваемых способностей» [там же]. В исполнительском искусстве категория «способность» означает целый комплекс природных и приобретенных данных, свойственных личности, осваивающей предмет своей деятельности, – инструмент или голос как «орудие», «орган» музыкального мышления.

Уже в рамках первичного уровня соотношение свободы и деятельности складывается «индивидуальная искусность делания, которая предстаёт продолжением и превышением готовых форм деятель-



ности» [15, с. 80]. В исполнительском искусстве это означает формирование категории «мастерство», которое отличается качеством неповторимости, индивидуальности, то есть прямо относится к стилю музыканта.

Механизм формирования неповторимого мастерства состоит в том, что «причины деятельности (а они покоятся в сфере необходимости) превращаются в цели (а цели – область свободы)»; на этом уровне деятельность детерминирует сама себя, в результате чего открывается «самоценный мир творчества» [там же], в известной мере автономизированный от породивших его причин.

Исполнительство, понимаемое как творчество в пределах заданного материала, представленного в нотном тексте произведения, внешне выступает как «искусность делания», мастерство воспроизведения музыкальной формы. Однако на уровне творчества всегда возникает аспект создания нового, того, что в произведении, взятом для исполнения, полностью не зафиксировано, а предоставлено воле исполнителя и содержится в «средствах исполнительского центра» (по В. Холоповой [12, с. 227]). Образуется особый этап деятельности исполнителя-виртуоза, характеризующийся как «продолжение-превышение общеобязательного профессионального умения», на основе чего возникает феномен «оригинальной законосообразности», которая в исполнительстве «вырастает из технических норм, но не сводится к ним» [15, с. 80].

Сочетание «законосообразности» и «оригинальности» определяет сущность исполнительской деятельности, базирующейся на определенных правилах и нормах, установленных в той или иной исполнительской школе. Школы исполнительского профиля возникают, в свою очередь, на основе соотношения традиции, выступающей как «законосообразность», и индивидуально-характерных черт конкретной личности, где концентрируется «оригинальность».

«Класс» профессионалов-исполнителей исторически формировался по законам эволюции музыкального мышления и отражал основные этапы его развития. В каждой исполнительской школе – эпохальной, национальной, региональной, авторской – складывается своя «исполнительская модель» (по Ж. Дедусенко [4]), определяемая



особенностями музыкального мышления, действующими в тех или иных исторических или «географических» условиях. Поэтому этапы развития исполнительского искусства всегда согласуются с парадигмальными установками музыкального мышления и его социо-коммуникативными детерминантами.

Подчеркнём при этом, что музыкальное мышление двойственно по своей природе: с одной стороны, оно представляет собой «сознание слуха» или «слуховое сознание» (по Т. Чередниченко [14, с. 40]); с другой стороны, оно выступает как «вербализованная часть осознания музыкального произведения» (по И. Пясковскому [7, с. 46]), что относится и к исполнительству. В самом крупном плане последнее развивалось на основе эволюции смысловых идей, лежащих в основе эпохальных стилевых систем.

Так, в Античности утверждалась «числовая символика музыкального искусства» [там же], что напрямую объяснялось происхождением музыки как «отблеска» космической *harmonia mundi*. Создатели музыки – исполнители-импровизаторы – руководствовались этой идеей, заботясь о совершенстве музыкальных конструкций, которые включали и устройство бытовавших тогда музыкальных инструментов, из которых основными были духовой авлос и струнно-щипковая кифара (лира).

Идеи Античности определяли и музыкальное мышление в эпоху Средневековья, но постулат о космическом происхождении музыки переосмысливался в нём на основе христианского учения о Вселенском Универсуме. Фигура исполнителя-творца здесь уходит «в тень», уступая место анонимным певцам-хористам, строго выполняющим предписанные каноны исполнения церковных песнопений.

В эпоху Ренессанса, когда в музыкальном мышлении начинает господствовать идея гуманизма, в исполнительстве происходит выделение из анонимной среды личности виртуоза-творца, заявившего о себе в полном объёме в эпоху Барокко. Эта эпоха в области музыкального мышления декларировала идеи теории аффектов и музыкальной риторики, что отразилось на исполнительстве, критерием которого становится выразительная, эмоционально наполненная игра, воссоздающая тончайшие оттенки человеческой речи – (нем. *Sprechendes Spiel*);





«... эта волна принесла с собой также сугубо инструментальную музыку. Солист освободился от ансамблевой анонимности, присвоив себе новый монологический звуковой язык, и начал “высказываться” исключительно с помощью звуков» (по Н. Харнонкурту [10, с. 95]).

Одновременно на смену «импровизаторско-письменному дуализму» (по М. Сапонову [8]) приходит интерпретация композиторского текста, в результате чего к началу эпохи Классицизма искусство исполнения музыки становится искусством её интерпретации, трактуемой, как «... степень понимания художественного произведения, особенностей его освоения, восприятия и эстетической оценки конкретным творцом-интерпретатором»; в этом процессе «... выявляется сложная внутренняя структура интерпретации: художественная (музыкальная) и интерпретация реципиента» (по Н. Жуковой [6, с. 6]).

Следует отметить, что процесс автономизации исполнительства как особого рода музыкально-творческой деятельности был начат с давних времен. Это выражалось, в частности, в процедурах описания и толкования эстетических явлений, объединяемых общим понятием герменевтики, выступающей сегодня в сочетании с семантикой и теорией содержания (по В. Холоповой [13]).

Дальнейшая «профилизация» музыкального мышления осуществляется через виды коммуникации в асафьевской триаде «композитор – исполнитель – слушатель» [1]. Во всех составляющих этой триады музыкального мышления выявляется одна общая черта: это – мышление интонационное, реализуемое через слух, но слух «мыслящий». Сравнивая категориальные уровни мышления как человеческой способности познавать мир, искусство и самого себя, Б. Асафьев отмечал: «Первое, что обычно полагают – это что мысль может быть высказана только словом. Второе, что в музыке – содержание само по себе, а все элементы, составляющие музыку, сами по себе»; «из них на основе неизменных правил и технических руководств образуются “некие формы” <...> и в формы вносится содержание»; «такое, дошедшее до абсурда, “разделение труда” и смысловых связей в музыкальном искусстве влияет и на отношение к музыке людей» [там же, с. 273].

Это означает, что смысловые связи в музыкальном произведении раскрываются на уровне его содержания и формы, которые не есть



нечто отдельное, а образуют целостное единство, охватываемое мыслью исполнителя-интерпретатора и доносимое в этом виде до слушателя. Исполнитель – реципиент и творец одновременно – находится в центре музыкальной коммуникации, как бы между композитором и слушателем, выступая и как квалифицированный слушатель произведения, и как его соавтор.

Исполнительство всегда, во все времена было отражением слушательского восприятия через музыкальное мышление, а, следовательно, основные этапы развития исполнительства должны совпадать с периодами становления последнего. Однако исполнительство, а тем более – инструментальное, развивалось и по собственным имманентным законам, существуя в культурной среде тех или иных музыкальных эпох, периодов, стран и регионов.

Автономное инструментальное исполнительство вызревало в контексте мировых музыкально-исторических процессов и с разной мерой отчётливости и значимости проявлялось в практике общественного музицирования. Первый этап в формировании музыкально-исполнительской культуры был связан с Античностью, где она была как бы вмонтирована в синкретическое действо, имевшее ритуальный или развлекательно-игровой характер (по Й. Хейзинге [11, с. 222]).

Синкретизм в античном исполнительстве касался и неотделимости музыки от поэзии, танца и даже гимнастических упражнений, а также тесной спаянности вокального и инструментального начал. Инструментальная музыка как таковая почти не культивировалась, а основными видами музыкально-исполнительской практики были хоровое пение (с магадизацией в октаву), сольное пение (мелодекламация) поэтических текстов под аккомпанемент кифары (лиры) и других подобных инструментов, а также авлетика как первый образец инструментального солирования.

Тип исполнителя-инструменталиста тогда ещё не был выявлен. Обычно в одном лице совмещались профессии поэта, композитора, исполнителя-певца и исполнителя-инструменталиста. Отношение к «чистой» инструментальной музыке, было, в принципе, отрицательным, поскольку считалось, что музыка без участия поэтического слова не может в полной мере донести до слушателя необходимое со-



держание, под которым понимался почти исключительно вербальный текст. Музыканты (мимы) мыслились как актёры, умеющие играть на музыкальных инструментах, что преодолевалось достаточно медленно в историческом плане.

Тем не менее, уже в рамках Античности возникают первые образцы сольной и ансамблевой музыки, исполняемой виртуозами-инструменталистами, формируются соответствующие школы, из которых наиболее древней считается школа, основанная поэтессой Сафо на острове Лесбос. Согласно преданию, Сафо впервые внедрила игру смычком на струнных хордофонах типа лиры или кифары, о чем речь идёт в трактате Л. Моцарта [17].

Широко практиковались также соревнования-конкурсы, публичные концерты виртуозов – певцов и инструменталистов. Что касается духового исполнительства, то, помимо сольной авлетики, оно было представлено военными оркестрами. Сольная практика проникала и в постановки трагедий и комедий в виде специальных вставок голоса или авлоса (по Н. Жайворонок [5, с. 6]). Музицирование становится признаком «хорошего тона» в аристократической среде, что в незначительной степени способствовало привлечению в Рим лучших музыкантов из других стран и регионов [там же].

Новым этапом в становлении европейской исполнительской культуры был христианский период. Несмотря на то, что главной функцией музыки в Средневековье считалось прославление Бога, ей отводилась специальная роль эмоционального воздействия на верующих, посещающих храм. Христианская религия создала церковную музыку как неотъемлемую составляющую богослужбного чина. Её основой были напевы-манодии, представленные в антифонии папы Григория I, исполнявшиеся мужским хором в унисон или октаву. С развитием певческой культуры такие напевы стали «расцветаться», украшаться, варьироваться, соединяться сначала гетерофонно, а затем полифонически.

Монодическая культура хорового пения в процессе бытования как бы обрастала юбилеями (орнаментальной импровизацией), что оказало влияние и на формирование инструментальной музыки, непосредственно связанной с вокальной и даже представляющей со-



бой ее вариант – интабуляцию (от лат. *Tabulatura* – донотный способ записи музыки для струнных инструментов). Интабулировались даже фрагменты из популярных месс эпохи Ренессанса (по Д. Голдобину [3, с. 8]), что сыграло значительную роль в развитии аматорского исполнительства (вместе с внедрением нотопечатания).

Расцвет инструментального исполнительства, его автономизация, а также персонификация в лице музыкантов-виртуозов, приходится на эпоху Барокко, в которой в сложном сплаве были представлены традиции ренессансной практики и новые веяния, связанные с гомофонным письмом. Новое искусство, вышедшее из недр Средневековья, знаменовало своими идеями и новый этап в развитии музыкального исполнительства. Его основой стало: 1) продолжение ренессансной практики вокально-хорового музицирования; 2) формирование жанров светской инструментальной музыки, в основном, струнно-щипковой; 3) расцвет самостоятельной сферы светской музыки, в которой инструментальные жанры стали культивироваться как приоритетные; 4) создание и распространение нотной литературы для таких популярных тогда инструментов, как лютня, виола, скрипка, орган, клавесин; 5) окончательное формирование инструментального стиля (*stilus symfonicus*) в его разных вариантах – оркестровом, ансамблевом, сольном; 6) формирование оперы, а вместе с ней – новых субъектов музыкально-исполнительской деятельности – певца-солиста, дирижёра, артистов хора и оркестра.

Характерной особенностью музицирования в период утверждения нового стиля был постепенный выход исполнителя из «тени» композиторского творчества. Анонимные хористы, исполнявшие мессы и мотеты великих полифонистов, музыканты-инструменталисты, участвовавшие в «концертах в церкви» и литургических драмах, постепенно сменяются творческими «персонами», тип которых был представлен чаще всего как совмещение композитора и исполнителя в одном лице.

Первоосновой такой практики была органная музыка Ренессанса. Клавишные аэрофоны – органы – совмещали духовую кантилену и технику виртуозной быстрой игры, идущую от моторики как атрибута струнно-щипкового и струнно-смычкового исполнительства.



Одновременно орган обретает статус инструмента-оркестра, на котором возможна виртуозная игра одним исполнителем многоголосной музыки – прямая имитация хора и оркестра. В органной, а затем клауесинной музыке раннего Возрождения формируется тип музыканта, определяемый как «жанровый исполнитель» – носитель новой светской исполнительской культуры, основой которой было совпадение «объективно-типового» и «индивидуально-личностного» [5, с. 7].

Тогда же впервые актуализируется понятие смешанного – композиторско-исполнительского или исполнительско-композиторского (по В. Ткаченко [9, с. 6]) стиля. Подобные стилевые «гибриды» – характерная особенность развития европейского инструментализма. Особенно явно это проявлялось в эпохи Барокко и Романтизма, где исполнительство либо ещё не «автономизировалось» (Барокко), либо, наоборот, ставилось во главу угла в рамках нового концертного стиля *brilliant* (Романтизм).

При этом, если в музыке для таких инструментов, как орган, скрипка, клауесин, фортепьяно, флейта, композиторское творчество долгое время превалировало (*композиторско-исполнительский* стиль), то приобретение сольно-концертного статуса большинством медных духовых инструментов осуществлялось под эгидой исполнительства (*исполнительско-композиторский* стиль). Это отражено через выделение в истории европейской музыки периода «Барокко – Романтизм» двух эпох – «играющих творцов» и «творящих виртуозов» (по Н. Жайворонк [5]).

Несмотря на условность такого подразделения, в нем фиксируются основные моменты в соотношении этих двух музыкальных профессий. В первом случае речь идёт о композиторах, знающих ресурсы используемых инструментов и умеющих на них играть с разной степенью виртуозности. Во втором случае имеются в виду исполнители, специализирующиеся как композиторы на сочинении музыки для какого-либо одного инструмента, чаще всего для того, которым они сами виртуозно владеют.

Отметим, что каждый вид инструментального искусства имел в своём распоряжении и тех, и других, то есть композиторов, не владеющих виртуозно каким-либо одним инструментом, и исполните-



лей, ограничивавших себя в композиторской работе лишь тем инструментом, на котором они сами виртуозно играли. Следует не забывать также о существовании «чистых» композиторских и исполнительских стилей, хотя различные варианты их совмещения наблюдаются практически всегда.

**Выводы из данного исследования.** Предпринятый в статье историко-теоретический экскурс позволил выделить и систематизировать основы изучения феномена *virtus* в исполнительском искусстве. Отмечено, что именно исполнительство было первоосновой аффектных характеристик, возникающих в связи с восприятием и оценкой музыкальных произведений, на чем и основывалась сама идея виртуозности, понимаемой не только как высшая степень технического мастерства, но и как экспрессивная игра, выступающая синонимом образности.

Доказано, что соединение высших достижений в технике игры и её эмоционально-содержательной стороны составляло содержание феномена *virtus* в аспекте музыкального мышления в таких его эпохальных репрезентациях, как Античность, Средневековья, Ренессанс, Барокко, Классицизм, Романтизм, Новейшее время. В статье очерчены особенности философии и эстетики, а также «технологии» виртуозной игры в каждой из этих эпох с выделением ведущего инструментария. Выделено также соотношение композиторского и исполнительского начал в инструментальном музицировании, отмечена особая роль композиторско-исполнительского (исполнительско-композиторского) стиля в формировании исторических, национальных и авторских исполнительских школ.

**Перспективы дальнейших исследований** заявленной в данной статье темы видятся в её конкретизации на уровне отдельных инструментально-видовых стилей и их субъектов – композиторов и исполнителей. Это поможет уточнению содержания феномена *virtus* в системе «музыкант – инструмент – произведение», в которой все составляющие должны в итоге подчиняться рассматриваемой музыкально-эстетической категории.



### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. (1971) *Музыкальная форма как процесс*. Кн. 1 и 2. 2-е изд. Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние.
2. Гаккель Л. (1988) О стильной игре: (из наблюдения над интерпретацией фортепианных пьес Прокофьева). *Исполнителю, педагогу, слушателю: статьи, рецензии*. Ленинград, 75–81.
3. Голдобин Д. Ю. (2008) *Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко*. (автореф. дис. канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва.
4. Дедусенко Ж. В. (2002) *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. І. П. Чайковського. Київ.
5. Жайворонок Н. Б. (2006) *Музичне виконавство як феномен музичної культури*. (автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
6. Жукова Н. А. (2013) *Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект*. (автореф. дис. канд. філософських наук). Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ.
7. Пясковський І. (2000) Феноменологія музичного мислення. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 7, 46–56.
8. Сапонов М. А. (1982) *Искусство импровизации : Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения*. Москва : Музыка.
9. Ткаченко В. (2013) *Універсалізм та специфіка музичного мислення в стилях гітарної творчості 1880-1990 років*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
10. Харнонкурт Н. (2002) *Музыка как мова звуків*. Суми : Собор.
11. Хейзинга Й. (2011) *Homo ludens. Человек играющий* / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. Санкт-Петербург. : Изд-во Ивана Лимбаха.
12. Холопова В. Н. (2014) *Музыка как вид искусства* : [в 2-х ч.] : учеб. пособие для студ. вузов искусств и культуры. Санкт-Петербург. : Планета музыки.



13. Холопова В. Н. (2014) Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия. Відновлено з [http://jornal-otmroo.ru/sites/jornal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N.\\_2014\\_1.pdf](http://jornal-otmroo.ru/sites/jornal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1.pdf)
14. Чередниченко Т. (1992) Идеи Ю. Н. Холопова. *Laudamus* : к 60-ти летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / [отв. ред. В. С. Ценова]. Москва, 40–48.
15. Чередниченко Т. (1992) Ценностный анализ музыки и поэтический текст. *Laudamus* : к 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / [отв. ред. В. С. Ценова]. Москва, 79–86.
16. Шаповалова Л. (2010) Как возможно когнитивное музыкознание? *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 29, 549–565.
17. Mozart L. (1951) *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. Oxford University : Translated by Editha Kocker.

#### REFERENCES

1. Asafiev B. V. (1971) *Muzyikalnaya forma kak protsess* [*Musical form as a process*]. Kn. 1 i 2. 2-e izd. Leningrad : Muzyika. Leningr. otd-nie [in Russian].
2. Gakkel L (1988) О stilnoy igre: (iz nablyudeniya nad interpretatsiey fortepiannykh pes Prokofieva) [On the stylish game: (from observation of the interpretation of Prokofiev's piano pieces)]. *Ispolnitelyu, pedagogu, slushatelyu: stati, retsenzii*. Leningrad, 75–81 [in Russian].
3. Goldobin D. Yu. (2008) *Intabulyatsiya vokalnoy polifonii v instrumentalnoy muzyke Vozrozhdeniya i rannego Barokko* [The vocabulary of vocal polyphony in instrumental music of the Renaissance and Early Baroque]. (Avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya). Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. Moscow [in Russian].
4. Dedusenko Zh. V. (2002) *Vykonavska pianistychna shkola yak rid kulturnoi tradytsii*. [Performing piano school as a genus of cultural tradition]. (Avtoref. dys. kand. mystetstvovnavstva). Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. I. P. Chaikovskoho). Kiev [in Ukrainian].
5. Zhayvoronok N. B. (2006) *Muzichne vikonavstvo yak fenomen muzichnoyi kulturi* [Musical performance as a phenomenon of musical culture]. (Avtoref.





- dys. kand. mystetstvoznavstva). Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. Kiev [in Ukrainian].
6. Zhukova N. A. (2013) *Interpretatsiya yak komponent muzichnoyi tvorchosti: estetichniy aspekt* [Interpretation as a component of musical creativity: an aesthetic aspect]. (Avtoref. dys. kand. filosofskykh nauk). Kyivskiy natsionalnyi un-t im. Tarasa Shevchenka. Kiev [in Ukrainian].
  7. Piaskovskiy I. (2000) *Fenomenolohiia muzychnoho myslennia* [Phenomenology of musical thinking]. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. Kiev, 7, 46–56 [in Ukrainian].
  8. Saponov M. A. (1982) *Iskusstvo improvizatsii : Improvizatsionnyie vidyi tvorchestva v zapadnoevropeyskoy muzyke srednih vekov i Vozrozhdeniya* [The Art of Improvisation: Improvisational Types of Creativity in Western European Music of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow : Muzyika [in Russian].
  9. Tkachenko V. (2013) *Unyversalizm ta spetsyfika muzychnoho myslennia v styliakh hitarnoi tvorchosti 1880–1990 rokiv* [Universalism and the specifics of musical thinking in the guitar-style styles of 1880–1990]. (Avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva). Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv [In Ukrainian].
  10. Kharmonkurt N. (2002) *Muzyika yak mova zvukiv* [Music as the language of sounds]. Sumy : Sobor [in Ukrainian].
  11. Heyzinga Y (2011) *Homo ludes. Chelovek igrayuschiy* [Man playing] / sost., predisl. i per. s niderl. D. V. Silvestrova. St. Petersburg : Izd-vo Ivana Limbaha [in Russian].
  12. Holopova V. N. (2014) *Muzyika kak vid iskusstva* [Music as an art form] : v 2-h ch. : ucheb. posobie dlya stud. vuzov iskusstv i kulturyi. St. Petersburg : Planeta muzyiki [in Russian].
  13. Holopova V. N. (2014) *Teorii muzyikalnogo sodержaniya, muzyikalnoy germetiki, muzyikalnoy semantiki: shodstvo i razlichiya* [Theories of musical content, musical hermeneutics, musical semantics: similarities and differences]. Retrieved from [http://jornal-otmroo.ru/sites/jornal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N.\\_2014\\_1.pdf](http://jornal-otmroo.ru/sites/jornal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1.pdf) [in Russian].
  14. Cherednichenko T. (1992) *Idei Yu. N. Holopova* [Ideas Yu. N. Kholopova]. *Laudamus : k 60-ti letiyu Yu. N. Holopova : sb. st. / otv. red. V. S. Tsenova*. Moscow, 40–48 [in Russian].



15. Cherednichenko T. (1992) Tsennostnyi analiz muzyki i poeticheskiiy tekst [*Value analysis of music and poetic text*]. *Laudamus : k 60-ti letiyu Yu. N. Holopova : sb. st. / otv. red. V. S. Tsenov*. Moscow, 79–86 [in Russian].
16. Shapovalova L. (2010) Kak vozmozno kognitivnoe muzykovedenie? [*How is cognitive musicology possible*] *Problemy vzaemodii mystetstva, pedagogiki ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. st. / Kharkiv. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho*. Харків, 29, 549–565 [in Russian].
17. Mozart L. (1951) *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. Oxford University : Translated by Editha Kocker.

Стаття надійшла до редакції 10.06.2019 р.

УДК 780.643.2.071.2 : 78.03

DOI 10.34064/khnum1-5410

**Стецюк Р. А.**

ORCID 0000-0002-7980-2289

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

## **Инструментально-видовой стиль как исполнительский феномен (на примере саксофона)**

**АНОТАЦІЯ ■ Стецюк Р. О. Інструментально-видовий стиль як виконавський феномен (на прикладі саксофона).** Статтю присвячено обґрунтуванню правомірності застосування поняття «Стиль інструмента» у виконавському музикознавстві. Зазначено, що глобальність стильового аспекту в системі художньої творчості заздалегідь передбачає його розповсюдження і на галузь органології – науки про інструменти як «знаряддя», «органи» музичного мислення. Наголошується, що інструменти, являючи собою частини рукотворної «другої» природи, самі по собі стилем не володіють, а висту-



пають як його детермінанти, в рамках понятійної аксіоми «стиль – це людина» (за Ж. Бюффеном). Репрезентантами стилю інструмента виступають творчі особистості – суб'єкти діяльності по створенню й виконанню музики. У статті узагальнені та систематизовані відомості про музичний стиль у його розповсюдженні на рівень видової інструментальної стилістики, де основним критерієм класифікації виступає співвідношення універсалізму та специфіки виконавського звукообразу. Запропоновано оригінальне поняття «інструментально-видовий стиль», що слугує основою вивчення конкретних різновидів і репрезентацій даного феномену, в даному випадку, саксофонний. ■ **Ключові слова:** *стиль у мистецтві, музичний стиль, виконавський стиль, органологія, інструментально-видовий стиль, інструментальна стилістика, стиль саксофона.*

**АННОТАЦІЯ ■ Стецюк Р. А. Инструментально-видовой стиль как исполнительский феномен (на примере саксофона).** Статья посвящена обоснованию правомерности использования понятия «стиль инструмента» в исполнительском музыкознании. Отмечено, что глобальность стилевого аспекта в системе художественного творчества заранее предполагает его распространение и на область органологии – науки об инструментах как «орудиях», «органах» музыкального мышления. Подчеркнуто, что инструменты, будучи частью рукотворной «второй» природы, сами по себе стилем не обладают, а выступают как его детерминанты, в рамках понятийной аксиомы «стиль – это человек» (по Ж. Бюффону). Репрезентантами стиля инструмента выступают творческие личности – субъекты деятельности по созданию и исполнению музыки. В статье обобщены и систематизированы сведения о музыкальном стиле в его распространении на уровень видовой инструментальной стилістики, где основным критерием классификации выступает соотношение универсализма и специфики исполнительского звукообразу. Предложено оригинальное понятие «инструментально-видовой стиль», служащее основой изучения конкретных разновидностей и репрезентаций данного феномена, в данном случае, саксофонной. ■ **Ключевые слова:** *стиль в искусстве, музыкальный стиль, исполнительский стиль, органология, инструментально-видовой стиль, инструментальная стилістика, стиль саксофона.*



**ABSTRACT ■ Stetsiuk R. O. Varietal instrumental style as a performance-related phenomenon (case study: saxophone).**

■ This article substantiates the legitimacy of using the notion of “instrument’s style” in music performance studies. It was noted that the global nature of the style aspect in the system of artistic work pre-envisages its application to the field of organology – the science of instruments as “tools” or “organs” of musical thinking – as well.

It was emphasized that, being part of the man-made, “second” nature, instruments per se do not have a style but represent its determinants within the framework of the notional axiom “style is person” (according to Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon). The instrument’s style is represented by creative personalities who create and perform music. This article generalizes and systemizes information about musical style in its extension onto the level of varietal instrumental stylistics, where the main classification criterion is the ratio between universalism and specifics of performance-related sound image. The article offers an original notion of “varietal instrumental style” that provides basis for the study of particular varieties and representations (in this case, saxophone) of this phenomenon.

It was noted that a new system of perceptions of musical interpretation arises within the framework of music performance studies, thus causing special interest in varietal specifics of an instrument as the most important component of interpretation performance process. Performance of music is thought of as a true creative act in which the figure of interpreter stands out, represented in several versions: performing as such, mixed (composing-performing or performing-composing), and improvising.

It was emphasized that comprehensiveness of the “style” category allows to extend its applicability to all (without exception) means of expressive-constructive complex of music, which in a concrete composition are manifested at the stylistics level. Among the most important stylistic components of a piece of music are instruments which do not have a style themselves but represent its determinants objectively existing in the practice of public music playing of various eras and periods, countries and regions.

Complex properties of instruments are studied within the framework of a relatively new field of music studies called “organology”. According to an organological approach, instruments appear in their wholesome quality that includes timbre-acoustic and image-semantic values and characteristics, enabling



them to be considered at the level of varietal style – the style of any music varieties (according to Valentina Kholopova).

It was noted that musical instruments are dual by their nature. On the one hand, they are artifacts of civilizational culture categorized as phenomena of the “second”, man-made nature. On the other hand, they require obligatory presence of a human being – a performer-interpreter in whose work they get “humanized” (according to Boris Asafyev) and attain the qualities of style. Such an interpretation of the “instrument’s style” category can be found more and more often in music study works devoted to particular varietal instrumental styles: piano, guitar, violin and other.

This article notes that the notion of “instrument’s style” correlates not only with the generalized perception of musical style with its branching into hierarchical levels but also with stylistics of a musical composition perceived as the set of the means of implementing a genre-style idea in the text of a musical image: composing (notational) and performing (acoustic). As a result, we have the notion of instrument stylistics existing within the wholesome system “instrument = musical composition” (according to Boris Asafyev). It was emphasized that instruments, like the style in general, are “material”, i.e. they are perceived sensibly, acting as objects of reality embodying intentions of author’s and performer’s artistic design.

It was proved that in varietal instrumental stylistics, the most important aspect is the belonging of an instrument to a particular family and its correlation with instruments of other families. As for the saxophone style, its distinctive features from this viewpoint will include: a) characteristic particularities of sound image reflected via timbre and semantics (“timbre labels” according to Alexander Veprik), b) interim position within the system of aerophones – brass and wooden wind instruments.

It was emphasized that parameters of the stylistic structure of a musical composition always correlate with its texture measured vertically, horizontally and depth-wise. The textural “configuration” always includes an instrument as the carrier of its intrinsic stylistics: historical, genre-specific, national, “personal”. Therefore, when reviewing a varietal instrumental style, including the saxophone style highlighted in this article, one has to use the following criteria: a) organological, b) varietal, c) genre-stylistic.

On that basis, the article offers an original definition of the saxophone style as a performance- and composing-related phenomenon aggregately reflecting



timbre-acoustic and image-semantic properties of an instrument, distinguishable for: a) interim position between wooden and brass aerophones, b) peculiarity of sound image tending toward universalism, i.e. toward assimilation of properties of a whole number of other musical instruments, and of not only wind but also other groups.

The article's concluding remarks note that saxophone stylistics manifest themselves the most fully in jazz, where this instrument is represented in the entire diversity of its artistic and technical capacities at the level of improvisation art that revives, at the new "orbit" of historical-style spiral, the centuries-old practice of musical instrumentalism. ■ **Key words:** *style in art, musical style, performing style, organology, varietal instrumental style, instrumental stylistics, saxophone style.*

**Постановка проблеми.** В современном музыкознании, которое всё чаще становится исполнительским по содержанию исследуемых проблем, отдельной областью выступает органология, изучающая комплексные свойства инструментов и инструментальных семейств. Органологический аспект, как это показывается в предлагаемой статье, коррелирует со стилевым, поскольку именно стиль выступает как высший уровень обобщения в системе художественного творчества, в том числе, музыкального. В связи с этим категория «инструментально-видовой стиль», выделяемая в данном исследовании, является методически опорной в изучении отдельных инструментальных стилей, в данном случае, саксофонного.

**Связь с научными и практическими задачами.** В научном плане данная статья продолжает линию изучения инструментальных стилей, начало которой было положено ещё в эпоху Барокко. Рассматриваемая в ней категория «инструментально-видовой стиль» в экстраполяции на стиль саксофона служит, по замыслу автора, методической базой для изучения соответствующих художественных явлений – произведений, их исполнения и импровизации. В практическом аспекте данное исследование может быть полезным музыкантам-практикам, желающим больше знать о своём инструменте, в частности, саксофонистам, работающим в джазовых и эстрадных коллективах.



**Анализ последних исследований и публикаций.** Глобальность категории «стиль» вызывает потребность в её распространении на весь комплекс музыкально-художественных явлений, в связи с чем в исследованиях последних лет специально выделяется и рассматривается такое явление, как «стиль инструмента». Здесь в роли «первооткрывателей» выступают харьковские музыканты, изучающие отдельные проявления данного феномена – фортепианный стиль (О. Крипак [9]), скрипичный стиль (И. Гребнева [4]), гитарный стиль (А. Жерздев [5], В. Ткаченко [22]) и др. Что касается стиля саксофона, то, насколько известно, это понятие в предлагаемом исследовании рассматривается впервые.

**Цель статьи** – выявить особенности применения понятия «стиль» к инструментам, используемым в качестве «орудий» мышления исполнителей разных специализаций, в частности, саксофонной, с выделением методического аспекта исследуемого вопроса.

**Изложение основного материала исследования.** В настоящее время в музыкознании прочно утвердилась исполнительская направленность (так называемое исполнительское музыковедение). В нём отражается целый комплекс вопросов, связанных с представлениями об исполнительстве как о полноценном творчестве, а не об «исполнении чужой воли» (по Г. Оржоникидзе [18, с. 64] и Л. Шаповаловой [24, с. 551]). Даже термин «интерпретация» означает соединение чего-то «уже бывшего», того, что уже было кем-то создано, со своим, индивидуальным [18, с. 64]. Исполнительский стиль, включаемый в систему музыкально-стилевой классификации как разновидность «стиля творческих личностей» (В. Холопова [23, с. 223]), в творческом плане автономен, что представлено в его определении, предложенном О. Катрич: «Индивидуальный стиль музыканта-исполнителя – это соответствующая специфичности его музыкального мировидения система выразительных средств, которая, сохраняя целостность, функционирует в качестве опорного фактора переинтонирования разных композиторских стилей» [7, с. 9]. Для музыканта-импровизатора процесс исполнения музыки является одновременно и процессом ее сочинения. Поэтому в области джазового искусства исполнительские стили преобразуются в композиторско-исполни-



тельские или «смешанные» (по О. Лысенко [10]), а одним из ведущих факторов в стилеобразовании становится стиль инструмента.

Инструменты, представляя собой, с одной стороны, артефакты цивилизационной культуры, прямо не относятся к стилю музыканта, поскольку любой стиль, согласно крылатому выражению Ж. Бюффона – «это человек». С другой стороны, инструменты создаются человеком и служат ему в процессе его практической деятельности, выступая как «органы», «орудия» его художественного мышления, что отражено в органологии – отрасли современного музыкознания, изучающей инструменты в их комплексном значении и выражении, начиная от философии и эстетики и заканчивая конкретными данными, относящимися к технике игры. Инструмент – это «продолжение человека». Констатируя этот факт, Е. Назайкинский подчёркивает, что «... вся эволюция музыкальных инструментов шла по пути поисков органоподобной, то есть органической, напоминающей организмы конструкции. Поэтому бесчисленные метафоры, в которых фиксируется отождествление инструмента с живым существом, метафоричны вовсе не на все сто процентов» [15, с. 81].

Инструменты, несмотря на их некоторую «отчужденность» от человека (большую или меньшую, в зависимости от специфики того или иного инструментального семейства), составляют, вместе с человеком, некий стилевой симбиоз. Во-первых, они являются одной из детерминант музыкального стиля (по Е. Назайкинскому [17, с. 36]). Во-вторых, они входят в систему стилевой иерархии как бы самостоятельно, включаясь в тот её уровень, который определяется как «стили каких-либо видов музыки» (по В. Холоповой [23, с. 223]). Обладая собственным «видовым» стилем, инструменты не могут реализовать его без помощи человека – композитора, исполнителя, импровизатора, не говоря уже о том, что сам инструмент конструируется и изготавливается мастером, представляя собой часто отдельное произведение декоративно-прикладного искусства.

Поясняя процессы включения инструмента в систему творческого стиля, Е. Назайкинский отмечает, что для музыканта инструмент чаще всего оказывается «... предметом длительного обыгрывания, приспособливания к индивидуальным особенностям исполните-





ля» [17, с. 35]. И далее: «В инструменте проявляют себя разные силы, способные заслонять собою непосредственные проявления индивидуальности. Инструмент изготавливается мастером по всем правилам ремесла и личного искусства и попадает в собственное владение к другому мастеру – исполнителю» [там же]. Это означает не только двойственность инструмента, принадлежащего к объектно-субъектным детерминантам стиля, но и его особое местоположение в системе последнего – «... стиль переправляет в нечто принадлежащее ему и то, что не имеет прямого отношения к человеку, к субъекту, индивидууму» [17, с. 36]. Поэтому в рамках исполнительского музыкознания к инструментам все чаще и чаще применяется категория «стиль».

В самом широком значении эта категория означает в музыке, согласно определению С. Тышко, «... систему устойчивых признаков музыкальных явлений, способ их дифференциации и интеграции на различных уровнях (авторская индивидуальность, направление и школа, историческая эпоха, национальная специфика и т. п.), переход их смысловых полей в конкретные системы музыкально-выразительных средств» [21, с. 5]. Глобальность понятия «стиль» не означает его «нематериальности». По мнению философа А. Лосева, стиль в искусстве выступает как «последняя реальность художественного лика» [12], что означает «мгновенную узнаваемость стиля» и его распространяемость на всю систему выразительно конструктивных средств в музыке, образующих целостную систему (Е. Назайкинский [17, с. 20]).

В этой системе важная роль принадлежит инструментам, как формам «материализации» стиля, которые не только позволяют реализовать в звучании нотный текст произведения (или интонационный замысел импровизатора), но и влияют на его форму, а тот факт что формы «не осязаемы», а инструменты – «осязаемы, дела не меняет» (по Б. Асафьеву [1]). Поэтому представление об инструментах с точки зрения их стиля – не просто метафора или преувеличение. Это подтверждается целым рядом соответствующих терминов, предложенных в исполнительских исследованиях, в частности, харьковских авторов. Среди них – работа О. Крипак, где фигурирует понятие «концертно-фортепианный стиль» [9], работы А. Жерздева [5] и В. Ткаченко [22], в которых рассматривается понятие «гитарный



стиль», исследование И. Гребневой [4], посвящённое изучению скрипичного стиля.

Говоря о стиле инструмента, следует иметь в виду его принадлежность к определенному семейству. Если речь идет, например, о саксофоне, то он входит в группу аэрофонов, подразделяемых на амбушюрные (медные духовые), лингвальные и лабиальные (деревянные духовые). Принадлежность саксофона к деревянным духовым инструментам во многом условна. Это отражается, прежде всего, в соотношении таких компонентов инструментального стиля, как универсализм и специфика.

В этих понятиях заключена, с одной стороны, тембровая семантика каждого инструмента, с другой стороны, его возможности в плане воплощения фактуры – одноголосной и многоголосной. По первому признаку различают инструменты, обладающие «большей» или «меньшей» спецификой – «гобой специфичнее, чем кларнет» (по Е. Назайкинскому [15, с. 91]). В этом плане тот же саксофон «специфичен», поскольку его тембр не укладывается в рамки «классических» нормативов, где инструменты должны не выделяться, а, наоборот, сливаться в едином ансамбле (фр. *ansamble* означает «вместе»). По второму признаку – фактурному – инструменты подразделяются на «более или менее универсальные» – «фортепиано универсальнее, чем скрипка» [там же]. Что касается саксофона, то он «менее универсален», поскольку относится к разряду мелодических инструментов, многоголосие на которых достижимо лишь как скрытое или получаемое с помощью нетрадиционных приёмов игры, например, дуплетом второго голоса или «расщеплением» выдержанного звука на обертоны.

Универсализм и специфика инструментов соотносятся диалектически, что доказывается на примере саксофона, ставшего в джазе инструментом универсальной семантики. Как отмечает Е. Назайкинский, «... две противоборствующие силы заложены в желании музыкантов овладеть инструментом: стремление к универсальности, к безграничному расширению выразительных возможностей любимого инструмента – и стремление усилить, подчеркнуть яркость, индивидуальность, специфичность звучания, его своеобразие» [15, с. 91]. В ста-



новлении стиля любого инструмента (стиля владеющего им музыканта) представлены два пути – «поиск новых необычных приёмов» и «детальная разработка специфических для инструмента свойств», что в совокупности означает «углубление» специфики путем ее «преодоления» [там же]. На этом пути каждый инструмент проходит ряд этапов, обозначаемых в данной статье как предварительный, стабилизационный, инновационный. Их характер зависит от «трио» творческих личностей – мастера-изготовителя, исполнителя, композитора. Прогресс того или иного инструментального стиля зависит от их совместного труда по совершенствованию инструмента в плане его художественных и технических возможностей. В результате инструменты либо выдвигаются на первый план и становятся ведущими в практике общественного музицирования, либо уходят «в тень», а то и вовсе исчезают из обихода.

Употребляя понятие «стиль инструмента», следует иметь в виду его целостный «образ» (по Л. Гаккелю [3]), реализуемый исполнителем как первостепенной фигурой в триаде «музыкант – произведение – слушатель» (по Е. Назайкинскому [16]). В самом широком смысле (безотносительно к конкретной реализации), «... стиль инструмента – это особая разновидность видового стиля, определяемая способом его (инструмента) бытия в практике общественного музицирования, типовыми жанрами, композиторскими и исполнительскими стилями, в совокупности хранящимися в памяти инструмента как артефакта культуры и возрождаемыми в конкретных композициях и их интерпретациях» (по А. Жерздеву [5, с. 7]). Конкретизация данного феномена осуществляется на уровне стилистики. Если стиль выступает как обобщающая, глобальная категория, охватывающая творческую личность в системе её многосторонних связей с действительностью, прошлым и настоящим, реальным и гипотетическим, то стилистика по значению гораздо уже и может быть охарактеризована через следующие три грани (по Е. Назайкинскому [17, с. 140]): она есть «определенная сторона художественного текста» (1); «совокупность стилистических приёмов и методов, характерных для творчества создавшего этот текст автора» (2); «теоретическая дисциплина, описывающая закономерности стилистики» (3).



Если понятие «стиль инструмента» рассмотреть в деталях, то окажется, что в нём сосредоточено несколько различных стилистических значений. Они касаются того «образа» (по Л. Гаккелю [3]) или «звукообраза» (термин, предлагаемый Н. Рябухой [20]) инструмента, который складывается в исполнительском творчестве, на что, как правило, ориентируется и композитор, создавая музыку для данного инструмента. Употребляя понятие «звукообраз» относительно исполнительского искусства, следует различать в нем две этимологические составляющие – «звук» и «образ». При их сочетании возникает единство фонического и семантического начал, где «... звук как физико-акустический колебательный процесс передает не только материально-пространственную информацию об объекте, но и вызывает в сознании субъективный звуковой образ» [20, с. 73–74].

Один и тот же инструмент в руках разных исполнителей, принадлежащих к разным эпохам и географическим регионам, разным школам игры, может отражать разные звукообразы, реализуемые в его стилистике. Обобщающие термины «звук» и «образ» характеризуют, соответственно, акустику (фонизм) и семантику (смысловыражение) как две стороны совокупного инструментально-видового стиля. В каждом инструменте можно выделить разные образные грани, что отражается даже на восприятии его тембра. Кроме того, существуют и широко практикуются, особенно, в музыке Новейшего времени (от конца XIX века до сегодняшнего дня) так называемые нетрадиционные приёмы игры, расширяющие спектр темброво-акустических возможностей того или иного инструмента. В исследованиях последних лет по различным инструментальным стилям все чаще выделяются группы подобных приёмов игры. В качестве примеров здесь можно назвать работы В. Мужчиля [14], где рассматриваются композиторско-исполнительские модификации акустической структуры инструментов струнно-смычковой группы, и Д. Муединова [13], где аналогичные вопросы рассматриваются на примере трубного искусства.

Если понятие «стиль инструмента» к настоящему времени достаточно прочно закрепилось в музыковедческом обиходе, то «стилистика инструмента» – термин, который до сих пор как таковой не употреблялся. Между тем, именно стилистическая структура, вытекающая



из совокупности приемов и методов использования того или иного инструмента в композиторской и исполнительской практиках (сюда относятся и импровизация как совмещение того и другого), во многом определяет звукообраз инструмента в конкретных условиях его реализации (историческая, жанровая, национальная, «персональная» стилистики). Инструмент (инструменты, голоса), для которых предназначено произведение, всегда выступает как эквивалент последнего («инструмент = произведение», по Б. Асафьеву [1]). Инструменты, как элементы рукотворной природы, хранящиеся в памяти культуры, являются *Paradigma musicum*, а произведения – *Syntagma musicum* [15, с. 96]. Это означает глубокую связь между инструментарием и композиторскими творениями, реализация которой находится в руках исполнителя. Предназначенность музыкального произведения для исполнения конкретным инструментом или инструментальным составом (здесь, правда, возможны и транскрипции межавторского уровня, по М. Борисенко [2]) является важнейшим показателем его стилистической структуры. Если такой структурой обладает само произведение, то логично предположить, что она имеется и у инструмента, на котором данное произведение исполняется.

Параметры стилистической структуры инструмента совпадают с измерениями музыкально-пространственного феномена – фактуры, которая в самом широком смысле есть «конфигурация музыкальной ткани», обладающая качеством трёхмерности (по Е. Назайкинскому [16, с. 73]). Выделяя эти параметры, следует ориентироваться на три вектора – горизонталь, вертикаль и глубину. В стилистической структуре произведения горизонталь представлена как «... временное развёртывание, для которого характерны сопоставления и плавные соединения различных компонентов» [17, с. 147]. В стилистической структуре произведения для саксофона, даже без учёта его жанра, это означает возможность сочетания во времени разных «образов» инструмента, например, «классического» и «джазового». По вертикали стилистическая структура произведения и инструмента, для которого оно написано, характеризуется «... ясно слышимой стилистической полифонией, т.е. одновременным действием двух или более стилистически самостоятельных компонентов» [там же].



Образцы подобной «стилистической вертикали» можно найти в ансамблевой музыке полифонического склада, в том числе, в саксофонных дуэтах, трио, квартетах, квинтетах, тем более, что они часто создаются для объединяемых вместе различных видов инструмента (саксофоны сопранино, сопрано, альт, тенор, баритон, бас).

У стилистики музыкального произведения и его репрезентанта – инструмента – имеется и глубина, под которой понимаются стилевые пласты, располагаемые в пространстве от наиболее слышимого, ведущего – до глубинных, заключённых как бы внутри стиля. Как отмечает Е. Назайкинский, «... лежащий на поверхности стилевого феномена индивидуальный почерк композитора является лишь первым слоем. Двигаясь вглубь, мы можем за индивидуальной манерой обнаружить черты стиля определённой школы, эпохи, национальной культуры, особенности жанрового стиля». [17, с. 147]. Если обратиться к музыке для саксофона, то в ней глубинное стилистическое измерение отражается чаще всего на уровне «школ игры», под которыми понимаются как академические, так и неакадемические, в частности, джазовые. В них складываются определенные системы игры в области звуковедения и звукоизвлечения, артикуляции, отношения к самому принципу интерпретации (академическая музыка) или импровизации (искусство джаза и других видов музыки «третьего» пласта, по В. Конен [8]).

Распространяя положения о музыкальной стилистике на такой инструмент, как саксофон, необходимо иметь в виду соотношение двух факторов – тембра и фактуры, выступающих в едином комплексе. Этот комплекс характеризуется как чувственно воспринимаемая реальность, где тембр выступает в роли «тела музыки», а фактура – как «конфигуратор» этого тела, его конкретный пространственный «абрис» (по Л. Касьяненко [6]). При этом тембр ближе всего связан со стилем в его исполнительской реализации, а фактура – с жанрами, представленными в музыке, созданной композиторами для данного инструмента. В результате темброво-фактурный комплекс произведения предстает в единстве факторов стиле- и жанрообразования, что определяет логическую основу стиля и стилистики как произведения, так и инструмента, для которого оно предназначено.



В центре распознавания свойств и качеств того или иного инструмента находятся его типовые, общепризнанные особенности, которые А. Веприк определяет метафорой «тембровые ярлыки» (цит. по: [19, с. 109]). Речь идёт об устойчивых характеристиках, приписываемых инструментам со времен музыки эпохи Барокко, когда инструментальные стили впервые стали осознаваться как таковые по их аффектным значениям – стиль труб – «воинственный», стиль скрипок – «весёлый» и др. (см. об этом в монографии М. Лобановой [11]). К этим константным значениям в характеристиках инструментов добавлялись «переменные» новые, возникающие в процессе эволюции музыкального мышления в творческой триаде «мастер-изготовитель – исполнитель – композитор». Наиболее активным членом этой триады был, как показывает практика общественного музицирования, исполнитель. Именно он, будучи тесно связанным с композитором и мастером-создателем, а также со слушателем, как потребителем и «оценщиком» музыкального инструментария, выполняет функцию «очеловечивания инструмента» (по Б. Асафьеву [1]), при котором последний становится прямым продолжением человека, прежде всего, его голоса, как важнейшего источника музыкального звучания, шире – музыкального интонирования.

Как уже отмечалось, все имеющиеся на сегодняшний день классификации музыкальных инструментов базируются на определении степени их близости или отдалённости от голосового прототипа. Ближе всего к нему находятся духовые инструменты (аэрофоны), которые делятся, в свою очередь, на целый ряд групп и подгрупп. Речь идёт о деревянных и медных духовых инструментах, их разновидности, а также о каждом отдельном инструменте как артефакте культуры, имеющем свои особые отличительные признаки. В музыковедческой литературе, в частности, в исполнительском музыкознании, инструменты изучаются на основе их органологических свойств и характеристик. Понимаемые как «органы», «орудия» музыкального мышления, они входят в комплекс, обозначаемый понятием «инструментально-видовой стиль». Выделяя это понятие в данной статье, необходимо далее перейти к его конкретизации на уровне отдельного феномена – стиля саксофона. В кратком варианте его дефиниция сво-



дится к следующему: *стиль саксофона – исполнительско-композиторский феномен, совокупно отражающий темброво-акустические и образно-семантические свойства инструмента, отличающиеся промежуточным положением между деревянными и медными аэрофонами, своеобразием звукообраза, тяготеющего к универсализму, то есть, к ассимиляции свойств целого ряда других мелодических инструментов, причём, не только духовой, но и других групп.*

**Выводы из данного исследования.** В предлагаемой статье были раскрыты лишь предпосылки к изучению инструментально-видового стиля, в частности, саксофонного. В связи с этим были выделены и рассмотрены следующие критерии, по которым подобные стиле-видовые явления целесообразно изучать. Среди них: 1) органологический, связанный с общими вопросами инструментализма в музыке; 2) видовой, отражающий принадлежность инструмента к определенному инструментальному семейству; 3) жанрово-стилистический, учитывающий практику использования инструмента в системе общественного музицирования.

**Перспективы дальнейших исследований** рассмотренной в данной статье проблемы видятся в необходимости конкретизации общих установок инструментально-видового стиля на уровне отдельных композиторских и исполнительских персоналий и музыкальных образцов. Особый интерес представляет здесь изучение стилистики саксофона в джазе, поскольку именно в этом музыкально-художественном пласте сконцентрированы все очерченные в данном исследовании параметры исполнительско-композиторского звукообраза, представленного через импровизацию.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с.
2. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. – 17 с.
3. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX в. : очерки / Л. Гаккель. – 2-е изд. – Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. – 228 с.





4. Гребнєва І. В. Формування скрипкового стилю в Concerti Grossi А. Кореллі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Ірина Вікторівна Гребнєва ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2014. – 16 с.
5. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Олексій Володимирович Жерздев ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2011. – 18 с.
6. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой : пособие по изучению исполн. интерпретации фактуры фортепиан. произведения. / Л. О. Касьяненко. – Киев: НМАУ, 2003. – 168 с.
7. Катрич. О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця : (теорет. та естет. аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. : спец. 17.00.03 – муз. мистецтво / О. Т. Катрич. – Київ, 2006. – 16 с.
8. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В. Дж. Конен ; Рос. ин-т искусствознания. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
9. Крипак О. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / О. Кріпак. – Харків, 2011. – 20 с.
10. Лисенко О. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2000. – Вип. 7. – С. 162–170.
11. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 318 с.
12. Лосев А. Ф. Строение художественного мироощущения // Форма – Стиль – Выражения / А. Ф. Лосев ; сост. А. А. Тахо-Годи ; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. – 2-е изд., доп. – М., 1995. – С. 297–320.
13. Муєдінов Д. М. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Муєдінов Ділявер Меметович ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2017. – 18 с.
14. Мужчиль В. С. Акустична структура інструментального звукоутворення в музиці XX століття: струнно-смічкова група : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Мужчиль Вік-



- тор Степанович ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2013. – 16 с.
15. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 256 с.
16. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
17. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. завед. / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
18. Орджоникидзе Г. Место исполнителя в музыкальной культуре. Исполнитель и композитор / Г. Орджоникидзе // Совет. музыка. – 1978. – № 8. – С. 63–75.
19. Рыжкин Н. Научный приоритет: об Александре Веприке / Н. Рыжкин // Сов. Музыка. – 1981. – № 11. – С. 104–110.
20. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве / Н. Рябуха // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Вип. 40. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. – Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2014. – С. 72–84.
21. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков : исследование / С. В. Тышко. – Киев, 1993. – 117 с.
22. Ткаченко В. М. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Ткаченко Вікторія Миколаївна ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2013. – 19 с.
23. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : [в 2-х. т.] : учеб. пособие для студ. вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – СПб. : Лань, 2000. – 319 с.
24. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? / Л. Шаповалова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : Збірник наукових статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2010. – Вип. 29. – С. 549–565.



## REFERENCES

1. Asafev B. V. Muzyikalnaya forma kak protsess [Musical form as a process] / B. Asafev. – L. : Muzyika, Leningr. otd-nie, 1971. – 376 s. [in Russian].
2. Borisenko M. Yu. Zhanr transkriptsiyi v sisteml Individualnogo kompozitorskogo stilyu [Genre of transcription in the system of individual composer style]: avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznavstva. Harkiv, 2005. – 17 s. [in Ukrainian].
3. Gakkel L. E. Fortepiannaya muzika XX v. : ocherki [Piano music of the twentieth century. : essays] / L. Gakkel. – 2-e izd. – L. : Sov. kompozitor, Leningr. otd-nie, 1990. – 228 s. [in Russian].
4. Grebneva I. V. Formuvannya skripkovogo stilyu v Concerti Grossi A. Korelli [Formation of violin style in Concerti Grossi A. Corelli]: avtoref. dis ... kand. mistetstvoznavstva. : 17.00.03 – muzichne mistetstvo / Irina Viktorivna Grebneva; Hark. nats. un-t mistetstv im. I. P. Kotlyarevskogo. – Harkiv, 2014. – 16 s. [in Ukrainian].
5. Zherzdev O. V. Spetsifika fakturi u muzitsi dlya shestistrunnoyi (klasichnoyi) gitari solo [Specificity of texture in music for six-string (classical) guitar solo]: avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznavstva. : 17.00.03 – muzichne mistetstvo / Oleksiy Volodimirovich Zherzdev; Hark. nats. un-t mistetstv im. I. P. Kotlyarevskogo. – Harkiv, 2011. – 18 s. [in Ukrainian].
6. Kasyanenko L. O. Rabota ptanista nad fakturoy [The work of the bird on the invoice] : posobie po izucheniyu ispoln. interpretatsii fakturyi fortepian. proizvedeniya [allowance for the study of executives. interpreting the piano texture. works] / L. O. Kasyanenko. – Kiev: NMAU, 2003. – 168 s. [in Russian].
7. Katrich. O. T. IndividualnIy stil muzikanta-vikonavtsya : (teorem. ta estet. aspekti) [Individual style of musician-performer: (Theorems and aspects)] : avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznavstva : spets. 17.00.03 – muz. mistetstvo / O. T. Katrich. – Kiyiv, 2006. – 16 s. [in Ukrainian].
8. Konen V. Dzh. Tretiy plast: novyye massovyye zhanryi v muzyike XX veka [Third layer: new mass genres in the music of the twentieth century] / V. Dzh. Konen ; Ros. in-t iskusstvoznaniya. – M. : Muzyika, 1994. – 160 s. [in Russian].
9. Kripak O. Kontsertno-forteplanniy stil A. Karamanova [Concert-piano style by A. Karamanov] : avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznavstva. : 17.00.03 – muzichne mistetstvo / O. Kripak. – Harkiv, 2011. – 20 s. [in Ukrainian].



10. Lisenko O. Muzichne vikonavstvo ta problema yogo sistemnogo vivchennya [Musical performance and the problem of his systematic study] // Nauk. visn. Nats. muz. akad. Ukraini im. P. I. Chaykovskogo. – Kyiv, 2000. – Vip. 7. – S. 162–170 [in Ukrainian].
11. Lobanova M. Zapadnoevropeyskoe muzyikalnoe barokko: problemyi estetiki i poetiki [West European musical baroque: problems of aesthetics and poetry] / M. Lobanova. – M. : Muzyika, 1994. – 318 s. [in Russian].
12. Losev A. F. Stroenie hudozhestvennogo mirooschuscheniya [The structure of the artistic perception of the world] // Forma – Stil – Vyrazheniya [Form – Style – Expressions] / A. F. Losev ; sost. A. A. Taho-Godi ; obsch. red. A. A. Taho-Godi i I. I. Mahankova. – 2-e izd., dop. – M., 1995. – S. 297–320 [in Russian].
13. Muedinov D. M. Netraditsiyni vikonavski priyomi na trubI v konteksti Istoriko-hudozhnogo rozvitku [Nontraditional performances on the pipe in the context of historical and artistic development]: avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznavstva : spets. 17.00.03 – muzichne mistetstvo / Muedinov Dilyaver Memetovich ; Hark. nats. un-t mistetstv im. I. P. Kotlyarevskogo. – Harkiv. 2017. – 18 s. [in Ukrainian].
14. Muzhchil V. S. Akustichna struktura instrumentalnogo zvukoutvorenniya v muzitsi XX stolittya: strunno-smichkova grupa [Acoustic structure of instrumental sound formation in the music of the twentieth century: string-bunch band] : avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznavstva : spets. 17.00.03 – muzichne mistetstvo / Muzhchil Viktor Stepanovich ; Hark. derzh. un-t mistetstv im. I. P. Kotlyarevskogo. – Harkiv, 2013. – 16 s. [in Ukrainian].
15. Nazaykinskiy E. V. Zvukovoy mir muzyiki [The sound world of music] / E. Nazykinskiy. – M. : Muzyika, 1988. – 256 s. [in Russian].
16. Nazaykinskiy E. V. Logika muzyikalnoy kompozitsii [The logic of the musical composition] / E. V. Nazaykinskiy. – M. : Muzyika, 1982. – 319 s. [in Russian].
17. Nazaykinskiy E. V. Stil i zhanr v muzyike : ucheb. posob. dlya stud. vyissh. ucheb. zaved. [Style and genre in music: study. way. for the stud higher studying zaved] / E. V. Nazaykinskiy. – M. : Vlados, 2003. – 248 s. [in Russian].
18. Ordzhonikidze G. Mesto ispolnitelya v muzyikalnoy kulture. Ispolnitel i kompozitor [Place of performer in musical culture. Performer and composer] / G. Ordzhonikidze // Sovet. muzyika. – 1978. – # 8. – S. 63–75 [in Russian].



19. Ryizhkin N. Nauchnyiy prioritet: ob Aleksandre Veprike [Scientific priority: about Alexander Veprike] / N. Ryizhkin // Sov. Muzyika. – 1981. – # 11. – S. 104–110 [in Russian].
20. Ryabuha N. Zvukoobraz v ispolnitelskom iskusstve [Sound in the performing arts] / N. Ryabuha // Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teoriiyi i praktiki osviti. Kognitivne muzikoznavstvo [Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. Cognitive Musicology] : zb. nauk. st. Vip. 40 / Hark. nats. un-t mistetstv imeni I. P. Kotlyarevskogo ; red.-uporyad. L. V. Shapovalova. – Harkiv : Vidavnitstvo TOV «S. A. M.», 2014. – S. 72–84 [in Russian].
21. Tyishko S. V. Problema natsionalnogo stilya v russkoy opere. Glinka. Musorskiy. Rimskiy-Korsakov : issledovanie [The problem of national style in the Russian opera. Glinka Mysorgsky Roman-Korsakov: research] / S. V. Tyishko. – Kiev, 1993. – 117 s.
22. Tkachenko V. M. Universalizm i spetsifika muzichnogo mislennya u stilyah gitarnoyi tvorchosti 1880–1990 rokiv [Universalism and the specifics of musical thinking in guitar-style styles of the 1880s–1990s] : avtoref. dis ... kand. mistetstvovnavstva. : spets. 17.00.03 – muzichne mistetstvo / Tkachenko Viktoriya Mikolayivna ; Hark. nats. un-t mistetstv im. I. P. Kotlyarevskogo. – Harkiv. 2013. – 19 s. [in Ukrainian].
23. Holopova V. N. Muzyika kak vid iskusstva [Music as a kind of art] : [v 2-h.] : ucheb. posobie dlya stud. Vuzov iskusstv i kulturyi / V. N. Holopova ; Mosk. gos. konservatoriya im. I. P. Chaykovskogo. – SPb. : Lan, 2000. – 319 s. [in Russian].
24. Shapovalova L. Kak vozmozhno kognitivnoe muzyikoznanie? [How is cognitive musicology possible?] / L. Shapovalova // Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teoriiyi i praktiki osviti. Kognitivne muzikoznavstva [Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. Cognitive Musicology] : Zbirmik naukovih statey (na chest 55-richchya L. V. Shapovalovoyi) HDUM im. I. P. Kotlyarevskogo. – Harkiv : Vidavnitstvo TOV «S. A. M.», 2010. – Vip. 29. – S. 549–565 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 30.05.2019 р.*



УДК 78.461; 78.462; 78.25  
DOI 10.34064/khnum1-5411

**Концевич О. Ю.**

ORCID 0000-0003-4160-3791

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка,  
79005, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна

### **Щоденник виконавської майстерності: сфера універсальних навичок сучасного трубача**

**АНОТАЦІЯ** ■ Концевич О. Ю. **Щоденник виконавської майстерності: сфера універсальних навичок сучасного трубача.** У статті досліджуються універсальні виконавські можливості сучасного трубача. Виокремлюються вміння та навички, поєднання яких дозволяють трубачу професійно опановувати виконання академічних та естрадно-джазових творів. Запропоновано класифікацію прийомів та навичок, що закладають фундамент широкої спеціалізації та фахового досвіду трубача. Надається характеристика технологічній складовій універсальних трубних навичок. На основі наукових розвідок та практичних досягнень сучасних трубачів, визначено перелік майстрів, що є носіями універсальних можливостей, у статті докладно представлені імена та здобутки відомих фахівців. ■ **Ключові слова:** *духове музично-виконавське мистецтво, сучасне академічне та естрадно-джазове трубне виконавство, межі фахової спеціалізації трубача, універсальні виконавські професійні якості трубача, творчість видатних трубачів.*

**АННОТАЦИЯ** ■ Концевич О. Ю. **Дневник исполнительского мастерства: сфера универсальных навыков современного трубача.** В статье исследуются универсальные исполнительские возможности современного трубача. Выделяются умения и навыки, сочетание которых позволяют трубачу профессионально овладеть исполнением академических и эстрадно-джазовых произведений. Предложена классификация приёмов и навыков, которые закладывают фундамент широкой специализации и профессионального опыта трубача. Предоставляется характеристика технологической со-



ставляющей универсальных трубных навыков. На основе научных исследований и практических достижений современных трубачей, определен перечень мастеров, которые являются носителями универсальных возможностей, имена и достижения специалистов представлены в статье. ■ **Ключевые слова:** *духовое музыкально-исполнительское искусство, современное академическое и эстрадно-джазовое трубное исполнительство, пределы профессиональной специализации трубача, универсальные исполнительские профессиональные качества трубача, творчество выдающихся трубачей.*

**ABSTRACT ■ Kontsevych O. Yu. Diary of performing mastership: the sphere of universal skills of modern trumpeter.**

■ At the present stage of development, the musical society has the centuries-long artistic experience. The evolution of educating professionals in the performing sphere has contributed to the creation of musical masterpieces in different genres. The birth and decline of numerous musical styles and trends has led to new requirements for trumpeters and their capabilities. Of course, the development of trumpet playing has always been accompanied by the new techniques and methods aimed at implementing the composer tasks. However, we can often observe the use and borrowing of the same performance techniques and methods aimed at overcoming common difficulties, for example, in academic or jazz music. Modern Ukrainian primary and secondary educational institutions maintain their position to educate narrow specialized trumpeters, while European countries are increasingly frequently raising universal performers. The trumpeters having one-vector performance skills, for example, academic or solely jazz ones, narrow own performance capabilities. It limits their professional performance in their subsequent solo and orchestral practices. This suggests the need to create the methods for training special universal skills for trumpeters, which will expand their capabilities and ensure the ability to play different music.

The article explores the universal performances abilities of a modern trumpeter. The capabilities and skills are singled out, combinations of which allow the trumpeter to master the professional performance of both academic and pop-jazz works. The classification of techniques and skills laying the foundation for broad specialization and professional experience of a trumpeter is proposed. The characteristic of the technological component of the universal trumpet skills is provided. Based on the research of scientific explorations and practical



achievements of modern trumpeters, a list of the masters is specified, who are the bearers of universal abilities, the names and achievements of these professionals are presented in the article.

**Background.** By analyzing and comparing the researches and publications of some authors, we distinguish the components that can provide the trumpeter with a universal ability to work with academic and pop-jazz material. The education of modern trumpeter specialists is based on the scientific and methodological works of the leading specialists: J. Arban, E. Bolvin, S. Watterman, I. Gishka, K. Gordon, T. Dokschitzer, K. Caruso, G. Clarke, Ch. Colin, D. Muedinov, H. Orvid, J. O'Neill, O. Stepurko, etc. Each author uses his own methods aimed at gaining or developing some particular practical skills of the trumpeter. However, such works are characterized by a clear orientation, which is projected solely on academic or pop-jazz specifics. The works of J. Arban, G. Clarke, T. Dokschitzer are devoted to the development of solely academic features of the performing musician, while S. Watterman, E. Bolvin, J. O'Neill and O. Stepurko take care of the jazz image of their fans. Thus, a completely newest step in the trumpet art would be a creation of a fundamentally new methodological concept in formation of specialists that would be based on production of symbiosis patterns and combination of universal skills in playing the academic and pop-jazz music.

**Objectives.** The purpose of the paper is to distinguish and study the universal performer skills of the trumpeter, which will allow using the experience of a specialist in academic and pop-jazz art work in many various aspects.

**Methods.** The following methods of research have been used in the paper: historical – when reviewing the methods and algorithm of training trumpeters in Ukraine and in the world; comparative – when analyzing and comparing the well-known theoretical works on the method of teaching playing the trumpet; empirical – when analyzing the thoughts expressed by prominent performing trumpeters and educators having the universal capabilities of academic and pop-jazz performances; inductive and deductive – when studying the issue on acquiring universal performance skills that will expand the specialization of the trumpeter and promote mastering the skill of performing academic and pop-jazz works.

**Results.** At the beginning of the paper, we have considered the concepts of universal skills and performances of trumpeters. The achievements of the most prominent performing musicians having the universal capabilities of playing academic and pop-jazz music have been distinguished.





The main part of the paper studies the process of acquiring universal skills by the trumpeter, which is defined as: 1) experience, and 2) technology. In our opinion, the basis of professional experience of the trumpeter's universal art is: a) fluency in traditional and non-traditional techniques of playing the trumpet; b) practicing the different styles of music and performance; c) experience in improvisation and arrangement.

The final part of the paper provides a list of universal skills of the trumpeter: a) the endurance of the lips muscles; b) the knowledge of the articulation and fingering combination theory; c) the use of high-tone sound focus and epithelium muscles flexibility control; d) the manipulation of the sound tone; e) the technique of playing the extreme limits of the range; e) the skill of long-term playing in the extreme limits of the high pitch sound-dynamic zone.

**Conclusions.** Musicians-trumpeters, working in a narrow specialization, understand well that the level of performance technology has grown so fast in the recent years that performers should seek alternative methods to master it. Nowadays, the trumpet performing art needs new ideas for its improvement and development. Therefore, when educators-trumpeters base their school on the narrow specialization skills, i.e. performance in academic or pop-jazz manner, the music industry lacks valuable professionals.

Thus, we have outlined the need to expand the mastering of the trumpeter's special skills, which will allow performers acquiring a wide range of skills, achieving mastery and showing themselves in a wide range of orchestral and ensemble groups.

The universal skills, considered herein, should be recommended for the trumpeters to introduce into their own system of personal training. Skilfully mastering them, the trumpeter will open the world of new performance opportunities. ■ **Key words:** *brass musical and performing art, modern academic and pop-jazz trumpet performance, limits of the trumpeter professional specialization, universal performer professional qualities of the trumpeter, works of prominent trumpeters.*

**Вступ.** Музична спільнота на сучасному етапі розвитку послуговується багатовіковим мистецьким досвідом. Еволюція індустрії виховання фахівців у виконавській галузі сприяла написанню музичних шедеврів різних жанрів. Так, народження та занепад численних



музичних стилів зумовлювали появу нових вимог до виконавців-трубачів та до їхніх творчих можливостей. Безумовно, розвиток трубного виконавства завжди супроводжувався залученням нових технік та прийомів, спрямованих на реалізацію композиторських завдань. Але нерідко трапляється використання та запозичення одних і тих самих виконавських прийомів та технік, спрямованих на подолання однорідних труднощів, наприклад, в академічній або джазовій музиці. Сучасні українські початкові та середні навчальні музичні заклади відстоюють позиції вузької спеціалізації трубача, в той час коли європейські країни дедалі частіше виховують, універсальних виконавців. Трубачі, володіючи одно-векторними навичками гри, наприклад, академічними або суто джазовими, обмежують свої виконавські можливості, що в подальшій сольній та оркестровій практиці звужує їхню професійну продуктивність. Це свідчить про потребу створення методики виховання спеціальних універсальних навичок у трубачів, що розширить їх можливості та забезпечить спроможність виконання різностильової музики.

**Огляд літератури.** Сьогодні основи виховання трубного виконавства базуються на провідних наукових працях та методиках, серед яких авторство належить: Ж. Арбану, К. Гордону, І. Гишці, Т. Докшицеру, К. Карузо, Г. Кларку, Ч. Коліну, Д. Муєдінову, Г. Орвіду, О. Степурко, та ін. Така теоретична база наукових та методичних праць ґрунтовно формує та розвиває широкий спектр навичок у трубачів. Кожен з авторів використовує власні методи, які спрямовані на набуття або розвиток теоретично-практичних виконавських можливостей трубача. Відтак, аналізуючи та співставляючи дослідження й публікації вище перелічених авторів ми виокремлюємо сферу впливу, яка, на нашу думку, забезпечить трубача необхідним потенціалом, а саме – виконавськими універсальними здатностями в галузі академічного та естрадно-джазового виконання.

**Мета статті** – виокремити та дослідити універсальні виконавські вміння трубача, що дозволять багатогранно використати досвід фахівця у праці в академічному та естрадно-джазовому мистецтві.

**Методологія дослідження.** У статті використані наступні методи дослідження: історичний, – при вивченні методів та алгоритму



навчання трубачів як в Україні, так і світі, методологічний та компаративний, – при аналізі та порівнянні відомих світових теоретичних праць з методики навчання гри на трубі, емпіричний, – при аналізі думок, у вербальній формі видатних трубачів та педагогів, що володіють універсальними можливостями академічного та естрадно-джазового виконання, індуктивний та дедуктивний, – при вивченні питання набуття універсальних виконавських вмінь, що розширюють спеціалізацію трубача в оволодінні майстерністю виконання академічних та естрадно-джазових творів.

**Виклад основного матеріалу.** Термін *універсальність* означає «... володіння різними знаннями, навичками; різнобічність» [9, с. 1]. Таким чином, трубач, який володіє техніками виконання різної за стилем музики та широким спектром різноманітних навичок, демонструє універсальні здатності. На сьогодні у світі є добре відомі трубачі, яких можна віднести до виконавців з універсальними можливостями, серед них: Кен Аллерс – (Австралія); Ганс Ганш, Йоханнес Бер, Лоренц Рааб, Роберт Ротер, Роман Ріндбергер, Томас Ганш, – (Австрія); Говард Еванс, Дерек Рой Уоткінс, Джерар Пресенсер – (Англія); Валентин Гарві – (Аргентина); Йерун Бервертс – (Бельгія); Ларс Ранч – (Данія); Андреа Джуффреджі, Мауро Маур – (Італія); Рафаель Мендес – (Мексика); Вім Боз, Андре Хеувельман, Марко Блауу – (Нідерланди); Іво Прейс, Йенс Ліндемманн, Маркус Штокхаузен, Отто Заутер, Ральф Волінг Фолькер Гетце – (Німеччина); Оле Едвард Антонсен – (Норвегія); Владо Кумпан – (Словаччина); Адам Рапа, Аллен Віззутті, Артуро Сандоваль, Вінс Ді Мартіно, Даніель Аарон Розенбум, Джо Бюргшталлер, Ерік Міяшіро, Крістофер Кріс, Люїс Майкл Солоффом, Малкольм Бойд Макнаб, Райан Ентоні, Рональд Ромм, Вінтон Марсалис, Філ Дрісколл – (США); Ібрагім Маалуф, Моріс Андре – (Франція); Денніс Феррі, Хуго Хелфенштейн – (Швейцарія) та ін. Усі вище перелічені виконавці заслужили всесвітнє визнання й володіють універсальними можливостями гри на трубі. Біля витоків формування універсального мистецтва трубача перебували, на нашу думку, й такі відомі науковці та артистичні постаті: Г. Орвід, Т. Докшицер, І. Гишка, Д. Муєдінов та ін.



Універсальні навички, якими володіє трубач, варто розглядати крізь призму вимог виконання академічної та естрадної музики. Виокремлюючи універсальні навички, ми виявляємо в них ті виконавські властивості, що забезпечують трубачу мультифункціональність. На нашу думку, процес набуття універсальних навичок трубачем можна окреслити як досвід та як технологію:

**1) Основа фахового досвіду універсального мистецтва трубача:**

**а) Володіння традиційними та нетрадиційними виконавськими прийомами гри на трубі.** Виконавський прийом – це скеровані дії компонентів виконавського апарату, спрямовані на взаємодію між собою та досягнення звукового результату. Прийоми характеризують початок, ведення, закінчення та з'єднання звуків. Т. Докшицер вважав, що виконавські технічні прийоми це: «... самостійно існуючі засоби ведення, з'єднання звуків, засоби тремоловання, ковзання і повторення звуків.» [3, с. 20], сума прийомів складається у штрихи, а також, на його думку, існують деякі прийоми, які не мають ознак штрихів – це «... портаменто, фрулято, глісандо, тенуто,...» [3, с. 20], до них потрібно віднести і *вібрато*. У виконавський арсенал сучасного універсального трубача входять і джазові прийоми: *шейк вайд, шейк фаст, флін, турн, дойт, смір, бенд, ліп слер, дроп, ріп, сквіз* та ін. Потрібно додати, що звукові виразові засоби, такі як *мелізми*, теж виконуються за допомогою прийомів, наприклад, - *губні та аплікатурні трелі*. Відштовхуючись від вище наведених фактів, традиційними прийомами можна назвати ті прийоми, які перебувають у витоках формування трубною виконавства та звукової виразовості.

Нетрадиційним прийомам надає широку характеристику Д. Муєдінов, розділивши їх на два види: «До першого виду належать нетрадиційні прийоми гри з музичними способами звукоутворення або засобами видобування звуку: виконання мікроінтервалів (третьони, чверть тони, шестинатони, восьмина тони й т. д.); видобування гармонічних інтервалів та акордів; гра на препарованому інструменті й використання різних пристроїв та сурдин; комп'ютерні та електронно-акустичні методи обробки звуку» [5, с. 2,]. Повноцінне виконання музики східно-арабських колоритів можливо тільки за умови воло-



діння нетрадиційними прийомами виконання мікроінтервалів. Одним з яскравих прикладів оволодіння виконанням мікроінтервалів є гра відомого сучасного універсального трубача з арабським корінням Ібрагіма Маалуфа (Франція). До другого виду відносяться немусичні виконавські прийоми, що включають видобування на інструменті або окремих його частинах ударно-шумових ефектів, імітацію звуків природи, тварин і людини» [5, с. 2, 3]. Ілюстрацію таких нетрадиційних навичок вдало демонструє на трубі австралієць Кен Аллерс».

Науковець Д. Муєдінов також відносить до немусичних виконавських нетрадиційних прийомів техніку перманентного дихання: «Окремим підвидом немусичних виконавських прийомів є нетрадиційна техніка перманентного дихання, котра забезпечує безперервність видихуваного потоку повітря під час гри на трубі. Даний тип дихання розглядається як технологічний елемент виконавського процесу» [5, с. 2, 3]. Професор В. Качмарчик називає таке дихання «перманентний видих» [4, с. 3]. На нашу думку, техніка перманентного дихання складається із суми традиційних та нетрадиційних виконавських прийомів. Оволодіння технікою перманентного дихання надасть трубачеві можливості виконувати перекладення творів для інших інструментів, таких як скрипка та ін. Так, американський універсальний трубач, педагог Вінтон Марсаліс, виконуючи віртуозний твір скрипаля Н. Паганіні «*Безперервний рух*», застосовує перманентний видих.

**б) *Різностильова музично-виконавська практика трубача.***

Кожен виконавець протягом свого творчого шляху здобуває цінний мистецький досвід. Усі, виконані трубачем, музичні твори формують його індивідуальні професійні навички. Виконання *барокового, класичного, романтичного, модерністського, авангардного* репертуару вибудовує широку палітру академічних навичок трубача. Гра в стилях *блюз, джаз, свінг, латина (сальса, самба, румба, джайв, ча-ча-ча), рок, соул, фанк, кантрі, поп, (R&B, диско)* формує досвід естрадно-джазового виконавця. Тільки ті трубачі, які поєднують володіння усіма навичками, притаманними академічному та естрадно-джазовому виконавству, набувають всебічних, універсальних можливостей. Певна річ, виконавський практичний досвід базується, здебільшого,



на багаторічній грі в різних виконавських колективах. До певної міри це надає трубачу майстерності володіння різноманітними виконавськими прийомами, розширенням набору інструментарію виконавця при комбінуванні виконання творів репертуару. Професійність та компетенція таких універсальних трубачів як Аллен Віззутті (США), Томас Ганш (Австрія), та ін. демонструють беззаперечні свідчення постійного застосування здобутків різностильового музично-виконавського досвіду та високого ступеня ефективності таких навичок.

**в) Досвід імпровізації та аранжування.** Імпровізаційні здібності присутні майже в більшій половині усіх виконавців на трубі. Вони виявляються найчастіше під час виконання на сцені, коли трубач раптово забуває нотний текст і в цей момент з'являється власна версія фрагменту мелодії. Одним з визначень терміну імпровізації є одночасне створення та виконання музичного твору в реальному часі. Потреба у такому досвіді виникає, коли трубач в академічній або джазовій практиці зіштовхується з виконанням каденцій, імпровізацій або певного виду акомпанементу. Відомий американський трубач Артуро Сандоваль говорить у своєму майстер-класі «Слухання», що виконавець має вміти концентрувати свій музичний слух на гармонії та стилі музики, яку він виконує. Таким чином, трубач, перед яким стоїть завдання виконання імпровізації, скеровує своє мислення та слух у бік гармонічної основи акомпанементу, враховуючи усі деталі аранжування. Так, досвід в аранжуванні сприятиме виконанню з відчуттям та врахуванням функційної вертикалі викладу твору, що надасть милозвучності та фаховості виконуваному фрагменту твору та змогу віднайти найбільш вишуканий варіант. Саме визначення терміну *аранжування* є наступним: «(фр. *arrangement* – порядок, улаштування): перекладення» [8, с. 1] – обробка музичного твору, мелодії у різній гармонізації, фактурному викладі та стилі. Оволодіння трубачем технічними складниками імпровізації та навичками аранжування буде одною з переваг його універсальності.

## **2) Технологічна складова універсальних навичок трубача:**

**а) Витривалість м'язів губного апарату.** Вона побудована на пропорційній взаємодії двох процесів напруження та вивільнення генеруючого тіла (губ). Повноцінна користь від такої навички відчу-



вається трубачем, коли музичні композиції чергуються та вимагають академічного, а інколи – естрадного виконання. Посилений контроль за процесом вивільнення та напруження губного апарату надасть трубачу додаткових акумуляційних сил. Ще однією результативною рисою витривалості є можливість виконання твору без жодної паузи, завдяки техніці перманентного видиху. Оскільки, така техніка позбавляє повноцінної циркуляції крові в губах, м'язовий потенціал повинен мати велику витривалість, яка дозволить подолати довготривалі навантаження та завдання в різних послідовностях.

**б) Володіння комбінаторикою артикуляційно-аплікатурної сфери.** Технологія навички полягає у використанні певних позицій язика для досягнення виконання різноманітних артикуляційних умовних позначень (іноді специфічних висвітлень тембру певних нот [7, с. 9]) та ефективної взаємодії цих фонемних конструкцій з аплікатурою. Ці навички складуть основу керування одним з найважчих та рідко виконуваних артикуляційних прийомів, а саме – грою октавними стрибками із залученням комбінованої подвійної та потрібної атак. Також до комбінаторики артикуляційно-аплікатурної сфери відноситься застосування додаткової аплікатури та часткове підключення механізму вентильного або поршневого ходу. Такі навички надають музикантові важелі контролю за виконанням технічних складностей різної конструкції, інтонаційних відхилень, штрихів та традиційних і нетрадиційних прийомів, приміром, гри мікроінтервалів, (яка також відноситься до інтонаційно-висотного звукового відхилення).

**в) Застосування висотно-інтонаційного звукового фокусування та контроль гнучкості м'язів епітелію.** Усі м'язові ресурси губного апарату скеровуються в потрібній конфігурації без затримки та чітко взаємодіють між собою – це надає виконавцеві повноцінний контроль за фазами скорочення та релаксації. Подібного роду еластичність та гнучкість губних м'язів асоціюється з так званим «вільним апаратом». Універсальні можливості трубача Томаса Ганша свідчать, що оптимальним варіантом для виконання різної музики в його ансамблі є саме «вільний апарат». На першому плані у виконавців завжди має бути еластичність м'язів губ, а вже потім сила притиску, що фокусує та координує їх. Навички такого виду організовують влучність та





продуктивність роботи виконавця-трубача в різноманітних музичних ситуаціях, наприклад, виконання складних прийомів у штриху легато, таких як *широкий шейк* або висхідне повільне *глісандо* (яке також виконуються завдяки аплікатурі) та ін.

**г) Маніпуляції тембром звуку.** Зміна звукової характеристики в трубній практиці може відбуватися за рахунок зовнішнього технологічно-конструктивного фактору, до нього входять використання різних модифікації мундштука та інструмента або електронні перетворювачі звуку. Темброві зміни звуку, які відбуваються завдяки технологічним діям компонентів виконавського апарату трубача, потрібно зарахувати до внутрішнього фактору. Відтак, до процесів внутрішнього фактору тембрової зміни звуку варто віднести: використання внутрішніх резонаторів трубача, роботу стабілізованих і відкоригованих губних м'язів у певних позиціях та різно-амплітудному діапазоні, цілеспрямовані зміни вектору апертури губного отвору. Тепер виконання творів розбіжних стилів вимагає від трубачів застосовувати різнобарвний тембр звуку, наприклад, *субтон*: «В прохолодній манері стилю «кул», яка вимагала від трубачів нового *саунда*, розквітнув *субтон*...» [7, с. 3]. «*Subtone*» – «Підтон є найважливішим прийомом генерації звуку під час гри... в джазі, але іноді і в сучасній музиці» [10, с. 1]. Йому властиві такі риси як «... м'який звук, в якому повітряний шум чітко резонує» [10, с. 1]. Модифікація тембру звуку полягає в зміні частотного діапазону тону.

Таким чином, на нашу думку, вище перераховані навички сформують універсальні ґрунтовні засади для вільного виконання різностильового репертуару, які полягають у вмінні свідомо маніпулювати різними видами тембру звуку.

**д) Техніка виконання крайніх меж діапазону.** «З практики відомо, що ступінь загального фізичного навантаження під час гри на трубі прямо пропорційний висоті та силі звуків, що їх видобуває виконавець» [1, с. 122]. Середній регістр є зоною відносного комфорту трубача, проте зовсім інші зусилля потребує виконання нижнього регістру. Дещо іншої думки притримується науковець І. Гишка «Звуки нижнього та середнього регістрів видобуваються без зайвих зусиль» [1, с. 122]. На нашу думку, нижній регістр має свої складності





виконання. З поступовим опануванням нижнього діапазону, трубачі почали освоювати видобування звуків, які сягали межі «до» великої октави. При цьому, витрати дихання сягали максимального об'єму, що зумовлювало складність та потребу адаптації отвору губ до виконання низьких нот. Що стосується гри у діапазоні високого регістру третьої, четвертої та п'ятої октав, добре оцінити усі деталі можна зі слів І. Гишки: «На них витрачається багато фізичної енергії, яка, насамперед, скеровується на створення повітряного струменя високого тиску, а відтак (при проходженні в мундштук) і великої швидкості». Адаптація до виконання крайніх меж діапазону полягає у пристосуванні виконавських позицій таких чинників, як повітряний струмінь, робота язика, фокусування губних м'язів, допоміжного потенціалу генераторів звуку (набутого м'язового фундаменту) та застосування зовнішніх і внутрішніх резонаторів звуку, різноманітні положення мундштука й ступінь його натиску, положення інструмента, положення корпусу виконавця. Усі вони відіграють важливу роль у взаємодії та індивідуальних пошуках трубача, які спрямовані на злагоджену роботу виконавського процесу й на досягнення якісного звучання меж діапазону. Дані навички найкраще в світі демонструє американський трубач кубинського походження з універсальними можливостями Артуро Сандоваль. Зі слів очевидців його майстер-класів, Артуро Сандоваль радить для розширення діапазону розвивати різні технологічні аспекти: культуру звуку, гнучкість губного апарату, артикуляцію, (особливо подвійну та потрійну атаки), за допомогою методичних трубних шкіл: Ж. Арбана, Г. Кларка, К. Карузо, К. Гордона, Т. Докшицера, Ч. Коліна та ін.

Цікаву думку про освоєння високого регістру нещодавно обґрунтував український науковець І. Гишка. Сьогодні вона вже формалізована свідоцтвом авторського права (№ 79713 від 11.06.2018) як винахід: «перед звуковидобуванням високих звуків третьої октави автор статті рекомендує тримати губи повністю закритими, а корінь язика у положенні, як при вимові існуючого в українській мові йотованого звуку (дифтонгу) *Ї*» [2, с. 101].

**е) Майстерність довготривалого виконання в крайніх межах звуко-динамічної зони у високому регістрі.** Участь в різних колекти-



вах, виконання в яких передбачає академічну або естрадно-джазову техніку, вимагає відповідних навичок гри у крайніх динамічних зонах та регістрах. Так, виникають сприятливі умови для зародження універсальних навичок та набуття досвіду трубачів-універсалістів. В трубному виконавстві неодноразово лунає думка, що гра в динамічній зоні «*p*», «*pp*», «*ppp*», «*pppp*» у третій октаві неможлива. Схожі переконання можна почути в різних оркестрах та спрямовані вони, зазвичай, до диригента. На нашу думку, виконавці-універсалісти підтверджують своєю практикою протилежне, демонструючи ці вміння досить часто. Подібне вміння передбачає в своїй основі велику концентрацію напруги та високоефективний, виважений алгоритм розподілу виконавських ресурсів та енергетичних сил трубача. Існують і певні ризики зриву губного апарату. Його може спричинити довготривале виконання у високому регістрі при грі на «*p*», «*pp*», «*ppp*», «*pppp*», або «*f*», «*ff*», «*fff*», «*ffff*», адже завдання такого типу призводить до значних м'язових та повітряних навантажень. Це інколи породжує руйнівні наслідки, після яких в окремих трубачів тимчасово зникає звук. Нашим застереженням від наслідків таких перевантажень буде порада трубачам під час виконавського процесу уважно слідкувати за фазами скорочення м'язів губного апарату. Виконання, поставлених у підпункті завдань, приховує ще одну складність: присутність високого повітряного тиску в легенях і ротовій порожнині, що впливає на зростання загального артеріального тиску. Схожі твердження описує професор Г. Орвід, його дослідницькі експерименти вказували на наявність понад 0,2 атмосфери тиску в ротовій порожнині виконавця [6, с. 199]. Трубачі мають добре усвідомлювати всі фізіологічні навантаження на організм і слідкувати за якісними показниками свого фізичного стану, використовуючи в певні виконавські моменти примусову декомпресію (додатковий видих залишкового вуглекислого газу), стабілізуючи обмін кисню й вуглекислого газу та зменшуючи внутрішню напругу.

**Висновки.** Музичне виконавство переживає один з найяскравіших моментів свого розвитку. Музиканти-трубачі, працюючи у вузькій спеціалізації, добре розуміють, що рівень технології виконання за останні роки настільки стрімко зріс, що виконавці змушені шу-



кати альтернативних методів його досягнення. Трубне виконавське мистецтво на сучасному етапі потребує нових якісних ідей щодо його вдосконалення та розвитку. Відтак, коли педагоги-трубачі засновують свою школу на навичках вузької спеціалізації академізму або естрадно-джазового спрямування, музична індустрія трубачів недоотримує цінні фахові кадри.

Таким чином, окреслено потребу в розширеному опануванні спеціальних навичок трубача, які дадуть можливість виконавцям опанувати широкий спектр вмій, досягнути майстерності та проявити себе в широкому середовищі оркестрових чи ансамблевих колективів. В статті звертаємо увагу на те, що більшість визнаних світом трубачів, які досягли професійного виконання академічної та джазової музики, здобули універсальні можливості за допомогою новітніх методів опанування технікою. Визначено набір навичок, якими має володіти універсальний трубач, а також наводяться імена трубачів з універсальними можливостями, чії постаті дають уявлення про виклики сучасного музичного світу.

Отже, розглянуті в статті універсальні навички варто рекомендувати трубачам впровадити до власної системи персональних занять. Майстерно оволодівши ними, трубач відкриє світ нових виконавських можливостей.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гишка, І. (2010). *Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача. (історія, теорія, методика, практика)*. Львів: АСВ, 183.
2. Гишка, І. С. (2018). Ї у виконавській практиці трубача. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*, 9, 98–103.
3. Докшицер, Т. (1999). *Путь к творчеству*. – Москва : Муравей, 216.
4. Качмарчик, В. П. (1995). *Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах: проблеми історії та фізіології*: (Автореф. Дис ... канд. мистецтвознавства). Київ: КДМК імені П. І. Чайковського, 24.
5. Муєдінов, Д. М. (2017). *Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку*. (Дис ... канд. мистецтво-



- знавства). Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 229 с.
6. Орвид, Г. (1976). Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе. *Мастерство музыканта-исполнителя*, 2, 186–212.
  7. Степурко, О. (1989). *Трубач в джазе*. Москва : Советский композитор, 208.
  8. Матеріал з Вікіпедії. Визначення поняття Аранжування. Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B6%D1%83%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F>
  9. Матеріал из Викисловарь. Определение понятия Универсальность. Retrieved from <https://ru.wiktionary.org/wiki/%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C>
  10. Wikipedia material. Definition of the concept Subtone. Retrieved from <https://de.wikipedia.org/wiki/Subtone>

## REFERENCES

1. Gyshka, I. (2010). *Zvukoutvorennja jak vazhlyva skladova tehnicnoi doskonalosti trubacha. (istorija, teorija, metodyka, praktyka) [Sound formation as an important component of the technical perfection of the trumpeter. (history, theory, methodology, practice)]*. Lviv: ASV, 183 [in Ukrainian].
2. Gyshka, I. S. (2018). Ij u vykonavs'kyj praktyci trubacha. [Yi in the trumpeter's performing practice.] *The History of formation and development prospects of wind music in the context of national culture of Ukraine and abroad countries: Collection of scientific works* 9, 98–103. Rivne [in Ukrainian].
3. Dokshytser, T. (1999). *Put k tvorchestvu. [The path to creativity]*. Moscow : Muravei, 216 [in Russian].
4. Kachmarchyk, V. P. (1995). *Permanentnyi vydykh u vykonavstvi na dukhovych instrumentakh: problemy istorii ta fiziologii [Permanent exhalation in the performances on wind instruments: problems of history and physiology:] (Extended abstract of Candidate's thesis)*. Kyiv State Music Conservatory named after P. I. Chaikovsky, 24 [in Ukrainian].
5. Muiedinov, D. M. (2017). *Netradytsiini vykonavski pryomy na trubi v konteksti istoriko-khudozhnogo rozvytku. [The extended performance techniques of the trumpet playing in the context of historical and artistic development]*.



(Candidate's thesis). Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].

6. Orvyd, G. (1976). Nekotoryye obiektyvnyye zakonomernosti zvukoobrazovaniya y uskusstvo ygryy na trube [Some objective laws of sound formation and the art of playing the trumpet]. *Mastery of the musician-performer*, 2, 186–212 [in Russian].
7. Stepurko, O. (1989). *Trubach v dzhaze [Trumpeter in jazz]*. Moscow: Soviet kompozitor, 208 [in Russian].
8. Material z Wikipedii. Vyznachennia poniattia Aranzhuvannia [Definition of Arrangement]. Retrieved from: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B6%D1%83%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F>
9. Material iz Vikislovar'. Opredelenie ponjatija Universal'nost' [Definition of the concept of universality]. Retrieved from: <https://ru.wiktionary.org/wiki/%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C>
10. Wikipedia material. Vyznachennia poniattia Subtone [Definition of the concept subton]. Retrieved from: <https://de.wikipedia.org/wiki/Subtone>

*Стаття надійшла до редакції 21.07.2019 р.*



УДК 780.641.071.2.071.5 (477.54)

DOI 10.34064/khnum1-5412

**Коновал К. К.**

ORCID 0000 0001 7945 3843

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Флейтове мистецтво в Харкові: виконавські та педагогічні традиції**

**АНОТАЦІЯ** ■ **Коновал К. К. Флейтове мистецтво в Харкові: виконавські та педагогічні традиції.** Стаття присвячена дослідженню флейтового мистецтва Харкова в аспекті єдності та взаємодії виконавських і педагогічних традицій. Традиції флейтової музики в Харкові тісно пов'язані з традиціями європейського музичного мистецтва, проте мають і свою самобутність, яка зумовлена не тільки музичними, але й історичними, національно-культурними, людськими чинниками. Особливості Харкова, як міста на військовому кордоні, відбилися на виконавській (жанри, репертуар, виконавська стилістика) та педагогічній специфіці флейтової музики. Наймайстерніші виконавці на флейті в Харкові були, як правило, провідними викладачами та знаними просвітитниками. Подальший розвиток флейтової музики на Харківщині аж до наших днів помітно збагатив традиції європейської музичної культури з її різноманітним репертуаром в усіх жанрах та стилях, проте регіональна специфіка залишається цілком впізнаваним стрижнем. ■ **Ключові слова:** *флейта, флейтове мистецтво, Харків; виконавська традиція, педагогічна традиція.*

**АННОТАЦИЯ** ■ **Коновал К. К. Флейтовое искусство в Харькове: исполнительские и педагогические традиции.** Статья посвящена исследованию флейтового искусства Харькова в аспекте единства и взаимодействия исполнительских и педагогических традиций. Традиции флейтовой музыки в Харькове тесно связаны с традициями европейского музыкального искусства, однако имеют и свою самобытность, которая обусловлена



не только музыкальными, но и историческими, национально-культурными, человеческими факторами. Особенности Харькова, как города на военном рубеже, отразились на исполнительской (жанры, репертуар, исполнительская стилистика) и педагогической специфике флейтовой музыки. Искusstvennye исполнители на флейте в Харькове были, как правило, ведущими преподавателями и известными просветителями. Дальнейшее развитие флейтовой музыки на Харьковщине до наших дней заметно обогатило традиции европейской музыкальной культуры с её разнообразным репертуаром во всех жанрах и стилях, однако региональная специфика остаётся вполне узнаваемой. ■ **Ключевые слова:** *флейта, флейтовое искусство, Харьков, исполнительская традиция, педагогическая традиция.*

**ABSTRACT ■ Konoval K. K. The flute art in Kharkiv: the performing and pedagogical traditions.**

■ **Logical reason for research.** The flute art has its own history of development, which is marked by different traditions – the performing, composing, and pedagogical. The mentioned traditions outline the ways of the development of the flute art of the present and the future; they have a certain originality of geographical and cultural orientation. Today, the flute art is the subject of the audience demand, the performing and composing creativity, and has a solid repertoire in various styles and genres of both translations and original compositions in many instrumental compounds, ranging from solo to various ensembles and orchestras. This situation in music practice requires the theoretical understanding and generalization, including those in the projection of national and cultural traditions of different countries and regions. However, we can state that, at the moment, music science addresses the performance on the flute not systematically, mostly in a methodological direction. The Ukrainian flute art is closely related to the traditions of the flute music of Western European and Eastern European music art, but it also has its originality, which exists owing not only to musical (intonation, genre, and repertoire), but also to the historical, national-cultural or human reasons. Kharkiv, as one of the historical and cultural centres of Ukraine, has a rich musical history, and traditions of the flute art are its important component.

**Innovation.** The presented article is devoted to the research of the Kharkiv flute art in the aspect of unity and interaction of the performing and pedagogical



traditions. This aspect combines a number of historical, theoretical, and practical questions, and allows finding their answers related to the demands of both music science and music practice. We are talking about a number of aspects of the study of the flute art in the aspect of music regionalism, from organology and common European traditions of the flute art to the peculiar features of its development in Kharkiv in all the directions – the composing, performing, and pedagogical.

**Objectives.** The purpose of the study is to identify the specifics of the performing and pedagogical traditions of the flute art in Kharkiv in the aspects of the continuity from European musical art and the identity of the Ukrainian, in particular, Kharkiv flute school.

**Methods.** The main methods of the presented research are the historical one and the systematic one. The first one is related to the historical factors of the development of the flute art both in the European and Ukrainian historical cultural and artistic context. The second one allows one to represent the performing and pedagogical traditions associated with the flute art in their legacy and cultural and regional specification.

**Results and Discussion.** Kharkiv is one of the most important historical and cultural centres of Ukraine. Its military purpose determined the nature of music playing (the regimental music of the Kharkiv Cossack Regiment), its instruments (primarily the wind instruments) and the genre direction. The relevant performing and pedagogical traditions of the Kharkiv musical culture are still marked today by the significant influence of the Kharkiv Wind Instruments School, known both in Ukraine and abroad. The flute art is an important and illustrative part of this historical process.

The regimental music influenced the development of music education and training of musicians in Kharkiv – the opened schools for teaching children also had a “military profile” (from the nature of the student recruitment to instrumentation and repertoire). In the 18th-19th centuries the flute was spreading in the general education system in Ukraine. Many Ukrainian art and culture figures started their musical training with the flute and perfectly mastered the instrument; the spread of the flute in the musical life of the 18th century is mentioned in the writings by M. Zagaykevych, O. Schreyer-Tkachenko, I. Pyaskovsky and others. The musical activity of the national enlightener G. Skovoroda can be considered essential in this sense; the flute was his companion in many years of his legendary travels about Ukraine.





The subsequent opening of schools and vocal-instrumental classes at Kharkiv College demonstrated the expansion of the character of the performing and pedagogical foundations of the flute art in Kharkiv, connected not only with military music, but also with the development of noble-house culture and theatrical and amateur practice. Flute performers were one of the first orders to European teachers. The flute was a part of practically all the variants of ensembles and orchestras of Kharkiv and Slobidska Ukraine. This stimulated the development of performing skills, music pedagogy, composing creativity. It is important that the most skilled flute performers in Kharkiv were, as a rule, the leading teachers and educators. In addition, the Kharkiv wind instruments performance and pedagogy were characterized by such a quality as multi-instrumentalism. At different times, the flute art in Kharkiv (both the performing one and the pedagogical one) was glorified by such artists as I. Vitkovsky, I. Lozynsky, K. Kestner, E. Prill, F. Kuchera, A. Boroznin, E. Krychevsky, G. Heck, D. Rykov, F. Prokhachev. Representing various national schools, they ensured the multicultural development of the Kharkiv flute art. In the 20th-21st centuries the activity of the teachers and students of Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky who were putting their forces into the creation of the local ensembles and orchestras played a decisive role in the development of the flute art in Kharkiv.

**Conclusions.** The “genetic memory” of Kharkiv’s history as a city-military frontier was reflected in the performing and pedagogical traditions of wind instruments music, in particular, the flute art, in its performing (genres, repertoire, and performing stylistic) and pedagogical specificity. The further development of the flute music in the Kharkiv region has enriched these traditions of European music with its diverse repertoire in all genres and styles, but the Kharkiv specificity remains its recognizable core. The summarized results of the presented article indicate that the selected aspect of the study, related to the characteristic of the performing and pedagogical traditions of the flute art in Kharkiv through the prisms of continuity and interaction, is the link that integrates the theoretical and practical directions of studying the art of the flute playing into the whole complex of knowledge, that helps to understand the universal and specific in the processes of the development of the flute art in different aspects – the historical, cultural-regional, and artistic, etc. ■ **Key words:** *flute, flute art, Kharkiv, performing tradition, pedagogical tradition.*



**Огляд літератури.** Огляд бібліографії з питань духової музики в Харкові показав, що дослідження, присвячені власне флейтовому мистецтву Харківщини, практично відсутні<sup>1</sup>. Проте є певна кількість джерел та наукових праць з історії виконавства на духових інструментах Харкова – від витоків до сьогодення, у більшій частині яких можна зустріти різною мірою розгорнуту інформацію і про історію флейтового виконавства та педагогіки. З архівних, епістолярних матеріалів, мемуарів, офіційних звітів, газетної публіцистики, критичних та наукових статей XVIII – початку XX століття постають оркестрова практика Харківщини в контексті історії Харкова, діяльність музично-освітніх закладів та розвиток професійної музичної освіти, постаті видатних виконавців і педагогів. Авторами подібних публікацій були не тільки музиканти, але й історики, видатні особистості науково-просвітницької спільноти Харкова, України та Російської імперії загалом. Цікавим інформаційним напрямом у вивченні питань духового мистецтва Харківщини є історія військово-оркестрового мистецтва, що зумовлене військовим походженням міста та відповідним характером всіх сторін його життя. Щодо досліджень історії професійного музичного мистецтва Харкова, слід відзначити праці О. Кононової (1992), В. Московкіна, О. Щелкановцевої та інших, присвячені різним аспектам історії музичної культури Харківщини. Важливими науковими джерелами XX століття є праці з історії виконавства на духових інструментах В. Апатського (2010), О. Баранцева (1973), В. Богданова (2000), В. Качмарчика (2008), Р. Малиновської (2009), О. Овчара (2017), А. Розенберга (1980), Ю. Усова (1986), А. Черних (1989) та інших авторів. Треба окремо відзначити дослідження І. Якустіді (1992), який в ювілейному збірнику, присвяченому 75-річчю Харківського інституту мистецтв, а також оновлену інформацію з цього питання у працях, присвячених 90-річчю (2007) та 95-річчю (2012) утворення ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Таким чином, огляд історіографічних джерел та сучасних наукових досліджень історії виконавства на духових інструментах Харкова де-

---

<sup>1</sup> Треба відзначити статтю львівського дослідника А. Карпяка (2014), присвячену постаті флейтиста Федора Прохачова, що працював як у Львові, так і у Харкові.



монструє відсутність спеціальних, тим більше – комплексних робіт з питань флейтового мистецтва, що обумовлює актуальність обраної теми.

**Мета** представленої дослідження – виявити специфіку виконавських та педагогічних традицій флейтового мистецтва в Харкові в аспектах спадкоємності від європейського музичного мистецтва та самобутності української, зокрема, харківської флейтової школи.

Основними **методами** представленої дослідження є історичний та системний. Перший пов'язаний з історичними факторами розвитку флейтового мистецтва як в європейському, так і в українському історичному культурно-мистецькому контексті. Другий дозволяє представити виконавські та педагогічні традиції, пов'язані з флейтовим мистецтвом, в їхній спадкоємності та культурно-регіональній специфіці.

**Виклад основного матеріалу.** Флейтове мистецтво завжди було і є об'єктом серйозного слухацького попиту, виконавської та композиторської творчості, має солідний репертуар у різних стилях та жанрах, як перекладень, так і оригінальних творів у багатьох інструментальних складах – від виконавства solo до різноманітних ансамблів та оркестрів. Така ситуація в музичній практиці потребує теоретичного осмислення та узагальнення, зокрема, з урахуванням національно-культурних традицій різних країн та регіонів. Проте, ми можемо констатувати, що на даний момент музична наука звертається до виконавства на флейті не системно, здебільшого, в методологічному контексті. Представлена стаття присвячена дослідженню флейтового мистецтва Харкова в аспекті єдності та взаємодії виконавських та педагогічних традицій. Цей аспект поєднує ряд історичних, теоретичних і практичних питань, а також дозволяє знайти на них відповіді, пов'язані із запитом як музичної науки, так і музичної практики. Мова йде про комплексне вивчення флейтового мистецтва в аспекті музичної регіоналістики, від органології та загальноєвропейських традицій флейтового мистецтва до особливостей його розвитку в Харкові на всіх його напрямках.

Флейтове мистецтво має свою історію розвитку, яка позначена існуванням різних традицій – виконавських, композиторських, педагогічних. Названі традиції окреслюють шляхи розвитку флейтового мистецтва сьогодення та майбутнього, вони мають певну самобутність гео-



графічно-культурного характеру. Українське флейтове мистецтво тісно пов'язане з традиціями флейтової музики західноєвропейського та східноєвропейського музичного мистецтва, проте, позначене і власними особливостями, які зумовлені не тільки музичними (інтонаційними, жанровими, репертуарними), але й історичними, національно-культурними, людськими чинниками. Харків має свою багату музичну історію, і традиції флейтового мистецтва – її важлива складова.

Харків – один із найважливіших історико-культурних центрів України. Його військове призначення обумовило й характер музикування (зокрема, полкова музика Харківського козацького полку), його інструментарій (перш за все, духові інструменти) та жанровий напрям. Відповідні виконавські та педагогічні традиції харківської музичної культури й сьогодні позначені значним впливом харківської духової школи, відомої в Україні та за її межами. Флейтове мистецтво складає суттєву частину цього історичного процесу. Полкова музика впливала на розвиток музичного навчання й підготовки музикантів у Харкові – навіть тодішні школи мали «військовий профіль» (від особливостей набору учнів – до інструментарію та репертуару). У XVIII–XIX ст. флейта поширюється в системі загальної освіти в Україні. Багато українських діячів мистецтва та культури розпочинали своє музичне навчання саме з флейти й чудово володіли інструментом; про поширення флейти в музичному побуті XVIII ст. згадують у своїх працях М. Загайкевич, О. Шреєр-Ткаченко, І. Пясковський та ін. Визначальною в цьому сенсі є музична діяльність народного просвітника Г. Сковороди; флейта була його супутницею в багаторічних мандрівках Україною. В подальшому відкриття шкіл та вокально-інструментальних класів при Харківському колегіумі демонструвало розширення характеру виконавських та педагогічних засад флейтового мистецтва в Харкові, пов'язане не тільки з військовою музикою, але й розвитком дворянсько-садибної культури та театральною й музичною аматорською практикою. Виконавці на флейті були одним з перших замовлень щодо вчителів-європейців.

Військове призначення міста обумовило спільний характер музикування, насамперед, це були військові ансамблі та оркестри з відповідним інструментальним складом, основу якого представляли духові інструменти, та репертуаром. Флейта входила до складу всіх



варіантів ансамблів та оркестрів Харкові та всієї Слобідської України. Цікавим є факт, що на Слобідській Україні більш поширеним був один з типових складів ансамблів інструментальної музики. За визначенням В. Богданова, це ансамбль народних інструментів з додаванням духових інструментів. Окрім того, існували такі склади як ансамблі духових інструментів або духові оркестри та мішані оркестри, що іноді сягали обсягів симфонічного оркестру (Богданов, 2000). Цікавим, на нашу думку, є факт існування духового оркестру – ансамбль з 2-х флейт, 2-х кларнетів, 2-х фаготів та 2-х валторн, іноді ще й дубльований. В. Богданов вказує, що для такого оркестру робилися численні перекладення популярної оперної й оркестрової музики, зокрема, танців та обробок народних пісень.

Важливо, що наймайстерніші виконавці на флейті у Харкові були, як правило, провідними викладачами та просвітниками. Крім того, для харківського духового виконавства та педагогіки була притаманна така якість, як мультиінструменталізм. У різні часи флейтове мистецтво Харкова (як виконавське, так і педагогічне) прославили такі митці, як І. Вітковський, І. Лозинський, К. Кестнер, Е. Прілл, Ф. Кучера, А. Борознін, Е. Кричевський, Г. Гек, Д. Риков, Ф. Прохачов. Представники різних національних шкіл, вони забезпечили мультикультурний розвиток флейтового мистецтва Харкова. У XX–XXI століттях визначальну роль у розвитку флейтового мистецтва Харківщини відіграє діяльність викладачів та студентів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, силами яких, зокрема, створювалися місцеві ансамблі та оркестри.

Крім того, музиканти – виконавці на духових інструментах – не обмежуються концертною практикою, а звертаються до музикознавчого усвідомлення тих виконавських і педагогічних питань, які пов'язані з комплексом історичних закономірностей, що вимагають наукового розуміння і оцінки. Такі імена, як В. Апатський, В. Богданов, В. Качмарчик, Г. Абаджян, О. Овчар достойно презентують духове мистецтво в українському музикознавстві як серйозну базу, на основі якої можуть виникати численні напрями подальших досліджень.

«Генетична пам'ять» історії Харкова як міста – військового рубежу суттєво відбилася на виконавських та педагогічних традиціях ду-



хової музики, зокрема, флейтовому мистецтві, на його виконавській (жанри, репертуар, виконавська стилістика) та педагогічній специфіці. Подальший розвиток флейтової музики на Харківщині (аж до наших днів) збагатив традиції європейської музики з її багатим репертуаром в усіх жанрах та стилях, проте харківська специфіка залишається впізнаваним її стрижнем. Зокрема, мова йде про перевагу ансамблевого та оркестрового музикування над сольним, що зумовлено історично перевагою військової (полкової) музики з часів заснування Харкова як фортеці. Ще однією важливою традицією флейтового мистецтва Харкова є педагогічна, позначена, зокрема, специфікою мультиінструменталізму (викладачі як виконавці володіли зазвичай кількома інструментами, й не тільки духовими), а також діяльним універсалізмом – провідні виконавці були і провідними педагогами, і просвітителями на ниві розвитку музичного мистецтва й культури Харкова.

**Висновки.** Основні тези представленої статті свідчать про те, що обраний аспект дослідження, пов'язаний з характеристикою виконавських та педагогічних традицій флейтового мистецтва в Харкові крізь призму спадкоємності та взаємодії, є важливим та показовим. Він став тією ланкою, яка інтегрує теоретичний та практичний напрями вивчення мистецтва гри на флейті в єдиний комплекс знань, що допомагає розумінню універсального та специфічного у процесах розвитку флейтового мистецтва в різних ракурсах – історичному, культурно-регіональному, мистецькому тощо. Результати подібних досліджень окреслюють поточні науково-теоретичні та науково-методологічні завдання для дослідників, виконавців, композиторів та педагогів, чия творчість пов'язана з мистецтвом гри на флейті. У перерахованих напрямках вбачаються й подальші шляхи досліджень флейтового мистецтва за різних культурно-історичних та географічних умов.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Апатский, В. (2010) *История духового музыкально-исполнительского искусства*. Киев : Задруга, 320.
- Баранцев, А. (1973) *Обучение игре на духовых инструментах в России конца XVIII – начала XX вв.* (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ленинград : Ленинградская консерватория, 18.



- Богданов, В. О. (2000) *Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку ХХ ст.)*. Харків : Основа, 342.
- Богданов, В. О. (2012) Кафедра оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування. *Зоряний час : Нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 58–69.
- Веркіна, Т. (2007) *Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*. Харків : Харківський держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 336.
- Карп'як, А. (2014) Професійні таємниці флейтиста Федора Прохачова. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 14, 21–27.
- Карп'як, А. (2012) Світоглядні орієнтири сучасного флейтиста. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*, 11, 84–92.
- Качмарчик, В. (2008) *Немецкое флейтовое искусство XVII–XIX вв.* Донецк : Юго-Восток, 311.
- Кононова, Е. (1992) Из истории Харьковского института искусств. *Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского 1917–1992*. Харьков, 18–40.
- Малиновська, Р. (2009) Рогові оркестри Росії та України. *Науковий вісник : зб. наук. праць*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 83, 89–100.
- Московкин, В. М. К истории харьковского музыкального образования. Опыт систематического исследования (1910–1940 гг.) Retrieved from <http://www.dspace.bsu.edu.ru/handle/123456789/14446>.
- Овчар, О. П. (2017) *Духове виконавство у Харкові XVIII – початку ХХ століття: етапи еволюції* (автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 16.
- Розенберг, А. А. (1980) Духовые инструменты и некоторые особенности их использования в отечественной исполнительской практике XVIII в. *Вопросы оркестровки : сб. трудов*. Москва, 47, 7.
- Усов, Ю. (1986) *История отечественного исполнительства на духовых инструментах*. Москва : Музыка, 190.
- Черных, А. (1989) *Советское духовое инструментальное искусство* : справочник. Москва : Сов. композитор, 320.



Щелкановцева, Е. М. Из истории харьковских струнных классов. Retrieved from <http://elmichsch.narod.ru/Razd3/PraNign34.html>.

Якустиди, И. (1992) Кафедра духовых и ударных инструментов *Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского 1917–1992*. Харьков. 182–197.

## REFERENCES

- Apatskiy, V. (2010) *Istoriya dukhovogo muzykalno-ispolnitelskogo iskusstva [History of wind musical performing art]*. Kiev : Zadruga, 320 [in Russian].
- Barantsev, A. (1973) *Obuchenie igre na dukhovyykh instrumentakh v Rossii kontsa XVIII – nachala XX vv. [Learning to play wind instruments in Russia at the end of the 17th – the beginning of the 20th centuries]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Leningrad: Leningrad Conservatory, 18 [in Russian].
- Bohdanov, V. O. (2000) *Istoriia dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrainy (vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX st.) [History of Ukrainian Wind Music (From Ancient Times to the Beginning of the 20th Century)]*. Kharkiv : Osnova, 342 [in Ukrainian].
- Bohdanov, V. O. (2012) Kafedra orkestrovyykh dukhovyykh instrumentiv i operno-symfonichnoho dyryhuvannia [Department of orchestral wind instruments and opera-symphonic conducting]. *Star Time: Essays on the 95th Anniversary of the I. P. Kotlyarevsky KNUM*. Kharkiv : Vydavnytstvo TOV «S. A. M.», 58–69 [in Ukrainian].
- Vierkina, T. (2007) *Pro Domo Mea: Narysy. Do 90-richchia z dnia zasnuvannia Kharkivskoho derzhavnoho universytetu mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho [Pro Domo Mea: Essays. To the 90th Anniversary of the Founding of I. P. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts]*. Kharkiv : I. P. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts, 336 [in Ukrainian].
- Karpiak, A. (2014) Profesiini taiemnytsi fleitysta Fedora Prokhachova [The professional secrets of the flutist Fyodor Prokhachov]. *Ukrainian Art Studies: materials, research, reviews*, 14, 21–27 [in Ukrainian].
- Karpiak, A. (2012) Svitohliadni oriiientyry suchasnoho fleitysta [The outlook of modern flutist]. *Bulletin of the University of Lviv. Series: Art Studies*, 11, 84–92 [in Ukrainian].
- Kachmarchik, V. (2008) Nemetskoe fleytovoe iskusstvo XVII–XIX vv. [German flute art of the 17th–19th centuries]. Donetsk : Yugo-Vostok, 311 [in Russian].





- Kononova, Ye. (1992) Iz istorii Kharkovskogo instituta iskusstv [From the history of the Kharkov Institute of Arts]. *I. P. Kotlyarevsky Kharkov Institute of Arts 1917–1992*. Kharkov, 18–40 [in Russian].
- Malynovska, R. (2009) Rohovi orkestry Rosii ta Ukrainy [Horn Orchestras of Russia and Ukraine]. *Scientific Bulletin: Collection of scientific works*. Kyiv : National Music Academy of Ukraine named after P. I. Chaikovsky, 83, 89–100 [in Ukrainian].
- Moskovkin, V. M. K istorii kharkovskogo muzykalnogo obrazovaniya. Opyt sistematicheskogo issledovaniya (1910–1940 gg.) [To the history of Kharkov musical education. The experience of systematic research (1910–1940)]. Retrieved from <http://www.dspace.bsu.edu.ru/handle/123456789/14446>. [in Russian].
- Ovchar, O. P. (2017) *Dukhove vykonavstvo u Kharkovi XVIII – pochatku XX stolittia: etapy evoliutsii* [Spiritual Performance in Kharkov XVIII – Early XX Century: Stages of Evolution]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv : I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 16 [in Ukrainian].
- Rozenberg, A. A. (1980) Dukhovye instrumenty i nekotorye osobennosti ikh ispolzovaniya v otechestvennoy ispolnitelskoy praktike XVIII v. [Wind instruments and some features of their use in domestic performing practice of the XVIII century]. *Orchestration Issues: Proceedings*. Moskva, 47, 7 [in Russian].
- Usov, Yu. (1986) *Istoriya otechestvennogo ispolnitelstva na dukhovykh instrumentakh* [The history of domestic performance on wind instruments]. Moskva : Muzyka, 190 [in Russian].
- Chernykh, A. (1989) *Sovetskoe dukhovoie instrumentalnoe iskusstvo* [Soviet wind instrumental art] : directory. Moskva : Sov. kompozitor, 320 [in Russian].
- Shchelkanovtseva, Ye. M. Iz istorii kharkovskikh strunnykh klassov [From the history of Kharkov string classes]. Retrieved from <http://elmichsch.narod.ru/Razd3/PraNign34.html>. [in Russian].
- Yakustidi, I. (1992) Kafedra dukhovykh i udarnykh instrumentov [Department of wind and percussion instruments]. *I. P. Kotlyarevsky Kharkov Institute of Arts 1917–1992*. Kharkov, 182–197 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.09.2019 р.



## ДОДАТОК 1

### **Бібліографія наукових праць В. О. Богданова (наведено за виданням: Богданова Л. А. Валерий Богданов. К 70-летию музыканта : монография. Харьков, 2009. — С. 42–46)**

Библиография научных работ В. А. Богданова (приводится по изданию: Богданова Л. А. Валерий Богданов. К 70-летию музыканта : монография. Харьков, 2009. — С. 42–46)  
Bibliography of the scientific works by V. O. Bohdanov (given by edition: Богданова Л. А. Валерий Богданов. К 70-летию музыканта : монография. Харьков, 2009. — Р. 42–46).

1. Богданов В. А. **Кандидатская диссертация** «Трактовка духовых инструментов в симфониях украинских композиторов дооктябрьского периода», защищённая в 1991 г. В Киевской консерватории имени П. И. Чайковского.
2. Богданов В. О. **Докторська дисертація** «Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття)», захищена в 2008 році в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського.

### **Монографії та статті**

3. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України: монографія. — Харків : Основа, 2000. — 336 с.
4. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку ХХ століття) : монографія. Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. 2-ге вид. — 349 с.
5. Богданов В. А. Духовая музыка в Киеве XVIII – начала XX вв. // Исполнительство на духовых инструментах. История и методика. — Киев, 1986. — С. 81–98.
6. Богданов В. А. Трактовка духовых инструментов в симфониях украинских композиторов дооктябрьского периода. — Київ, 1991 — 90 с.
7. Богданов В. А. Формирование духового искусства на Украине // Міжнародна науково-практична конференція «Традиційна народна культура: збереження самобутності в умовах глобалізації»: Тези доповідей. — Харків : Регіон-інформ, 2004. — С. 16–20.



8. Богданов В. О. Духовий інструментарій античних міст-держав Північного Причорномор'я // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць вузів худож.-буд. профілю України і Росії. — Харків, 2003 — №№ 5–6. — С 13–16.
9. Богданов В. О. Рогові оркестри в Україні // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2005. — № 1. — С. 30–43.
10. Богданов В. О. Музичні класи Харківського університету // Київ. музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. — Київ, 2005. — Вип. 18. — С. 251–260.
11. Богданов В. О. «Фантазії на дві українські народні теми» для флейти та фортепіано М. Лисенка // Муз. мистецтво : зб. наук. ст. — Донецьк, 2005. — Вип. 5. — С. 274–282.
12. Богданов В. О. Київський магістратський оркестр // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харків, 2005. — № 4. — С. 21–37.
13. Богданов В. А. Предыстория духового музыкального искусства Украины. — Москва : Моск. воен. конс., 2005. — 17 с.
14. Богданов В. А. Трактовка духовых инструментов в украинской симфонии неизвестного автора начала XIX столетия. — Москва : Моск. воен. конс., 2005. — 23 с.
15. Богданов В. О. Полкова музика слобідського козацтва в Україні (друга половина XVII – 60-ті роки XVIII ст.) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць вузів худож.-буд. профілю України і Росії. — Харків, 2005 — №№ 1–3. — С 110–112.
16. Богданов В. О. Організація, інструментарій та склади полкової музики лівобережного козацтва в Україні (друга половина XVII – 80-ті роки XVIII ст.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2005. — № 7. — С. 55–69.
17. Богданов В. О. Службова діяльність та репертуар полкової музики лівобережного козацтва в Україні (друга половина XVII — 80-ті роки XVIII ст.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2005. — № 8 — С. 20–28.
18. Богданов В. О. Трагування духових інструментів в «Українській симфонії» Е. Ванжури кінця XVIII ст. // Вісник Харк. держ. акад. дизайну



- і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2005. — № 5. — С. 12–28.
19. Богданов В. О. Класи духових інструментів у музичному училищі при Київському відділенні ІМРТ (1870–1913 рр.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2006. — № 7. — С. 26–34.
20. Богданов В. О. Класи духових інструментів у музичному училищі при Одеському відділенні ІМРТ (1870–1913 рр.) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць вузів худож.-буд. профілю України і Росії. — Харків, 2006 — №№ 1–3. — С 15–18.
21. Богданов В. О. Класи духових інструментів у музичному училищі при Харківському відділенні ІМРТ (1870–1917 рр.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2006. — № 9. — С. 11–21.
22. Богданов В. О. Деякі загальні міркування про роботу класів духових інструментів у музичних училищах при відділеннях ІМРТ Києва, Харкова та Одеси (1870–1917 рр.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2006. — № 8. — С. 9–17.
23. Богданов В. О. Музикантські цехи в Україні на прикладі Львівського і Київського музикантських цехів (друга половина XVI–XIX ст.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харків, 2006. — № 10. — С. 3–13.
24. Богданов В. О. Кріпосні капели і оркестри в Україні // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2006. — № 11. — С. 17–25.
25. Богданов В. О. Навчання і виконавство на духових інструментах в Братствах, Глухівській музичній школі і Харківському колегіумів першій половині XV–XVIII століттях // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2006. — № 12. — С. 3–13.
26. Богданов В. О. Духовий інструментарій полкової музики лівобережного козацтва в Україні (друга половина XVII – 80-ті роки XVIII століття) // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України. Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Випуск 2. — Рівне : Волинські обереги, 2007. — С. 19–26.



27. Богданов В. О. Концертна практика сольо-ансамблевого і оркестрового виконавства на духових інструментах в Україні у другій половині XVIII – першій половині XIX ст. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць вузів худож.-буд. профілю України і Росії. — Харків, 2006 — №№ 4–6. — С 95–99.
28. Богданов В. А. Предыстория духового музыкального искусства Украины // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2007. — № 12. — С. 11–20.
29. Богданов В. А. Трактовка духовых инструментов в украинской симфонии неизвестного автора начала XIX столетия // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць вузів худож.-буд. профілю України і Росії. — Харків, 2007 — №№ 4–6. — С 16–26.
30. Богданов В. О. Сольно-ансамблеве і оркестрове виконавство на духових інструментах у Києві й Харкові (друга половина XIX – початок XX ст.) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Мистецтво: від існуючого до виникаючого: зб. наук. праць. — Харків, 2007. — Вип. 20. — С. 172–183.
31. Богданов В. О. Школа виконавської майстерності: кафедра оркестрових духових інструментів // Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського / Ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін. — Харків, 2007. — С. 83–100.
32. Богданов В. О. Сольно-ансамблеве і оркестрове виконавство на духових інструментах у Одесі й Полтаві (друга половина XIX – початок XX ст.) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2008. — № 12. — С. 15–24.
33. Богданов В. О. Кріпосні капели і оркестри в Україні (на прикладі Волинської і Київської губерній) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2008. — № 13. — С. 8–17.
34. Богданов В. О. Кріпосні капели і оркестри в Україні (на прикладі Подільської і Чернігівської губерній) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2008. — № 14. — С. 14–20.
35. Богданов В. О. Кріпосні капели і оркестри в Україні (на прикладі Полтавської і Харківської губерній) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мис-



- тецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2008. — № 15. — С. 24–30.
36. Богданов В. О. Музикантські цехи в Україні (друга половина XVII–XVIII ст.) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць вузів худож.-буд. профілю України і Росії. — Харків, 2008 — №№ 4–6. — С 11–15.
37. Богданов В. О. Духовий інструментарій Стародавньої Греції // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2009. — № 1. — С. 3–9.
38. Богданов В. О. Кріпосні капели і оркестри в Україні (на прикладі Полтавської і Харківської губерній) // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2009. — № 2. — С. 13–18.



## ДОДАТОК 2

### Фотоматеріали

(з видання: Богданова Л. А. Валерий Богданов. К 70-летию музыканта : монография. Харьков, 2009. 88 с. та з архіву родини Богданових).

### Фотоматериалы

(из издания: Богданова Л. А. Валерий Богданов. К 70-летию музыканта : монография. Харьков, 2009. 88 с. и из архива семьи Богдановых).

### Photo materials

(from the edition: Богданова Л. А. Валерий Богданов. К 70-летию музыканта : монография. Харьков, 2009. 88 p. and from the archive of the Bohdanov's family).



*Курсант Військово-диригентського факультету  
при Московській державній консерваторії імені П. І. Чайковського*

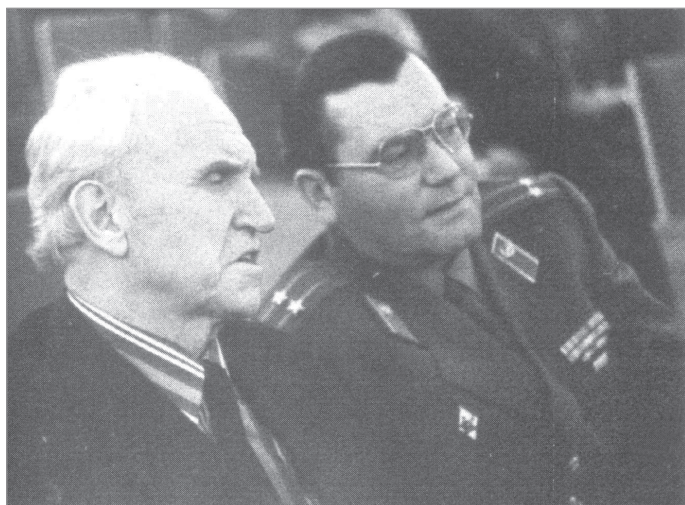


*Випускник Військово-диригентського факультету  
лейтенант В. О. Богданов, 1962 р.*





*Під час репетиції с Т. О. Докищцером, м. Одеса, 1976 р.*



*З народним артистом РРФСР, професором Ленінградської консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова Б. І. Анісімовим, м. Ленінград, 1978 р.*



*Сімейний портрет, 1989 р.*



*Напередодні засідання Харківського осередку Національної спілки композиторів України (фото Григорія Ганзбурга)*



*Доповідь на науковій конференції  
(фото Григорія Ганзбурга)*



*Разом із дружиною Лідією Богдановою (фото Григорія Ганзбурга)*





*З дружиною Лідією Богдановою та професором Харківського  
національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
Галиною Полтавцевою (фото Григорія Ганзбурга)*



*На науковій конференції в Харківському національному університеті  
мистецтв імені І. П. Котляревського  
(фото Григорія Ганзбурга)*



## Про авторів

**Дубка Олександр Сергійович** – аспірант кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Ільєнко Михайло Михайлович** – артист оркестру МАСО «Слобожанський», викладач кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування, аспірант Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Коновал Ксенія Костянтинівна** – артистка оркестру МАСО «Слобожанський», асистент-стажист кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Концевич Олег Юрійович** – здобувач наукового ступеня кандидата мистецтвознавства Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

**Линник Марія Сергіївна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Мартінова Валерія Ігорівна** – аспірантка Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Оболєнська Марія Михайлівна** – кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Овчар Олександр Павлович** – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Стецюк Роман Олександрович** – артист оркестру вищої категорії ДП «Харківський державний цирк імені Ф. Д. Яшинова».

**Тарарак Юрій Петрович** – доцент кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Цюлюпа Степан Данилович** – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, відмінник освіти України.

**Чуриков Віктор Васильович** – доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.



## Об авторах

**Дубка Александр Сергеевич** – аспирант кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Ильенко Михаил Михайлович** – артист оркестра МАСО «Слобожанский», преподаватель кафедры оркестровых духовых инструментов и оперно-симфонического дирижирования, аспирант Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Коновал Ксения Константиновна** – артистка оркестра МАСО «Слобожанский», ассистент-стажёр кафедры оркестровых духовых инструментов и оперно-симфонического дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Концевич Олег Юрьевич** – соискатель учёной степени кандидата искусствоведения Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко.

**Линник Мария Сергеевна** – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Мартынова Валерия Игоревна** – аспирантка Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Оболенская Мария Михайловна** – кандидат искусствоведения, ведущий концертмейстер кафедры духовых оркестровых инструментов и оперно-симфонического дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Овчар Александр Павлович** – кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой духовых оркестровых инструментов и оперно-симфонического дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Стецюк Роман Александрович** – артист оркестра высшей категории ГП «Харьковский государственный цирк имени Ф. Д. Яшинова».

**Тарарак Юрий Петрович** – доцент кафедры оркестровых духовых инструментов и оперно-симфонического дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Цюлюпа Степан Данилович** – кандидат педагогических наук, профессор, заслуженный деятель искусств Украины, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов Института искусств Ровенского государственного гуманитарного университета, отличник образования Украины.

**Чуриков Виктор Васильевич** – доцент, заведующий кафедрой музыкального искусства эстрады и джаза Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.





## About authors

**Dubka Oleksandr Serhiiovych** – a postgraduate student of the Department of Music Theory at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

**Churikov Viktor Vasyliovych** – Associate Professor, Head of the Department of Pop and Jazz Music at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

**Ilienکو Mykhailo Mykhailovych** – an artist of Youth Academic Symphonic Orchestra “Slobozhanskyi”, a Lecturer of the Department of Orchestral Wind Instruments and Opera and Symphonic Conducting, a postgraduate student of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

**Konoval Kseniia Kostiantynivna** – an artist of Youth Academic Symphonic Orchestra “Slobozhanskyi”, Assistant Trainee of the Department of Orchestral Wind Instruments and Opera and Symphonic Conducting at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

**Kontsevych Oleh Yuriiovych** – a searcher for the Degree of Candidate (Ph. D.) in Art Studies of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko.

**Lynnyk Mariia Serhiivna** – Candidate (Ph. D.) in Art Studies, Senior Lecturer of the Department of General and Specialized Piano at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

**Martynova Valeriia Ihorivna** – a postgraduate student at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

**Obolenska Mariia Mykhailivna** – Candidate (Ph. D.) in Art Studies, a Lead accompanist of the Department of Orchestral Wind Instruments and Opera and Symphonic Conducting at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

**Ovchar Oleksandr Pavlovych** – Candidate (Ph. D.) in Art Studies, Head of the Department of Orchestral Wind Instruments and Opera and Symphonic Conducting at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

**Stetsiuk Roman Oleksandrovych** – an Orchestra Artist of the Highest Category at the State Enterprise “Kharkiv State Circus named after F. D. Yashinov”.

**Tararak Yuri Petrovych** – Associate Professor of the Department of Orchestral Wind Instruments and Opera and Symphonic Conducting at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

**Tsiuliupa Stepan Danylovych** – Ph. D. in Pedagogical Sciences, Professor, Honored Worker of Arts of Ukraine, Head of the Chair of Wind and Percussion Instruments of the Art Institute of Rivne State Humanities University, Honors Educator of Ukraine.

Для нотаток

Для нотаток

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**НАУКОВЕ ВИДАННЯ**

Внесене наказом Міністерства освіти і науки України № 1609 від 22.12.2016 р.  
у перелік наукових фахових видань України для публікації основного змісту  
дисертаційних робіт (галузь «Мистецтвознавство»)

Виходить з 1995 року

**Проблеми взаємодії мистецтва,  
педагогіки та теорії і практики освіти**

Збірник наукових статей  
Вип. 54

**ПАМ'ЯТІ ВАЛЕРІЯ БОГДАНОВА**

**Відповідальний за випуск** – канд. мистецтвознавства, професор А. М. Жданько

**Редактор-упорядник** – Ю. П. Величко

**Редактор:** Г. І. Ганзбург, канд. мистецтвознавства

**Технічний редактор** – Ю. П. Величко

*Редакція, як правило, зберігає відмінності авторських текстів.*

---

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 10.12.2019. Формат 60х84 1/16.  
Умов. др. арк. 12,8. Об. вид арк. 12,5.  
Зам. № ЕП-1912261. Тираж 300 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»  
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*

*До 80-річчя від дня народження  
Валерія Олександровича Богданова*



Доктор мистецтвознавства, професор,  
заслужений артист РРФСР,  
полковник у відставці  
**Валерій Олександрович Богданов**