

УДК 681.818.1/4

Латко В. Б.

ІСТОРИЧНІ ВИМІРИ ВИКОНАВСТВА НА МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ: ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті розкриваються основні етапи розвитку виконавства на мідних духових інструментах. Висвітлюється питання становлення інструментарію сучасного типу. Підкреслюється провідне значення змін, що припадають на XIX ст., коли не лише створюються умови для трансформації самих мідних інструментів, як-от труби та валторни, а й формування нових (туби). Зазначається провідний вплив конструктивних змін інструмента на формування нового репертуару. Вказується низка проблемних аспектів, що постають перед сучасними виконавцями, як-от гра творів, призначених для інструментів попереднього типологічного різновиду – натуральних, а не хроматичних. Виконання барокових творів в їх автентичному вигляді тривалий час сприймалось як певна недосяжна мета, для вирішення якої було зроблено копії оригінальних інструментів. Сучасний виконавець, що грає на мідних духових інструментах, має володіти комплексом навичок, які допоможуть відтворювати твори, написані в різні історичні епохи, та вірно їх інтерпретувати.

Ключові слова: мідні духові інструменти, виконавець, конструктивна трансформація інструменту, натуральні інструменти, хроматичні інструменти.

Духові інструменти є надзвичайно поширеними в сучасній виконавській практиці. Окрім великих виконавських колективів, які включають до свого складу інструменти духової групи – як дерев'яні, так і мідні, є низка колективів, де їм надається провідне місце. Це духові оркестри та ансамблі. Одним із ключових питань є проблема репертуару, який зумовлює забезпечення методично-навчального матеріалу, що може бути використаний при підготовці виконавців. Окрім цього, залежно від авторського задуму, мідні духові інструменти можуть мати різне функціональне призначення та отримувати часом протилежне навантаження в загальній драматургії твору. Питання трактування мідних духових інструментів в оркестровому та ансамблевому складі є актуальним завданням, яке сприятиме формуванню уявлення про можливості застосування інструментів та шляхи розкриття творчого потенціалу виконавців.

Питання розвитку виконавства на мідних духових інструментах віднайшло втілення в працях, присвячених викладенню історії розвитку музичного мистецтва. Становлення середньовічної культури окреслюється в праці В. Жаркової. Питання, пов'язані з виконанням репертуару, призначеного для натуральної труби, висвітлюються в роботі С. Проскуріна. Історичні аспекти розвитку брас-квінкету в контексті виконавства на мідних духових інструментах окреслюються в дисертаційному дослідженні П. Васніна. Певні дані, пов'язані з появою у вітчизняній композиторській творчості творів для мідних духових інструментів, надані в праці С. Свірідової. У праці за редакцією В. Шестакова здійснюється висвітлення ключових аспектів розвитку музичної естетики доби середньовіччя. Попри чималий науковий потенціал вищезгаданих праць, низка питань потребує систематизації та уточнення, як-от змалювання динаміки розвитку інструментарію та сучасного стану його використання.

Метою статті є аналіз особливостей трактування мідних духових інструментів у творах композиторів XX – XXI ст. Ця мета реалізується у таких завданнях: дослідження особливостей використання мідних духових інструментів в академічній музичній культурі; розкриття функціонального призначення тих партій, які надаються мідним духовим інструментам; виокремлення ролі цих інструментів у сучасній музичній практиці, що має значення для процесу підготовки молодих фахівців.

Якщо звернутись до історії розвитку мідних духових інструментів та виокремлення особливостей їх застосування, то статистика є досить цікавою. Поява перших інструментів, вироблених із металу, належить до найдавніших шарів розвитку людської культури. Порівняно з дерев'яними духовими інструментами, які досить часто неоднозначно сприймалися на певних історичних етапах, мідні духові були фактично постійно наявними в людському житті, але ставлення до них було не завжди позитивним.

За доби середньовіччя використання тих інструментів, які нині є тими, що постійно використовуються в музичній практиці, критикуються в працях Отців Церкви. Так, Климент Александрійський виступає проти того, щоб слухали гру на дерев'яних духових та струнних інструментах, адже це може призвести до внутрішнього та зовнішнього морального і фізичного занепаду. “Хто часто піддається слуханню гри на флейтах, на струнних інструментах, хто бере участь у хороводах, танцях, єгипетському битті у долоні і подібному непристойному та легковажному проведенні часу, той швидко доходить до значних непристойностей та розгнущданості, переходить до шуму тимпанів, починає шаленіти на інструментах мрійливого культу” [3, с. 28–29].

Труби та подібні до них натуральні інструменти мали своє практичне застосування у повсякденному житті – будучи учасниками військової музики, виконуючи сигнальну функцію у містах, вони перманентно використовувались. За доби Середньовіччя звучання музики було символом певних важливих подій. Відповідно, динаміка, тембр, гучність, які може надати інструмент, могли цінуватися набагато більше, ніж точність інтонації. “Недивно, що більше за все цінувалась гучність звучання, і жонглери, що грали на духових інструментах, були особливо затребувані<...>Будь-яка значна міська подія знаходила своє відображення

в звуках. Як свідчать документи, вступаючи на міську службу, *Homo Musicus* мав грати в моменти, коли проходили «...>вибори бургомистра» [2, с. 129]. Різні музичні інструменти застосовувались у музичній практиці, адже менестрелі, жонглери мали у своєму «арсеналі» труби, барабани, волинки, флейти. Звісно, що музичні твори, які виконувалися у цей час, не були записані в нотному вигляді, а частіше імпровізувались. Часом траплялись випадки, коли при ансамблевому виконавстві, де поєднувалось кілька інструментів та вокал, міг додаватись новий вербальний текст, а музичний був представлений вже відомим твором – народною піснею, танцем та ін. Цей пласт музичної культури виявився таким, який не можна використовувати як репертуар сучасним виконавцям за рахунок того, що якщо ж залишиш окремі відомості, то це були згадки про виконання в історичній та художній літературі, або запис поетичного тексту твору.

Якщо казати про місце мідних духових інструментів у професійній композиторській музиці, то вони займали дещо менш значне положення. Причин цього феномена було чимало, серед яких досить велике навантаження на виконавців, які мали на інструментах із натуральним строем вміти видобувати потрібні звуки. Окрім цього, до винайдення вентиляльної системи на мідних духових інструментах можна було грати у певній тональності, а для гри в іншій був потрібний інший інструмент. Ці чинники, безумовно, впливали на те, що їх рідше використовували в композиторських творах. Більше того, потреба приміщень, що мали досить камерний характер, обмежувалась менш звучними у динамічному відношенні інструментами. Цей фактор не означає, що мідні інструменти взагалі не використовувались, проте рівень їх залучення був нижчим, аніж у сучасній музиці.

Так у XVII – XVIII ст., коли поширеними є натуральні труби, до цього інструменту звертається низка композиторів, які використовують її сольо. Це концерти для труби з оркестром, концерто гроссо. Серед авторів, які звертались до мідних духових інструментів, можна згадати Й. С. Баха, М. Гайдна, Л. Моцарта, Й. Мольтера, Г. Ф. Телеман. Особливо варто зазначити творчий внесок Дж. Тореллі, який написав близько 30 концертів для труби та оркестру, для кількох труб у супроводі оркестру та ін. Водночас формується склад оркестру, який використовувала низка провідних композиторів, зокрема Й. С. Бах – це струнні, гобої, блокфлейти, фаготи, валторни, труби, ударні інструменти. Окрім цих інструментів, які і нині наявні у виконавській практиці, використовувались також інколи гобої-д’амур, гобой да качья та корно да качья. Саме наприкінці XVII ст. виникає валторна, яка на той момент була інструментом із натуральним строем. Вона активно включається до оркестрів та здобуває поширення. Якщо ж згадати тромбон, то хоча час створення його перших зразків датується XV ст., то широкого вжитку він здобуває набагато пізніше. Через два століття тромбони використовують у церковній музиці, адже саме тромбон дублює голоси співаків, а до оркестру як один з обов’язкових інструментів він потрапляє на межі XVIII – XIX ст.

У XIX ст. відбувається революційна зміна інструментарію, яка найбільш впливає на подальшу долю саме мідних духових. На початку століття були сконструйовані труби з вентиляльним механізмом, що дало змогу виконувати всі ноти хроматичної гама, в цей час у вжиток входить вентиляльна валторна (з 30-х рр. XIX ст.). Поширенню тромбону в музиці сприяла зміна настанов, які були присутні в тогочасній практиці. Це трансформація ролі інструменту, яка здійснюється в музиці, – трагічно-поховальне забарвлення в творах К. Глюка та В. А. Моцарта, героїка у Л. Бетховена та широкий спектр образів у Р. Вагнера – від інфернально-трагедійного до ліричного. В цей період створюють тубу – цей інструмент мав заповнити прогалину, яка виникла у зв’язку із відсутністю можливості грати у низькому регістрі з належним рівнем якості звучання, яку не надавали серпенти та басові офіклеїди.

Отже, XIX ст. знаменується остаточним формуванням інструментів мідної духової групи у тому вигляді, в якому вони наявні у сучасній музичній практиці в симфонічних, естрадно-симфонічних та духових оркестрах. Зростання виконавських можливостей інструментів сприяє тому, що вони стають набагато більш поширеними. Їх використання в оркестровому, ансамблевому та сольному звучанні стає звичною практикою. Крім того, з виникненням джазу мідні духові інструменти також стають учасниками естрадної музичної культури. Разом із тим після здобуття музичними інструментами сучасного вигляду, що мало вирішити більшість проблем із виконанням творів, виникли певні складнощі гри музики попередніх століть. Хоча твори доби бароко були зафіксовані у нотному тексті, проте при виконанні партій, написаних для натуральної труби, виникла низка проблемних моментів, при гри їх на хроматичній, оснащених вентилями. Така ситуація була наявна вже у першій третині XIX ст. «У 1829 р., що ознаменував відродження інтересу до бахівського спадку, в Лейпцигу – колишній німецькій столиці трубного виконавства – не знайшлося трубачів, здатних зіграти високі фрагменти своїх партій у бахівській «Месі сі мінор». У результаті партії труби були доручені кларнетам. Вочевидь, саме в цей час виникає міф про назавжди зниклий секрет виконавського мистецтва старовинних трубачів» [4, с. 225]. Досить цікаво, що партії труби у творах Генделя виконувались, проте при гри Баха виникла низка труднощів. У цей період формується термін «бахівські труби», який є не зовсім доречним, адже сприяє виділенню Баха з-поміж його сучасників та не підходить для позначення музики тих, хто писав до нього.

Спроби вирішити нагальну проблему призвели до виникнення труби Ю. Козлек, який у 1884 р. представив на бахівському фестивалі коротку трубу в строї ля з двома вентилями. Згодом було здійснено кілька спроб подальшої модифікації інструменту, коли наприкінці XIX ст. було сконструйовано трубу «в строї ре, яка була вдвічі коротка за звичайну натуральну трубу, відповідаючи бароковій *kurze* або *piccolo* (про це май-

стри або виконавці кінця XIX ст., вочевидь, не знали)” [4, с. 226]. Значний інтерес до виконання барокових творів призвів до того, з 70-х рр. розпочинається виробництво труб за зразком оригінальних інструментів. Здійснюються спроби реконструкції труби І. В. Хааса, Г. Ганлейна, І. Л. Ейє, М. Нагеля. Досить вдалі результати дали змогу відтворювати мистецтво вироблення натуральних труб та музичний матеріал в автентичному звучанні.

Можна сформулювати певні настанови, пов'язані з виконанням барокових творів сучасними виконавцями. Необхідно враховувати правила гри музики цієї доби, а також певні винятки. С. Проскурін, сучасний виконавець-трубач, перераховує такі: “До них належать принципи використання прийомів *detache*, “придих”, “роздування” звуку, виконання *rubato*, *legato*, які часто не виписувались авторами, а також тріольних або пунктирних фігур та ін. Вибір того чи іншого варіанта прочитання потребує не тільки знання самих правил, але і випадків, що є винятком” [4, с. 230].

У XX – XXI ст. наявна надзвичайно велика кількість творів для мідних духових інструментів, як у західному просторі, так і у вітчизняному. С. Свірідова зазначає надзвичайно великий інтерес до мідних духових інструментів у контексті української музичної культури XX ст. Чимало композиторів починають писати концертні твори, де сольна партія надається мідним духовим – трубі, валторні, тромбону. “Концерти створювалися також із залученням мідних духових. Це валторнові концерти О. Яворика (1961), В. Гомоляки (1972), Л. Колодуба (1972, 1980); концерти для тромбона Л. Колодуба (1986), Л. Юріної (1989). Особливою популярності здобув жанр концерту для труби з оркестром, до якого українські композитори звернулися ще у 50-ті рр.: Б. Яровинський (1953), Є. Зубцов (1964), Ю. Щуровський (1970), В. Гомоляка (1974), М. Дремлюга (1976, 1977), І. Польський (1981), Л. Колодуб (1982)” [5, с. 79]. Цей феномен має надзвичайно важливу роль для розвитку виконавства, адже внаслідок наявності подібних творів, які написані у жанрі, що розрахований на демонстрацію широкого спектра виразових можливостей інструменту, створюються умови для підготовки нових кадрів.

Внаслідок того, що цей тип інструментів набув ознак універсальності після конструктивних трансформацій, вони стали поширеними. Надзвичайно часто зустрічаються колективи, що включають духові мідні інструменти. Причому якщо у вітчизняному просторі вони мають частіше професійний характер, у західному світі, особливо у американському суспільстві, духові оркестрові колективи можуть існувати в навчальних закладах різних рівнів, навіть у звичайних школах. Велика кількість репертуару, створеного протягом останнього століття, наявність гарного методичного матеріалу та широкі виконавські можливості інструментів, що поєднуються з їх мобільністю, створюють умови для подальшого розвитку мідної духової групи та її широкого вжитку у різних сферах людської життєдіяльності – починаючи від шкільних оркестрів до військової музики. Більше того, П. Васнін вказує на прямий зв'язок між виникненням інтересу до мідних духових інструментів та розвитком військової музики, на прикладі США. “Одним з істотних чинників такого інтересу до брас-квінтетного мистецтва в США став приплив в американські навчальні заклади значного числа військових музикантів, що демобілізувалися з армії після закінчення Другої світової війни. Цей фактор став основоположним при створенні в Нью-Йоркській Джульєрдській музичній школі перших студентських колективів” [1, с. 12].

Висновки. Мідні духові інструменти пройшли чималий шлях від початку свого становлення – від перших натуральних до сучасних хроматичних. У процесі історичного розвитку інструментів виокремились найбільш прийнятні та універсальні моделі, які мали найбільшу конструктивну та виразну палітру виконавських можливостей. Найбільш важливим етапом для переосмислення ролі та значення мідних духових інструментів постає XIX ст., коли відбувається їх остаточне формування у вигляді, подібному до сучасного. Відбувається формування великої кількості творів – сольних, ансамблевих та оркестрових, які створюють великий базис для становлення молодих виконавців. Перед сучасними виконавцями, які грають на мідних духових інструментах, постає вимога створення належних інтерпретацій творів, написаних у попередні епохи та певної універсальності, пов'язаної з грою сучасних.

Використана література:

1. Васнін П. А. Брас-квінтет в контексте ансамблевого исполнительства на медных духовых инструментах : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 “Музыкальное искусство” / П. А. Васнін. – Ростов-на-Дону, 2017. – 28 с.
2. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus, Том 1 / В. Жаркова. – Київ : ArtHuss, 2018. – 344 с.
3. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и вступ. ст. В. П. Шестаков. – Москва : Музыка, 1966. – 271 с.
4. Проскурин С. Г. Натуральная труба и проблемы современного исполнителя / С. Г. Проскурин // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2005. – № 1. – С. 225–231.
5. Свірідова С. В. Камерний концерт як прояв неокласичних тенденцій у творчості О. Зноско-Боровського / С. В. Свірідова // Мистецтвознавчі записки. – 2013. – Випуск 23. – С. 78–83.

References:

1. Vasin P. A. Brass-kvintet v kontekste ansamblevogo ispolnitelstva na mednyih duhovyyh instrumentah. Avtoref. diss. na soiskanie uch. stepeni kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.02 “Muzyikalnoe iskusstvo”. – Rostov-na-Donu, 2017. – 28 s.
2. Zharkova V. Desyat vzglyadov na istoriyu zapadnoevropeyskoy muzyki. Tayny i zhelaniya Homo Musicus, Tom 1 / V. Zharkova. – Kyiv : ArtHuss, 2018. – 344 s.

3. Muzyikalnaya estetika zapadnoevropeyskogo Srednevekovya i Vozrozhdeniya / sost. tekstov i vstup. st. V. P. Shestakov. – Moskva : Muzyika, 1966. – 271 s.
4. Proskurin S. G. Naturalnaya truba i problemyi sovremennogo ispolnitelya / S. G. Proskurin // Yuzhno-Rossiyskiy muzyikalnyi almanah. – 2005. – № 1. – S. 225–231.
5. Sviridova S. V. Kamernyi kontsert yak proiav neoklasychnykh tendentsii u tvorchosti O. Znosko-Borovskoho / S. V. Sviridova // Mystetstvoznavchi zapysky. – 2013. – Vyp. 23. – S. 78–83.

Латко В. Б. Исторические измерения исполнительства на медных духовых инструментах: педагогический аспект

В статье раскрываются основные этапы развития исполнительства на медных духовых инструментах. Освещается вопрос становления инструментария современного типа. Подчеркивается ведущее значение изменений, происходящих в XIX веке, когда не только создаются условия для трансформации одних медных духовых инструментов, например трубы и валторны, но и формирования новых – тубы. Отмечается ведущее значение конструктивных изменений инструмента на формирование нового репертуара. Указывается ряд проблемных аспектов, стоящих перед современными исполнителями – например, игра произведений, предназначенных для инструментов предыдущей типологической разновидности – натуральных, а не хроматических. Исполнение барочных произведений в их аутентичном виде длительный период воспринималось как некая недостижимая цель, для решения которой были сделаны копии оригинальных инструментов. Современный исполнитель, играющий на медных духовых инструментах, должен обладать комплексом навыков, которые помогут воспроизводить произведения, написанные в разные исторические эпохи, и верно их интерпретировать.

Ключевые слова: медные духовые инструменты, исполнитель, конструктивная трансформация инструмента, натуральные инструменты, хроматические инструменты.

Latco V. B. Historical measurement of execution on brass instruments: pedagogical aspect

The article reveals the main stages of the development of performing on brass instruments. The question of the development of modern instruments is discussed. The leading significance of the changes in the 19th century is emphasized, when not only conditions are created for the transformation of some brass instruments, for example, pipes and horns, but also the formation of new – tubes. The leading importance of constructive changes of the instrument to the formation of a new repertoire is noted. It points out a number of problematic aspects facing contemporary performers – for example, the play of works intended for instruments of the previous typological variety – natural rather than chromatic. The execution of Baroque works in their authentic form for a long period was perceived as an unattainable goal, for the solution of which copies of the original instruments were made. A modern performer who plays on brass instruments must possess a complex of skills that will help reproduce works written in different historical epochs and correctly interpret them.

Key words: brass instruments, performer, constructive instrument transformation, natural instruments, chromatic instruments.

УДК 7.071.1+7.077]:793.31”19”

Луговенко Т. Г.

**РОЛЬ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ПРОФЕСІЙНИХ ТА САМОДІЯЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ
НАРОДНОГО ТАНЦЮ У ВИХОВАННІ ПІДРОСТАЮЧОГО ПОКОЛІННЯ В УКРАЇНІ
(40–80-І РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ)**

Охарактеризовано передумови, що сприяли масовому розвитку самодіяльного танцювального мистецтва в Україні в 40–80-і роки ХХ століття. Повоєнний період став етапом відновлення та удосконалення роботи дитячих аматорських танцювальних колективів. Після війни завдяки таким заходам, як двохрічні та короткотермінові курси з підготовки керівників танцювальних колективів та постійно діючі семінари для молодих викладачів танців, що проводилися методистами обласних будинків народної творчості на території усього Радянського Союзу, система танцювальної художньої самодіяльності зазнала масштабного поширення.

Висвітлено проблему забезпечення професійних керівників-хореографів ансамблі самодіяльного народного танцю на етапі становлення системи танцювальних колективів художньої самодіяльності.

Проаналізовано тенденції взаємовідносин професійних та самодіяльних хореографічних колективів України в 40–80-і роки ХХ століття.

Ключові слова: самодіяльний танцювальний колектив, професійний хореографічний колектив, керівник-хореограф, репертуар, виховання.

Процес еволюції танцювального мистецтва в довоєнні роки засвідчив вагомість культурних зрушень післявоєнного десятиліття (1945–1955), коли на хвилі морального піднесення відбувався активний розвиток художньої самодіяльності, що супроводжувалось появою нових ансамблів танцю і цілої плеяди талановитих керівників, які підняли українську хореографічну культуру на найвищий щабель розвитку. Незважаючи на значущість цього періоду для осмислення мистецьких та педагогічних здобутків, доводиться констатувати, що він є найменш дослідженим.